

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARS
HISPANIAE
XIII

CULTURA
DEL
MUNDO

COLECCIÓN

EDICIÓN
1982

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DÉCIMOTERCERO

ESCULTURA DEL SIGLO XVI

por

J. M. AZCÁRATE

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID

Santiago Alcolea Gil

© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1958.

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	11
El Renacimiento cristiano.....	11
Evolución.....	13
El material y la técnica.....	16
PRIMER TERCIO DEL SIGLO.....	17
Importaciones.....	17
Obras "quattrocentistas".....	18
Grupo genovés-napolitano.....	23
Obras miguelangelescas.....	24
Importaciones tardías.....	25
Escultores italianos.....	25
Julián el Florentino, Niculoso Francisco, Domenico Fancelli, Pietro Torrigiano, Jacobo Florentino.....	25
La escuela de Burgos.....	32
Felipe Vigaray.....	35
La obra burgalesa de Diego de Siloe.....	46
Andrés de San Juan.....	56
Otros maestros burgaleses: Francisco de Colonia, Nicolás de Vergara.....	58
La comarca de Burgos. Difusión de la escuela burgalesa.....	62
Bartolomé Ordóñez.....	69
La escuela de Palencia.....	75
La influencia burgalesa.....	75
Juan de Valmaseda.....	80
Otras escuelas del Norte.....	85
La Rioja.....	85
País vasco-navarro.....	85
Galicia.....	86
Cornielis de Holanda.....	86
Salamanca.....	92
Castilla la Nueva.....	95
Toledo.....	95
Vasco de la Zarza.....	96
Sigüenza.....	105
Ávila: Lucas Giraldo, Juan Rodríguez, Juan de Arévalo.....	106
Andalucía.....	111
Reino de Aragón.....	118
Gil Morlanes.....	118
Damián Forment.....	123
Gabriel Joly.....	130
Juan de Salas.....	136
Juan de Moreto.....	137
Gil de Morlanes el Joven.....	138
Cataluña.....	138

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO.....	143
La escuela de Valladolid.....	143
Alonso Berruguete.....	143
Juan de Juni.....	153
Gaspar Becerra.....	168
Otros maestros: Juan Picardo, Inocencio Berruguete, Gaspar de Tordesillas y otros.....	174
La escuela de Palencia.....	181
Miguel de Espinosa.....	182
Francisco Giralte.....	187
Los Corral de Villalpando.....	192
Otros maestros.....	199
La escuela burgalesa.....	200
Simón de Bueras.....	200
Juan de Vallejo.....	201
Domingo de Amberes.....	201
La Rioja y el País vasco-navarro.....	202
La Rioja.....	202
Vascongadas: Pierres Picart, Guiot de Beaugrant.....	202
Navarra.....	206
Los maestros extranjeros: Esteban de Obray y otros maestros.....	209
La influencia aragonesa: Jorge de Flandes, Domingo de Segura.....	210
La influencia castellana: Metelin, Jaques Tomás, Andrés de Araoz, Juan de Ayala, Juan de Goyaz.....	213
León y Galicia.....	219
León.....	219
Galicia.....	223
Castilla la Nueva.....	224
Toledo: Nicolás de Vergara, Gregorio Vigarny, Diego de Velasco, Bautista Vázquez.....	224
Cuenca: Esteban Jamete.....	233
Sigüenza.....	240
Madrid.....	240
Ávila: Isidro Villoldo, Cornelis de Holanda, Pedro de Salamanca.....	245
Andalucía y Extremadura.....	249
La obra de Diego de Siloe en Granada.....	249
Otros maestros granadinos.....	250
Sevilla.....	253
Extremadura.....	259
Aragón.....	260
Pedro Moreto.....	260
Bernardo Pérez.....	260
Juan de Liceire y Miguel de Peñaranda.....	263
Arnao de Bruselas y Sanz de Tudelilla.....	264
Otros maestros.....	264
Cataluña.....	269
Martín Díez de Liatzasolo.....	269
Otros escultores.....	270
EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO.....	275
Castilla la Vieja: la escuela de Valladolid.....	276
El retablo de Briviesca.....	276
Los continuadores de Juni y de Becerra: Isaac de Juni.....	281
Francisco de la Maza.....	281
Los Bolduque.....	282
Esteban Jordán.....	285
Los eclécticos: Manuel Álvarez.....	288
Adrián Álvarez.....	291
Pedro de Torres.....	292
Pedro de la Cuadra.....	292
Francisco de Rincón.....	292

Otros escultores vallisoletanos.....	295
El taller palentino.....	296
Burgos.....	299
Soria.....	300
La Rioja: Arbulo de Marguete.....	300
País vasco-navarro.....	301
Juan de Anchieta.....	301
Navarra: Fray Juan de Beauvais.....	306
El ciclo de Anchieta en Navarra.....	306
Vascongadas.....	310
Otras escuelas del Norte.....	313
Corona de Aragón.....	313
Zamora.....	314
León.....	314
Galicia.....	319
Andalucía.....	323
Sevilla.....	323
Juan Bautista Vázquez el Viejo.....	323
Jerónimo Hernández.....	327
Gaspar del Águila.....	331
Juan Marín.....	331
Diego de Pesquera.....	332
Diego de Velasco.....	333
Miguel Adán.....	333
Marcos de Cabrera.....	334
Juan Bautista Vázquez el Mozo.....	334
Gaspar Núñez Delgado.....	337
Juan de Oviedo y de la Bandera.....	338
Andrés de Ocampo.....	338
Otros maestros sevillanos.....	343
Córdoba.....	344
Granada: Pablo de Rojas.....	344
Extremadura.....	347
Castilla la Nueva.....	347
La escuela cortesana: León y Pompeyo Leoni.....	348
Domingo Beltrán.....	353
Toledo: Juan Bautista Monegro.....	354
El Greco.....	359
Otros escultores.....	360
América.....	365
Importaciones.....	366
Obras de artistas españoles.....	366
Obras de carácter indígena.....	369
BIBLIOGRAFÍA.....	371

INTRODUCCIÓN

EL RENACIMIENTO CRISTIANO

Pocos momentos de la escultura española se nos ofrecen con una personalidad tan acusada como esta etapa del siglo XVI, en la que triunfa un estilo bien diverso al imperante en las demás naciones europeas. Anticipándose en su contenido a la Reforma tridentina, España es el paladín de un Renacimiento cristiano, católico, que influye decisivamente en la escultura. Este aspecto peculiar del Renacimiento hispánico y el desconocimiento de las raíces y sentido del arte español han contribuido a repetir la ligera afirmación de la carencia de un Renacimiento español, en el que, a lo sumo, se ha visto el fruto o consecuencia de la incorrecta asimilación de las formas italianas. Pero este sentido negativo del Renacimiento hispánico habría de admitirse como cierto si únicamente tuviésemos en cuenta la existencia de un Renacimiento, el italiano, más o menos veladamente de carácter pagano, que reacciona contra las formas de la cultura medieval; es decir, contra el sentido cristiano que la informa.

Sin embargo, es evidente que aun en la propia Italia existe una clara tendencia cristiana que intenta aprovechar el resurgir del clasicismo para incorporarlo a lo que se había asimilado a la cultura medieval a lo largo de la cristiana Edad Media. Y es en España donde este sentido de la incorporación de la cultura clásica y humanista al fondo cristiano encuentra sus más ardientes defensores y en donde se consigue de forma más plena. En efecto, según indica Schnürer, en España no se intenta que el Renacimiento constituya una solución de continuidad respecto a la vigencia de los principios esenciales que han informado la cultura medieval. Se intenta, por el contrario, la fusión, la incorporación de lo que en definitiva es sólo considerado como un mejor, más apto y más bello lenguaje formal al servicio del espíritu, de la idea religiosa que le informa. Deseo de incorporación, de reforma que aflora en diversas circunstancias y del que la misma popularidad o difusión del erasmismo en la vida española en determinados momentos es uno de tantos ejemplos que pueden recordarse, como también se advierte en las obras de los más representativos poetas del Renacimiento, según observó Bell en la poesía de fray Luis de León, por ejemplo, en la que las formas del Renacimiento se hallan profunda e íntimamente fundidas al espíritu cristiano.

El problema fundamental estriba, por tanto, en la asimilación y adaptación de todo aquello que pueda servir a la mejor expresión de la idea, de la fe religiosa; pero siempre predominando fundamentalmente el contenido católico o cristiano de la representación plástica; es decir, permaneciendo fiel, en lo esencial, a las tradiciones medievales. En consecuencia, de Italia se aceptan algunos aspectos de la iconografía, de la técnica o recetas de taller para la mejor interpretación de las formas; en resumen, todo aquello que únicamente afecta o puede afectar al aspecto externo de la figura; el sentido es muy otro, ya que en España

tiende la escultura a ser la más fiel expresión de un espíritu. El arte pagano, clásico, según los conceptos renacentistas, llega a la emoción a través de la belleza en las proporciones, de las rítmicas líneas, de la maestría en la ejecución, mientras que al escultor español, como en buena parte de la plástica cristiana medieval, no interesa la contingencia de unas formas bellas, pasajeras, sino que busca la expresión de lo invisible, del espíritu, a través de las formas visibles. Por esto, en la aparente torpeza o desconocimiento de las formas italianas hemos de ver más bien la "docta ignorancia" de los principios del Renacimiento clásico, como se evidencia en las obras de algunos escultores formados en Italia: Berruguete o Siloe, por ejemplo.

Es por ello por lo que la plástica castellana es la más fiel expresión del pensamiento católico de la España renaciente. Como ya observó Menéndez y Pelayo, la estética platónica fué la filosofía popular de la España de fines del siglo XVI. Según sus principios, de la admiración de la belleza concreta se pasa al amor por la belleza en general y reconoce la prioridad de la belleza del alma sobre la corporal. Belleza del alma que es sólo un reflejo de la Suprema Belleza Divina. Por esto, en la imagen se busca la expresión del contenido, pues —como escribe León Hebreo en sus famosos "Diálogos de Amor"— la belleza "está en el entendimiento... en el ánima del artífice", ya que —según escribe Baltasar de Castiglione en la magnífica plática final de "El Cortesano"—, "el cuerpo donde aquella hermosura resplandece no es la fuente de donde ella nace, sino que la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo, un rayo divino..., tanto más es perfecta cuanto menos del (cuerpo) participa".

Como escultura fundamentalmente al servicio de la fe religiosa, el tema clásico o profano es sumamente escaso. Sobresale la gran abundancia de retablos, ya que la imagen es concebida en función de éste y el retablo se halla en íntima relación con la iglesia, con el templo. Así como en el mundo bizantino predominaba la idea de que "la iglesia es un cielo trasplantado a la tierra", en el concepto del Renacimiento cristiano hay una cierta analogía, aunque en el fondo el sentido es muy diverso. Se siente, evidentemente, un deseo de evasión, de despegue hacia la áspera tierra circundante, de irrealismo frente a la cotidiana realidad. Es un arte al servicio de Dios; pero no hay el deseo de considerar todo el templo como una visión o una representación celestial. Todo en el templo se halla en función del altar de la capilla mayor, y en éste se tiende a la exaltación del gran sagrario, que en el retablo tiene un gran desarrollo y al que aureolan o explican las grandes escenas laterales.

En relación con esta característica exaltación eucarística y en evidente entroncamiento con el gótico hispanoflamenco se encuentra la razón de la acusada predilección por los temas de la Pasión de Cristo, entre los que el tema del Santo Entierro, como culminación, tiene un especial desarrollo. Temas trágicos que en ningún caso llegan a las exageradas descripciones que hace Malon de Chaide en "La conversión de la Magdalena", a juzgar por los abundantes retablos conservados. Junto a esta predilección por el tema patético, sobresalen los temas marianos, la iconografía amable, dulce, a veces melancólica, en la que, por la condición del tema, de manera más clara se advierte la influencia del Renacimiento italiano, ya que en este caso la bella forma está más en relación con el idealismo de la representación mariana, aunque siempre se desea que las imágenes, amables o trágicas, sean "muy buenas figuras y devotas".

Muy característico de este período es el gran desarrollo de la tumba, con figuras yacentes las más de las veces, y otras orantes, y en uno y otro caso, aun en las más realistas, mante-

niendo una clara tendencia idealizante, piadosa, tranquila, de hombre que muere en gracia y que espera confiado la salvación en la resurrección. Bellos epitafios y letreros, algunos de profundo sentido cristiano, como los de las tumbas de don Antonio de Fonseca, en Coca —“acabó felizmente la vida trocándola por otra más feliz”— y del inquisidor Corro, en San Vicente de la Barquera —“El que está aquí sepultado no murió / que fué partida su muerte para la vida”—; otros, pidiendo sencillamente el respeto y la tranquilidad, como el de don Fernando de Montemayor, en la catedral de Sigüenza —“Hac jaceo in fosa, tu quisquis es mea noli tangere ossa”—; algunos, mostrando una clara preocupación por el carácter clásico de la inscripción latina, preocupación que dió lugar a la irónica y deliciosa carta de fray Antonio de Guevara al almirante don Fadrique Enríquez. Por el sentido del epitafio, como por la sencilla y piadosa manera de representar al difunto y por las imágenes y relieves que le decoran, hay un profundo sentido cristiano en la tumba, muy lejano del pagano sentido de las tumbas mediceas, pues aun en la proliferación de escudos en las capillas, sepulcro e incluso retablo, hemos de ver, más que la expresión del legítimo orgullo de la nobleza y pureza de una estirpe, la indicación de una propiedad o señorío, como explícitamente se declara en el pleito en torno al retablo de Villabáñez, “pues las armas en nuestros tiempos son lenguas mudas que dicen señorío sobre todo lo que están”.

EVOLUCIÓN

Uno de los factores básicos en la evolución de la escultura renacentista en España es la persistencia de la influencia flamenca. Las formas expresivas del gótico flamígero encontraron en España amplio campo para su desarrollo, y a fines del gótico, al fundirse con las formas y espíritu mudéjar, obtuvieron extraordinaria popularidad en el estilo nacional hispano-flamenco. Esta base popular, difusa las más de las veces y no esencialmente aristocrática, es esencial, ya que el goticismo en estética, formas e iconografía, ha de ser una tendencia latente que, más o menos veladamente, aflora en diversos momentos del siglo XVI.

Las formas renacentes italianas se introducen por la decidida protección de los reyes y de los grandes señores —debido a su más íntimo contacto con Italia—, que importan obras o traen artistas italianos para sus fundaciones. Sin embargo, la influencia de estos artistas no supone una solución de continuidad en el desarrollo y evolución de las grandes escuelas del gótico hispanoflamenco: la burgalesa y la toledana. Por esto, durante los primeros decenios del siglo XVI vemos una significativa coexistencia: la de obras importadas o debidas a artistas italianos, junto a creaciones en estilo plenamente gótico o levemente influídas por las formas renacentes.

Esta coexistencia de dos estilos dispares plantea el problema de la aniquilación de alguno de ellos o de la fusión de ambos en un estilo original. La originalidad del Renacimiento hispánico, según hemos indicado anteriormente, radica en buena parte en la resolución de este dilema, que se resuelve, en cuanto al contenido, en favor de las formas nacionales, en la segunda mitad del primer tercio de este siglo XVI, cuando se busca la acomodación de las formas italianas, que se ponen al servicio de una estética y un espíritu fuertemente impregnados del cristiano y católico medievalismo. A esta aceptación y transformación de las formas italianas debió contribuir en gran modo la influencia del miguelangelismo, con su preocupación por el

contenido o expresión del espíritu, que en Castilla se introduce a partir de fines del segundo decenio del siglo, con Ordóñez, Siloe y Berruguete.

El carácter de máxima preocupación por el contenido religioso de la imagen o de la escultura, en función del cual está el ropaje externo de las bellas formas italianas, facilita y justifica la acomodación de artistas franceses o flamencos en el territorio español, ya que en ellos las formas renacientes nunca fueron tan puramente interpretadas como en los artistas florentinos o romanos. Ocurre en este momento un curioso fenómeno que únicamente tiene su explicación en razones políticas y religiosas. Numerosos artistas de Francia y de los Países Bajos, entalladores y escultores, se establecen en España a fines de este primer tercio del siglo, contribuyendo al florecimiento de no pocas escuelas y, lo que es más importante, dando un carácter genuinamente cristiano a la escultura peninsular, con no pocas persistencias de formas medievales, ya que, salvo raras excepciones, estos artistas se formaron en su país de origen, no en Italia. Es particularmente curiosa y significativa la captación del artista por el medio ambiente, su popularidad, según se deduce por el gran número de retablos que hacen para los más recónditos pueblos de España, y, singularmente, la inexistencia de un gran renacimiento escultórico francés o flamenco, de carácter análogo. Las luchas religiosas en Francia, el triunfo fluctuante del puritanismo y el señuelo de la prosperidad económica española en la primera mitad del siglo XVI, fueron factores que indudablemente determinaron esta gran invasión de artesanos y artistas extranjeros.

El segundo tercio del siglo XVI es el gran período de la escultura española. En esta etapa las formas italianas se asimilan y funden con el goticismo latente y toda la escultura se pone al servicio de la expresión religiosa, hondamente espiritual. Conforme al sentir estético social predominante, al escultor no le interesa la representación naturalista, ni la belleza idealizada de unas formas, sino que huyendo incluso de la realidad de la pobreza material que predomina, se refugia en un mundo ideal, de exaltadas formas irreales, convirtiendo el retablo en un ascua de oro: espléndida y luminosa representación de una fe religiosa. El carácter expresivo de la imagen en este segundo tercio del siglo, la visión conjunta y efectista de la imagen o de la escena en el retablo y la íntima relación de éste con el marco del templo han fundamentado la denominación de protobarroco que se les ha aplicado con frecuencia. Pero si observamos la evolución de las formas de la plástica española, vemos que este estilo conduce hacia un reposado naturalismo que predomina a principios del siglo XVII, mientras que, si miramos hacia atrás, vemos que este estilo del segundo tercio del siglo es más bien la consecuencia de un persistente medievalismo, la expresión de un manierismo gótico, que el anuncio de los principios que han de determinar las características de la plástica barroca hispánica. En efecto, el irrealismo domina en la escultura de esta etapa, como correspondiente a un temperamento místico que se proyecta sobre la imagen e intenta plasmar la idea, alejándola de la realidad, en busca de la más pura expresión de la esencia de la vida, de la fe. En cambio, en el barroco surge un naturalismo, iniciado en el último tercio del siglo, el cual ciertamente linda con el materialismo hedonista, que acerca la imagen a la realidad para aproximarla al espectador. No responde, por tanto, tan intensamente a la fe ardiente y pura de la contemplación religiosa, y, por esto, ya no es suficiente que la imagen sea devota, sino que se requiere —como fray José de Sigüenza reclamaba en el tránsito al barroco— que las representaciones religiosas “pongan devoción”; es decir, que la exciten o provoquen. Ahora bien: el persistente medievalismo en este segundo tercio del siglo no supone un carácter regresivo

o un arcaísmo en la concepción del Renacimiento, ya que, como hemos indicado anteriormente, la labor fundamental de España estriba en servir de transmisora de elementos y conceptos medievales a la cultura y espíritu del barroco católico que deriva del Concilio de Trento.

Es en esta etapa cuando se fija el centro espiritual de Castilla en Valladolid, ciudad abierta, asiento de intelectual burguesía al calor de sus dos grandes colegios: de San Gregorio y de Santa Cruz, sede de los reyes y de la corte a veces, y en donde la Chancillería facilitaba las contrataciones y resolución de los pleitos. A partir de este momento, la escuela de Valladolid adquiere la primacía, aunque aún persisten otros centros de importancia, como Palencia, en función de la gran extensión de su diócesis.

En el último tercio del siglo surge una curiosa paradoja. El monarca, Felipe II, educado a la europea, coadyuva a la renovación de la influencia italiana, que se ve favorecida por la aceptación en Italia de las directrices que emanan de la Reforma católica triunfante en el Concilio de Trento. Hace crisis la pugna, la disparidad y combatividad españolas frente a las formas paganizantes del arte italiano. En esta etapa, no sólo se importan obras, sino que de nuevo artistas italianos, en torno al taller cortesano, favorecen la difusión de este manierismo clásico, romano, que ha aceptado las directrices de la estética tridentina. Triunfante la Reforma católica, ya no se veía en las bellas formas aparentes del arte italiano el carácter paganizante, anticatólico o anticristiano, como en la etapa anterior, al mismo tiempo que el virtuosismo propio del manierismo favorecía la preocupación por la buena técnica y por la representación del "natural" idealizado, constantemente propugnado por los teóricos del Renacimiento. Es entonces cuando de forma más clara se advierte la influencia clásica en la escultura, como en la vida, y así, por ejemplo, en 1565 se puede celebrar el traslado del cuerpo de San Eugenio, en Toledo, con fiestas religiosas y profanas, y, junto al Pelicano eucarístico y las representaciones de la historia del santo, se erigen una copia de la estatua ecuestre de Marco Aurelio y un monumental Hércules para la representación de los trabajos del héroe en los siete días de la semana, con gran aparato de luminarias y fuegos de artificio, según nos relata el licenciado Sebastián de Horozco.

La Reforma católica, en efecto, como expresiva de la mayor parte de la mentalidad española, no ofrecía en el terreno cultural y artístico el carácter coactivo que pudo ofrecer en otros países —como en Italia—, ya que para España suponía el triunfo de las ideas que habían informado fundamentalmente la vida española durante los dos primeros tercios del siglo. Y, paradójicamente, en este último tercio del siglo, el mayor acercamiento del Renacimiento español a las directrices del arte italiano supone una ruptura respecto a los principios que habían informado la escultura española en las etapas anteriores, dando paso a la espléndida floración del barroco.

En esta etapa, por razones políticas y tradicionales, Valladolid continúa a la cabeza de las escuelas castellanas, aunque su escultura pierde el carácter apasionado de la etapa anterior. Surge un nuevo centro, Andalucía, hijuela del toledano, donde la nueva estética barroca va a encontrar su mejor expresión, y el reino aragonés cae en una absoluta decadencia.

EL MATERIAL Y LA TÉCNICA

El material preferentemente empleado es la madera. Ésta puede ser de tejo, nogal o pino —de Soria, de Cuenca o “de la tierra”—, y algunas veces álamo o peral, en Castilla. En Andalucía, de castaño, borne de Flandes, de Asturias o de Galicia, cedro, caoba, álamo o de pino de Segura, que es la más empleada. Repetidamente se indica en los contratos que la madera ha de estar bien seca, para que no se hienda, para lo que se requiere unos dos años después de ser cortada. En algunos contratos se recomienda que la madera se corte “en buena luna”, que debe ser, según se especifica, “en el menguante del mes de enero”.

Una vez aprobada la traza, que suele firmarse por el artista, la parte contratante y testigos, se tallan las imágenes o relieves conforme a dicha traza, de la que a veces se hacen modelos en cera, madera o barro, tanto del conjunto como de cada una de las figuras o relieves, cuando la obra es de importancia. El escultor acaba su labor con la talla, quedando la escultura o relieve “en blanco”, esto es, sin policromar. Seguidamente se procede a su policromía, en la que se busca el efecto sobre el espectador, hallándose, por tanto, en función de éste, y de ahí las variaciones en los motivos y en el color. Así, por ejemplo, en el contrato del retablo de San Francisco, de Palencia (1561), se dice que “sean fechas todas las cosas conforme al natural, como si fueran vivas”, y seguidamente, al detallar la policromía de las imágenes franciscanas, se especifica que “sean coloridas los hábitos y ropas que tienen sobre el dicho oro, muy ricamente gravadas de cosas de grutescos”, en evidente contrasentido con el carácter naturalista que se indica anteriormente.

Para la buena policromía es preciso aparejar la escultura. Se tapan las hendiduras y grietas con cuñas encoladas o pasta de yeso y agua de cola, aplicándole lienzos encolados para fortalecerla, encañándola a veces e incluso reforzándolas con grapas de hierro. Estas operaciones se completaban con la labor de “plastecer” con yeso, con mucha igualdad, “muy sotilmente, de suerte que no se encubra nada del primor de la obra”. Seguidamente se le aplicaban varias manos de yeso “grueso y mate”, y, por último, se embolaba; es decir, se le aplicaba bol, o sea una arcilla muy fina. En las partes no vestidas el aparejo era más sencillo, ya que sólo se aplicaba el yeso y albayalde. Embolada la imagen, se le aplicaba sobre el bol una capa de panes de oro, “de más de 23 quilates”, y en algunas partes, plata, singularmente en la primera mitad del siglo. Una vez doradas las vestiduras e incluso, a veces, la cabellera, y bruñido el oro, se procedía a estofar. Consiste esta operación en pintar sobre el oro con colores lisos, a veces teniendo en cuenta, respecto al espesor de la capa de pintura, el valor de la transparencia del oro o plata que había debajo. Luego, mediante un instrumento punzante —grafio o garfio—, se arañaba o rascaba la pintura, “de manera que descubra el oro que tiene debajo”, labor de grabado, paralela al esgrafiado, que podía adquirir múltiples formas —picados, flores, grutescos, etc.—, imitando “telas ricas y brocados y damascos y brocateles”. La labor del estofado se completaba con labores a punta de pincel, acentuando la riqueza y belleza de las indumentarias. Una vez estofada la imagen, en las partes descubiertas —rostro, piernas y brazos—, se procedía al encarnado; esto es, a darle color de carne, matizada según la edad. Las encarnaciones pueden ser de dos tipos: mate o a pulimento; de las dos, esta última es la más empleada. Consiste en pulir de tal forma el color, que brille —sentido totalmente antinatural—, llegándose incluso a especificar que las encarnaciones “sean de pulimento que remede al esmalte.”

PRIMER TERCIO DEL SIGLO

El primer tercio del siglo XVI representa la etapa de introducción de las formas renacentes, bien directamente de Italia, bien a través de Francia. Es el momento de máximo número de obras importadas de Italia, y también el de mayor número de artistas italianos en España. Y, por otra parte, junto a obras y artistas del más puro carácter renacentista, coexisten los que aún mantienen el espíritu e incluso las formas góticas. A partir de 1520, las formas italianas se van imponiendo al ser adaptadas y asimiladas, pero sin que aún lleguen a fundirse con el espíritu de las formas nacionales —de tradición gótica—, en una interpretación nacional del Renacimiento escultórico, característica fundamental de los escultores que desarrollan su principal actividad en el segundo tercio del siglo, como veremos. Constituye este período, en resumen, la base fundamental de la nacionalización de la escultura renacentista, habiéndose recorrido un camino paralelo al de la evolución política y social, que desde el medievalismo de los últimos años del reinado de los Reyes Católicos conduce a la coronación imperial en Bolonia (1530) y al discurso en castellano del Emperador en el Vaticano, el 17 de abril de 1536, que señala el momento culminante en la hispanización del Imperio.

En este primer tercio del siglo sobresalen los centros en los que especialmente floreció la escultura hispanoflamenca: Burgos, Toledo y Zaragoza. Aunque existen otras escuelas, claramente se advierte que las directrices fundamentales de la evolución de la escultura española se hallan representadas por los maestros activos en las escuelas antes citadas, o a ellas directamente vinculados. A fines de este período comienzan a surgir escuelas independientes, fundamentalmente en Castilla la Vieja, donde los centros vallisoletano y palentino aventajan al centro burgalés.

IMPORTACIONES

Conjunto de gran valor en la introducción de las formas renacentes en España es el constituido por las importaciones, cuya cronología se jalona desde mediados del siglo XV a fines del XVI. Estas obras importadas indudablemente debieron ejercer gran influencia, en atención a su calidad y número, a juzgar por las conservadas o de las que tenemos noticias, aunque su relación directa con obras españolas no sea siempre fácilmente perceptible. En este importante conjunto hemos de prescindir de los trozos decorativos traídos para la decoración de edificios, de cuya abundancia y calidad son bastante explícitos los numerosos monumentos

conservados y las frecuentes noticias sobre el carácter italiano de la labor escultórica decorativa.

Las obras propiamente escultóricas se pueden considerar distribuídas en dos grandes grupos: las de carácter "quattrocentistas" y las "cinquecentistas". Estas últimas puédense considerar en tres aspectos: las de los talleres genoveses-napolitanos, las relacionadas con Miguel Ángel y las traídas a España en la segunda mitad del siglo XVI.

OBRAS "QUATTROCENTISTAS". — Dentro de este grupo se incluyen las obras de carácter donatelliano y las ejecutadas en cerámica invetriata.

Se abre la serie del primer grupo con la bella placa de metal, atribuída a Donatello, con la Virgen y el Niño, en la catedral de Gerona (fig. 1), a la que sigue el medallón con busto de Alfonso V, de Poblet (Museo Arqueológico Nacional), que se atribuye a Francisco Laurana. En relación con el grupo de escultores postdonatellianos florentinos se encuentran la pequeña placa (56 x 39 cm.) de la Virgen con el Niño, en la catedral de Badajoz (fig. 2), que se relaciona con Desiderio de Settignano, como el bello relieve en mármol de la Virgen con el Niño, de la antigua catedral de Segorbe (fig. 3).

Dentro de este grupo se integran también las laudes sepulcrales, como las de don Pedro Zuazo, señor de Cádiz, y doña María de Spínola, en San Francisco, de Jerez de la Frontera (fig. 4), y, muy especialmente, la magnífica, en bronce (de 1503), del embajador en Italia, don Lorenzo Suárez de Figueroa (catedral de Badajoz, 2,35 x 1,29 m.), con la representación del caballero de pie, extrañamente calzado, escudos de los Figueroa y Aguilar, por su mujer, Isabel de Aguilar, allí enterrada también, y curiosa inscripción, todo ello orlado finísimamente, en la que Justí encuentra relación con las obras del veneciano Alejandro Leopardi (fig. 5).

Corresponde también a este grupo la parte italiana del sepulcro del cardenal Mendoza, en el costado del Evangelio del presbiterio de la catedral de Toledo (fig. 6). Consta que un proyecto primitivo fué aprobado por el cabildo toledano en 4 de octubre de 1494, aunque una serie de impedimentos para la erección del sepulcro donde actualmente se encuentra demoraron su ejecución hasta 1504. Concebido como un gran arco de triunfo con dos frentes, al presbiterio y a la girola, es indudablemente, tanto por su traza como por la calidad de algunas de sus partes, obra italiana, a la que más tarde se añadieron esculturas y relieves del taller local, verosímilmente debidas a Diego Copin. La labor italiana es reconocible en el sepulcro con yacente y la Virgen con ángeles en el gran arco central, así como en la decoración de pilastras y en los "putti" o niños con escudos en los tímpanos de los arcos laterales. Aunque estimamos que debió ser importado, su filiación ha dado lugar a diversas opiniones. La mención de un Andrés Florentin, citado por estos años en la documentación del altar mayor de la catedral, y la verosímil estancia en España, por estas fechas, de Andrea Contucci il Sansovino, ha inducido a identificar a ambos como uno mismo y relacionarlo con esta obra. También se ha apuntado el nombre de Andrea Bregno por su relación estilística con las obras de este escultor en Roma y en Siena, y aun, con menos probabilidad, se ha mencionado el nombre de Domenico Fancelli, que trabaja más tarde para los Mendoza, en Sevilla.

Más homogeneidad ofrece el grupo de obras en cerámica o terracota, casi todas en relación con el taller florentino de los Della Robbia. A este respecto, es significativa la noticia del Vasari, según el cual Luca della Robbia hizo obras para España. En efecto, íntimamente se relaciona con el taller de Luca della Robbia el magnífico tondo en blanco y azul con orla



Figs. 1, 2, 3 y 4.—CATEDRAL DE GERONA: PLACA ATRIBUÍDA A DONATELLO. CATEDRAL DE BADAJOZ: RELIEVE. CATEDRAL DE SEGORBE: RELIEVE. JEREZ DE LA FRONTERA: LAUDA SEPULCRAL, EN SAN FRANCISCO.



Fig. 5.—CATEDRAL DE BADAJOZ: LAUDA SEPULCRAL DE LORENZO SUÁREZ DE FIGUEROA.

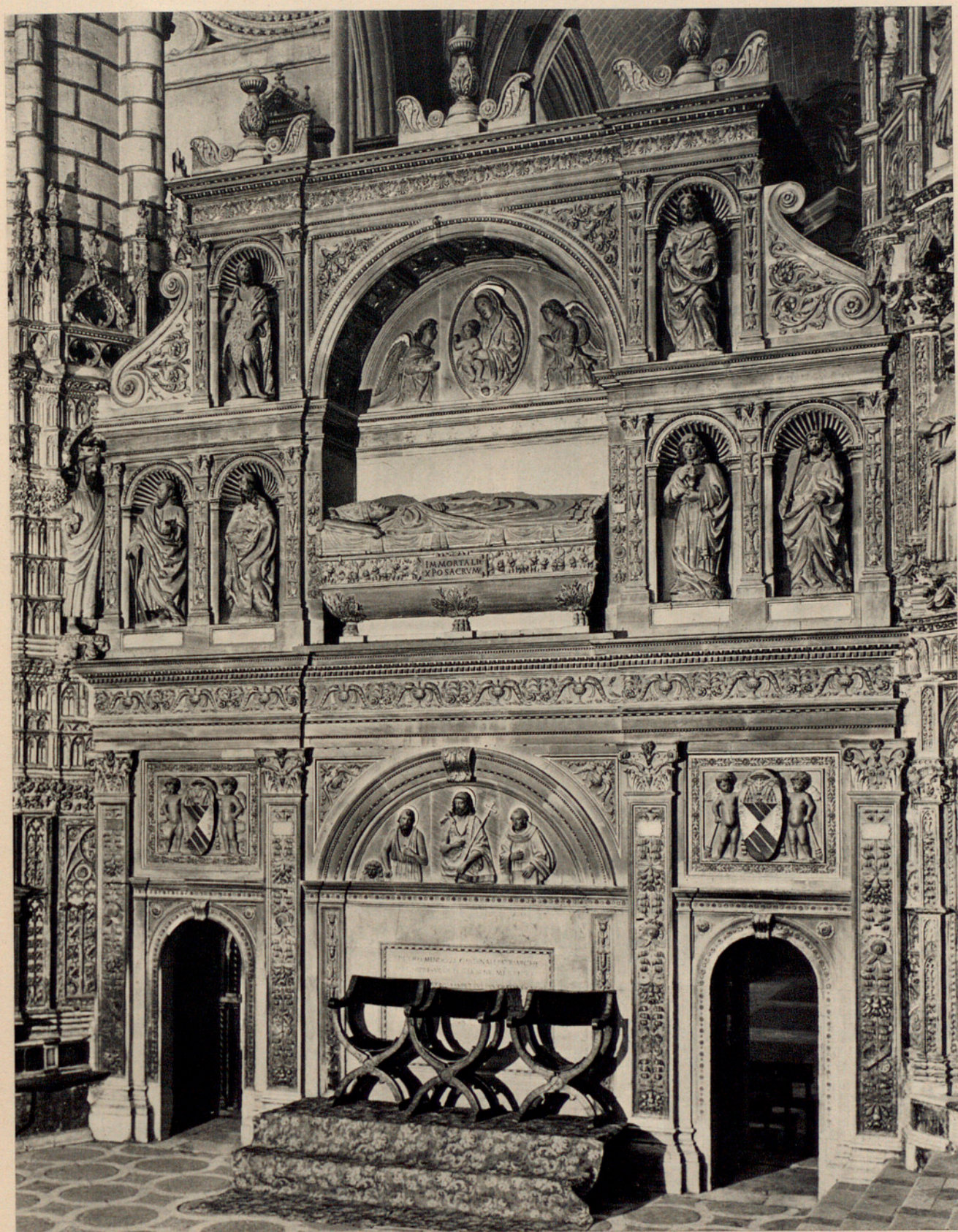
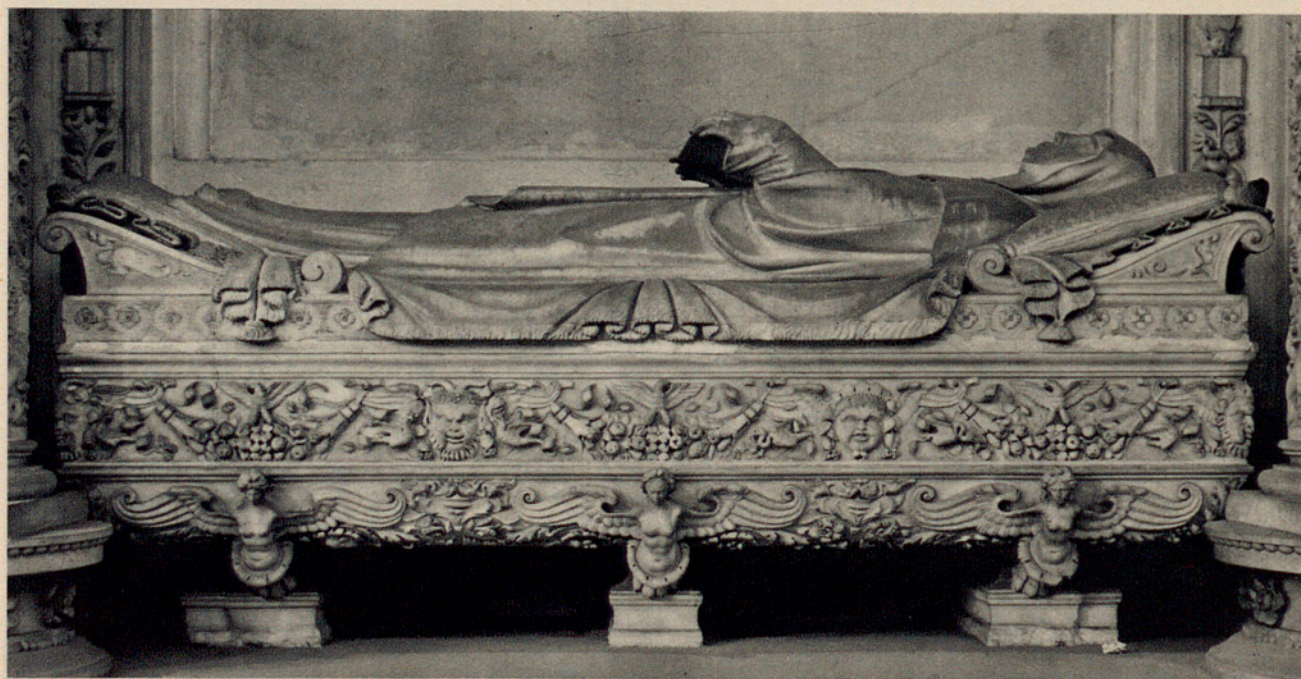
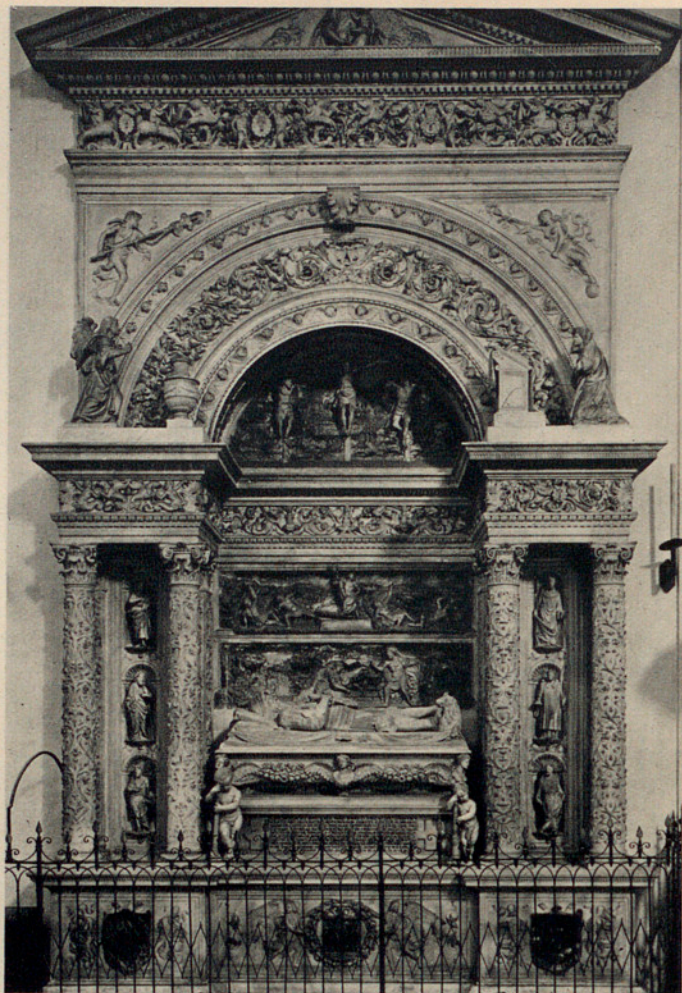
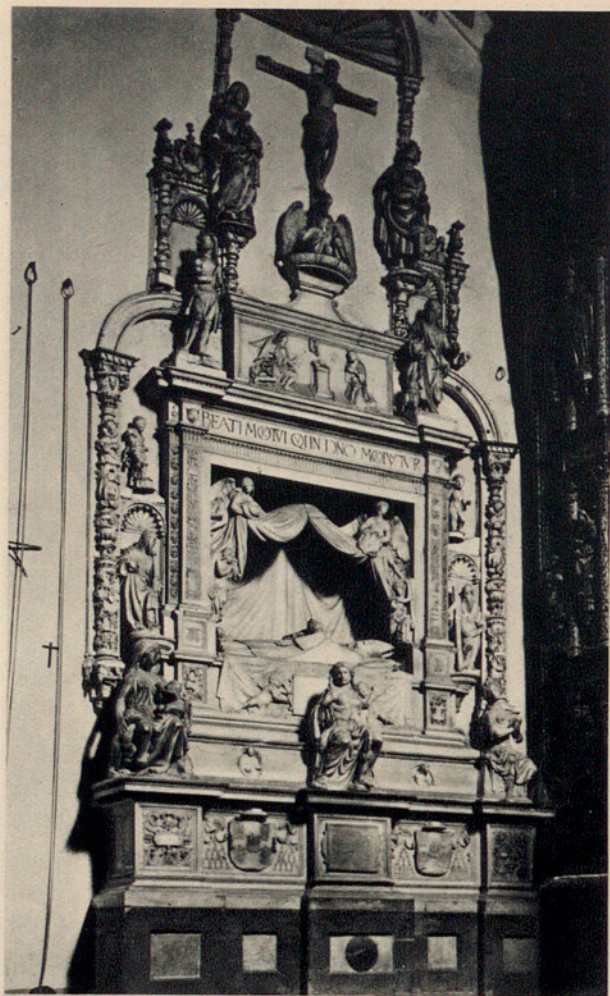


Fig. 6.—CATEDRAL DE TOLEDO: SEPULCRO DEL CARDENAL MENDOZA.



Figs. 7, 8 y 9.—TOLEDO: SEPULCRO DE FR. F. RUIZ, EN SAN JUAN DE LA PENITENCIA. SEVILLA: SEPULCRO DE P. E. DE RIBERA Y DETALLE DEL SEPULCRO DE CATALINA DE RIBERA, EN LA CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD.

de frutas en verde y amarillo, con la Virgen y el Niño y dos serafines, que procedente del convento de la Trinidad, de Valencia, se conserva actualmente en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia, y que fué de doña María de Castilla, mujer de Alfonso V, fundadora de las Clarisas de la Trinidad, de Valencia, donde fué sepultada en 1458. Más tardíos, y ya verosímilmente en relación con Andrea della Robbia, son el retablo de Nuestra Señora de la Granada (capilla de Escalas, de la catedral de Sevilla), con la Virgen de la Granada, sentada, coronada por querubines, y los santos Francisco de Asís, Domingo de Guzmán, Isabel y Sebastián a los lados, y en la parte superior la Resurrección, entre la Virgen y San Juan, que Gestoso relaciona con el de la capilla de los Médicis, en Santa Croce. Al mismo tipo pertenecen la Virgen del cojín, del convento de la Trinidad, de Sevilla; unos fragmentos de una Virgen y querubines, que Gestoso menciona en la Colección Irureta Goyanes, procedentes de la villa de Gines; un relieve de San Jerónimo, en la Colección Gestoso, y un medallón con la Virgen y el Niño y dos querubines, de Sanlúcar de Barrameda, vendido en 1908 y el altar con la Asunción del Museo Arqueológico Nacional. Aunque se refieren a obras desaparecidas, son interesantes las menciones del encargo de un retablo de barro cocido y vidriado, traído de Florencia para la capilla mayor de la iglesia de Santiago, de Valladolid, y la existencia de un relieve de la Virgen y el Niño, del mismo material, en la capilla de Nuestra Señora del convento de San Francisco, de Valladolid.

GRUPO GENOVÉS-NAPOLITANO. — Este grupo se halla integrado fundamentalmente por las obras de los Gazzini o Gaggini, escultores lombardos, que establecidos en Génova —en torno a las canteras de mármol de Carrara—, trabajan también activamente en el sur de Italia.

Con el estilo de Domenico Gazzini y los talleres napolitanos "quattrocentistas", se relacionan una serie importante de Vírgenes, de alabastro generalmente, derivadas lejanamente del tipo de la Virgen de Prato, de Giovanni Pisano, como la Virgen de Teana, en Villarreal (Castellón); la de la Salud, en Játiva; la de la capilla del Cristo, en la catedral de Orense, y las del Hospital de la Sangre y Museo Diocesano, de Palma de Mallorca.

Es ya en el tercer decenio del siglo XVI cuando los Gazzini —en este caso, Pace Gazzini, en colaboración con Antonio María Aprile— ejecutan las obras más importantes, que obligaron a Francisco de Holanda a incluir, entre los águilas del Renacimiento, al "genovés que hizo los mausoleos de la cartuja de Sevilla". Pace, que anteriormente había colaborado con Tamagnini (Antonio della Porta) en el sepulcro de Raúl de Lannoy, en Nápoles, tan relacionado con lo español, recibió en 1520 el encargo de ejecutar en Génova los sepulcros de los padres de don Fadrique Enríquez de Rivera, primer marqués de Tarifa. Firma, en efecto, Pace Gazzini el de doña Catalina de Rivera, rico sepulcro adosado, con pilastras corintias, ninfas y múltiples motivos decorativos, de tradición "quattrocentista", entre los que es curiosa la introducción de una plomada con leones a los lados. La yacente, con traje conventual (figura 9); un relieve con María con las palomas y la profetisa Ana, y en el nicho, con fondo azulado, Cristo con la cruz, y encima, el Juicio Final y la Adoración de los Pastores. El de don Pedro Enríquez, que como el de doña Catalina, fué trasladado de la cartuja de las Cuevas a la capilla de la Universidad hispalense, está firmado por Antonio María de Aprilis, de Carona, aldea de Lugano, frente a Bissone de Cerezio, patria de Pace Gazzini, manteniendo análoga disposición con "Noli me tangere", Resurrección y Calvario (fig. 8).

En íntima relación con estos sepulcros, y verosímil obra de Antonio María Aprile, que

aún en 1535 entregaba mármoles para el Alcázar, con Bernaldino de Bissone, son los bultos funerarios y retablo en magnífico mármol de Carrara, ejecutados entre 1526 y 1532, que, procedentes de la iglesia de San Francisco, de Sevilla, se trasladaron a la iglesia del antiguo monasterio de San Lorenzo, en Santiago de Compostela. Corresponden las estatuas orantes a los marqueses de Ayamonte, don Francisco de Zúñiga y doña Leonor Manrique, un tanto anodina la del Marqués, que contrasta con la idealizada belleza de la figura femenina. El retablo, recompuesto en parte, nos ofrece la Crucifixión, Oración en el huerto y Camino del Calvario, en el centro; la Piedad, en el remate; apóstoles, en los intercolumnios; santos, en las jambas del gran arco central; la Anunciación, en las enjutas, y a los lados, fuera del retablo, un San Jerónimo y el "Noli me tangere", todo ejecutado con gran virtuosismo técnico, recordando en algunos fragmentos la obra juvenil de Miguel Ángel.

Por las mismas fechas (1524-1526), Giovanni Antonio Aprile y Pier Angelo Bernardini della Scala ejecutaban para la destruída iglesia de San Juan de la Penitencia, de Toledo, el sepulcro del obispo de Ávila, fray Francisco Ruiz, que muestra un mayor avance respecto a las obras anteriores (fig. 7).

Dentro de este grupo puede incluirse el magnífico sepulcro del virrey de Nápoles, don Ramón de Cardona, ejecutado hacia 1525 (Bellpuig), obra de Giovanni Merliano da Nola, en el que se acusa la influencia del Sansovino en la traza, mientras que en la escultura percibe Morisani la influencia española, de Ordóñez fundamentalmente, en el bello grupo de la Virgen con el Niño y, sobre todo, en la emotiva representación del Santo Entierro, o Piedad, en el nicho (fig. 10).

De fecha más avanzada (1539) es el retablo y sepulcro del obispo de Escalas, don Baltasar del Río, en la catedral de Sevilla, con la Venida del Espíritu Santo en el centro y el Milagro de los panes y peces, en el basamento, y debajo, la urna sepulcral (fig. 11), que se relaciona con las obras de los Aprile, como también se consideran dentro del mismo grupo los sepulcros de los Ribera, en la capilla de la Universidad hispalense.

Otras obras verosímilmente importadas en diversas fechas y no asignables con certeza a algún taller determinado pueden incluirse en este grupo, como el sencillo sepulcro (1536) en mármol, con yacente y ángeles tenantes de escudos, de G. Descoll, en el Museo Diocesano de Barcelona, y los restos muy mutilados de los sepulcros del almirante Bernat de Vilamarí († 1512), con bulto sepulcral recostado, y el de don Juan de Aragón († 1528), con orante, y al que es posible pertenezca un mutilado relieve con la Epifanía, todo ello en Montserrat (figura 12).

OBRAS MIGUELANGELESCAS. — Al mismo tiempo que se importan obras de acusado carácter "quattrocentista", llegan a España, en fechas no bien determinadas, pero verosímilmente avanzadas, obras que se atribuyen a Miguel Ángel o que con su estilo se relacionan directamente. Se atribuye al maestro la bella estatua en mármol de San Juan Bautista, niño, (1,30 m. de altura total), que estuvo en el Salvador, de Úbeda (fig. 13), fundación del secretario de Carlos V, don Francisco de los Cobos, destrozada en la pasada guerra civil. Consta que ya estaba en España en 1570, identificándola don Manuel Gómez-Moreno con la que hizo Miguel Ángel en 1495, cuando volvió de Bolonia a Florencia, y que también ha sido identificada con la del Museo de Berlín, que para Tolnay es del último cuarto del siglo XVI, como también es desechable su identificación con la de la Morgan Library, más probable obra de

Silvio Cosini. Por otra parte, se supone que el San Juan de la Madona, de Manchester, reproducía esta estatua, lo que en efecto ocurre, invertida, respecto a la imagen de Úbeda.

También se han relacionado con Miguel Ángel un crucifijo, en plata (Palacio Nacional), y otro de igual tamaño (Colección G. M.), que ofrecen la peculiaridad iconográfica de representar sin contorsión un Cristo de cuatro clavos, réplicas, al parecer, como otros varios —entre ellos, los del facistol del coro de la catedral de Granada; de la capilla del Colegio del Patriarca, de Valencia; del Palacio de Gandía, y el de la cruz procesional de Castrotierra (León), y aun se conocen cinco más—, de uno de bronce traído a Sevilla en 1597 por el platero Juan Bautista Franconio.

IMPORTACIONES TARDÍAS. — En la segunda mitad del siglo continúan las importaciones italianas. De hacia mediados del siglo es un relieve de alabastro representando la Adoración de los Reyes, con el escudo de los Manueles en el marco, en Santa María la Mayor, de Toro, quizá del obispo de Zamora, don Pedro Manuel (1534-1546). De poco después, también manierista, es una pequeña placa en mármol, rota, con el Descendimiento, en la Sala capitular de la catedral de Lugo. Y a este mismo momento debe corresponder el relieve central con la Adoración de los pastores en el retablo de la capilla Junterón, en la catedral de Murcia, que fué atribuido a Jerónimo Quijano, en el que Sánchez Moreno ve la influencia de los relieves de Sansovino en Loreto y de Montelupo en el duomo de Orvieto, correspondiendo a Pedro Monte († 1607) las estatuas de Isaías, San Juan Bautista y las sibilas, en este mismo conjunto.

En El Escorial, son piezas importantes el crucifijo de Benvenuto Cellini, de 1562, regalado a Felipe II en 1576 (fig. 14), y el San Lorenzo, sobre la pila del agua bendita, en el antecoro, que debe ser una estatua clásica arreglada, enviado a Felipe II por el duque de Sessa. También en relación con Felipe II, regalado al Parral de Segovia, se cita el busto del Salvador, en mármol blanco y rojo, recientemente ingresado en el Museo del Prado.

De hacia 1580 cree Gómez-Moreno las ocho esculturas de las Virtudes, en mármol, en la antesala capitular de la catedral de Sevilla, y probablemente de procedencia genovesa, como indica Ceán.

En Monforte de Lemos, en el colegio fundado por el cardenal don Rodrigo de Castro, se conservan un crucifijo, en mármol, de Valerio Cioli, de 1595, y el magnífico bulto orante del fundador, obra de Juan de Bolonia, que siguió para su ejecución un modelo de la cabeza hecho por el célebre Pablo de Céspedes y que consta ya estaba hecho en 1598.

Muy a fines del siglo o principios del siguiente debieron llegar a España algunas de las obras conservadas de Miguel Ángel Naccherino (1535-1622). Son éstas un "putto" o quizá Niño Jesús, en el Museo de Burgos; otro, en Sotillo de la Ribera (Burgos), ambos firmados; el Cristo a la columna, de 1614 (Colección Lázaro) (fig. 15), y una Virgen con el Niño, en El Pito (Cudillero), que se le atribuye.

ESCULTORES ITALIANOS

Julián el Florentino, Niculoso Francisco, Domenico Fancelli, Pietro Torrigiano, Jacobo Florentino.—En el primer tercio del siglo XVI trabajaron en España varios artistas

italianos, que al establecerse en la Península contribuyen de manera decisiva a la introducción y triunfo de las formas renacientes.

En fecha muy anterior, y el primero cronológicamente de los artistas italianos en España, cítase a Julián el Florentino, que entre 1418 y 1424 ejecutó los doce relieves del trascoro de la catedral de Valencia, hoy instalados en la capilla del Santo Cáliz. En ellos se representan escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, tales como Sansón arrancando las puertas de Jericó, Salomón y la reina de Saba, la Bajada de Cristo al Limbo, etc., en los que se evidencia su relación con los artistas florentinos coetáneos, especialmente con Ghiberti, por su afición a lo anecdótico, aún muy influido por el estilo internacional, y en su preocupación por los escorzos arquitectónicos y por los fondos de paisaje. Su influencia fué prácticamente nula o muy escasa (véase vol. VIII, fig. 293).

A fines del siglo XV debió llegar a Sevilla el alfarero pisano Niculoso Francisco, cuya estancia en España se comprueba hasta 1526 (azulejos de Flores de Ávila). Escultóricamente su labor tiene gran importancia y significación por la ejecución de la portada del monasterio de Santa Paula, de Sevilla, fechada en 1504, en la que se colocan siete medallones en la rosca del arco (véase vol. X, fig. 579), en los que se sigue el tipo de los Della Robbia, clarísimo en la copia de una composición de Andrea della Robbia, en el relieve central, con el Nacimiento de Jesús. En ellos consta, por otra parte, la intervención de Pedro Millán, que firma el de San Cosme y Damián, y al que deben corresponder los restantes con santos pareados. Aunque su influencia fué escasa en la escultura, su labor es de importancia en cuanto a la técnica y al desarrollo de la cerámica de Sevilla y de Talavera de la Reina.

Es el postdonatelliano Domenico de Alexandre o Domenico Fancelli, el escultor italiano más famoso entre los que trabajaron en España a comienzos del siglo XVI. Escultor al servicio, fundamentalmente, de la Casa real, sus obras contribuyeron grandemente a la introducción de las formas renacientes en Castilla y Andalucía. Nacido en 1469, en Settignano, su formación florentina y romana premiguelangelesca es clara.

Entre 1508-1510 hace en Génova el sepulcro del arzobispo don Diego Hurtado de Mendoza, organizado como gran arco triunfal, con decoración de frutas, dos columnas y hornacinas con santos; urna con yacente, la Virgen con el Niño, la Resurrección, Santa Ana y la Virgen, y encima, en el tímpano, la Ascensión, recordando en su traza el de Paulo II hecho por Mino de Fiésole y Giovanni Dálmata (fig. 16). La ejecución y montaje de este sepulcro en la catedral de Sevilla determinaron su venida a España.

En Sevilla está en 1510, cuando hizo unas imágenes de barro para la catedral, que no se conservan. Hacia estas fechas recibió el encargo para el sepulcro del príncipe don Juan (Santo Tomás, de Ávila), que hizo en Génova y se trajo en 1513. En él, todo muy finamente tallado, se inicia en España el tipo de sepulcro exento con lados en talud, siguiendo el modelo del de Sixto IV, de Pollaiuolo, hoy en la cripta de la basílica vaticana (fig. 17).

El preciosismo detallista —típicamente postdonatelliano—, con su suave "schiacciato", que evoca el estilo de Antonio Rossellino, alcanza su máxima representación en el bellísimo sepulcro de los Reyes Católicos, en la capilla real de Granada, que terminaría en 1517. El año siguiente contrata los sepulcros de don Felipe y doña Juana y el del cardenal Cisneros, que no llegó a ejecutar, ya que murió en Zaragoza el 21 de abril de 1519, sucediéndole Bartolomé Ordóñez en los encargos (fig. 18).

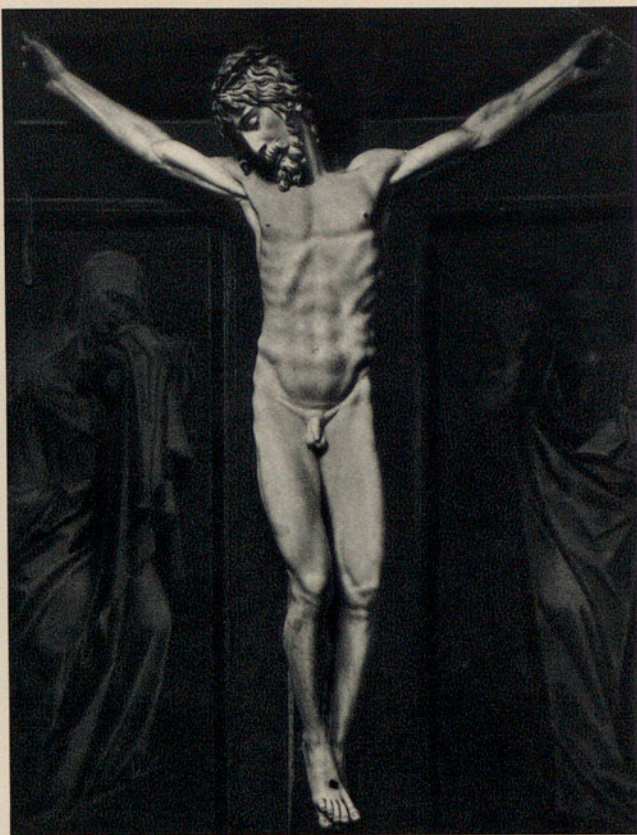
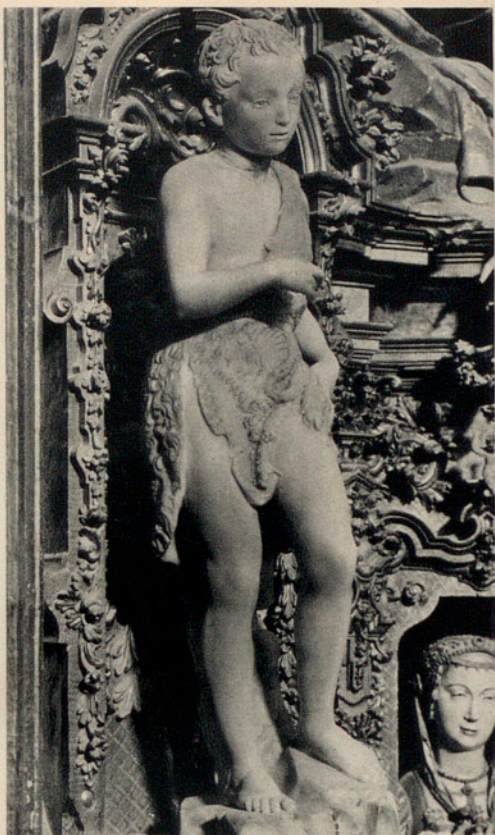
Su viaje a Granada en 1511 y sus ventas de pilas de agua bendita a las catedrales de



Fig. 10.—BELLPUIG: SEPULCRO DE RAMÓN FOLCH DE CARDONA.



Figs. 11 y 12—SEVILLA: SEPULCRO DE DON BALTASAR DEL RÍO, EN LA CATEDRAL. MONTSERRAT: EPIFANIA, DEL SEPULCRO DE DON JUAN DE ARAGÓN.



Figs. 13, 14, 15 y 16.—ÚBEDA: SAN JUAN BAUTISTA NIÑO. EL ESCORIAL: CRUCIFIJO DE B. CELLINI. MUSEO LÁZARO, MADRID: CRISTO, DE M. A. NACHERINO. SEVILLA: SEPULCRO DEL CARDENAL HURTADO DE MENDOZA, EN LA CATEDRAL.



Figs. 17 y 18.—ÁVILA: SEPULCRO DEL PRÍNCIPE DON JUAN, EN SANTO TOMÁS. GRANADA: SEPULCROS DE LOS REYES CATÓLICOS Y DE DON FELIPE Y DOÑA JUANA, EN LA CAPILLA REAL.

Valencia y Toledo, completan sus datos biográficos conocidos. Esta relación con Valencia hace verosímil la atribución de un relieve con San Jorge (Museo de Valencia), análogo al que existe en el sepulcro de los Reyes Católicos, que Tormo atribuye a un maestro genovés de hacia 1500.

Su prestigio en Castilla fué grande (como "el gran señor de Alexandre, escultor florentino", se le cita), reconociéndose su influencia principalmente en los maestros toledanos; sobre todo, en Vasco de la Zarza. Este hecho debió inducir a Venturi a aventurar la hipótesis de suponer la intervención de Fancelli en la traza del sepulcro del Tostado, en Ávila, obra del maestro toledano.

El florentino Pietro Torrigiano (nacido en 1472), huído de Florencia como consecuencia de su carácter violento, llega a España hacia 1520. Florencia, Roma, Amberes, Londres, Sevilla, ha sido la ruta seguida por este apasionado artista. Antes de su llegada a Sevilla ha ejecutado en Inglaterra las tumbas de Enrique VII y de Isabel de York, la del doctor Young, e iniciado las de Enrique VIII y Catalina de Aragón, a través de las cuales se advierte su relación con los escultores postdonatellianos, fundamentalmente con Benedetto da Majano. Su estilo, no obstante, tiende ya a la corrección ideal "cinquecentista", algo fría y académica, de perfecta ejecución, base de la formación de no pocos artistas.

En el Museo de Sevilla se conserva el San Jerónimo (en barro) que hizo para el convento de San Jerónimo, y al que debe buena parte de su fama en Andalucía. Es un magnífico estudio del natural, verdadera obra maestra, donde nos muestra su profundo conocimiento de la anatomía humana y para el que, según el Vasari, se sirvió de un viejo servidor de los Botti, mercaderes florentinos establecidos en España (fig. 19). De esta imagen se conoce una réplica, con variantes, en el monasterio de Guadalupe, llevada allí en 1526.

Las mismas características, en cuanto a corrección técnica, material empleado e idealismo clásico en desacuerdo con su agitado carácter, se reflejan en la Virgen con el Niño, en el mismo Museo, causa, según el Vasari, de su ruina (fig. 20). Según cuenta, el Duque de Arcos le solicitó otra igual, pagándole poco, por lo que el colérico artista destruyó la nueva imagen. Detenido por la Inquisición, murió en la cárcel entre julio y agosto de 1528.

Como la reconstrucción de la destruída se ha considerado la Virgen de la Universidad de Sevilla, que se le atribuye, aunque la tradición no parece confirmarlo, ya que durante mucho tiempo circuló por las academias sevillanas un trozo, considerado como de la imagen destruída, conocido por "la mano de la teta", cuyo vaciado en yeso no muestra relación con el de las vírgenes conservadas.

Con escasos visos de verosimilitud se atribuyeron a Torrigiano tres estatuas de la colección del Conde de Valencia de Don Juan, una de ellas hoy atribuída a Pesquera, según veremos. También se le han atribuído los bustos de Felipe el Hermoso y doña Juana, de la colección Dreyfus.

En 1520, por las mismas fechas que Torrigiano a Sevilla, llegaba a Granada otro artista florentino, Jacobo Florentino el Indaco, también compañero de Miguel Ángel en el taller de Ghirlandajo y colaborador y amigo del maestro, según se deduce de su intervención en la Sixtina. El estilo de Jacobo Florentino, aunque es solamente cuatro años más joven que Torrigiano, es ya plenamente "cinquecentista". El primer decenio del siglo, que Torrigiano no pudo vivir en Italia, fueron decisivos en la evolución del Renacimiento. La razón de su llegada es presumible: la coronación imperial. Por los mismos años llegan Torrigiano, Machuca, Berruguete y Diego de Siloe, entre otros. El punto de atracción, Granada, ciudad en la que hay ancho campo para el arte cristiano.

La estancia de Jacobo Florentino en España fué breve. El 27 de enero de 1526 muere en Villena, dejando familia, entre ella, su hijo, el escritor Lázaro de Velasco, habido en su mujer, Juana de Velasco, hija del entallador Juan López de Velasco, que intervino en la sillería de la catedral de Jaén.

En octubre de 1520 se le cita en la Capilla real de Granada, donde ejecuta obras decorativas de talla, y el año siguiente, el retablo de pintura de la Santa Cruz. Por estas fechas inicia sus trabajos en la catedral de Murcia, donde, aparte de las obras arquitectónicas, se le atribuyen las bellísimas Virtudes, de la portada de la antesacristía de la catedral (fig. 21), sobresaliendo singularmente la central, de la Fe, de mayor tamaño, con ángeles que descorren las cortinas de un dosel. En Murcia también se le atribuyen dos pequeños relieves de evangelistas.

En Granada, su hijo le atribuye el grupo de la Anunciación, sobre la puerta de la sacristía de la capilla real, muy bellamente compuesto. Su obra maestra, no documentada, sagazmente atribuída por el señor Gómez-Moreno, es el Santo Entierro (fig. 22), que se hizo para el monasterio de San Jerónimo, de Granada (Museo de Granada), dramática composición —de madera pintada y estofada—, cuyas figuras corresponderían, arcaicamente, al arte italiano de fines del primer decenio, pues, en efecto, se percibe la fuerte influencia del grupo del Laoconte en las patéticas figuras de José de Arimatea y San Juan, como aún el desnudo de Jesús evoca la Piedad de Miguel Ángel. Es curioso este cierto arcaísmo que españoliza la obra de Jacobo Florentino, pese a su naturaleza y formación italiana, mientras mucho más avanzado en su miguelangelismo y estilo se nos muestra el español Bartolomé Ordóñez, que moría cuando Jacobo Florentino llegaba a Granada.

Con su estilo relaciona el señor Gómez-Moreno un crucifijo, llamado de San Agustín, en el convento del Ángel Custodio de Granada, sin sudario, ni cabellera; y otro, grande, con pelo postizo y muy desfigurado, en la Sala capitular de la catedral de Valladolid.

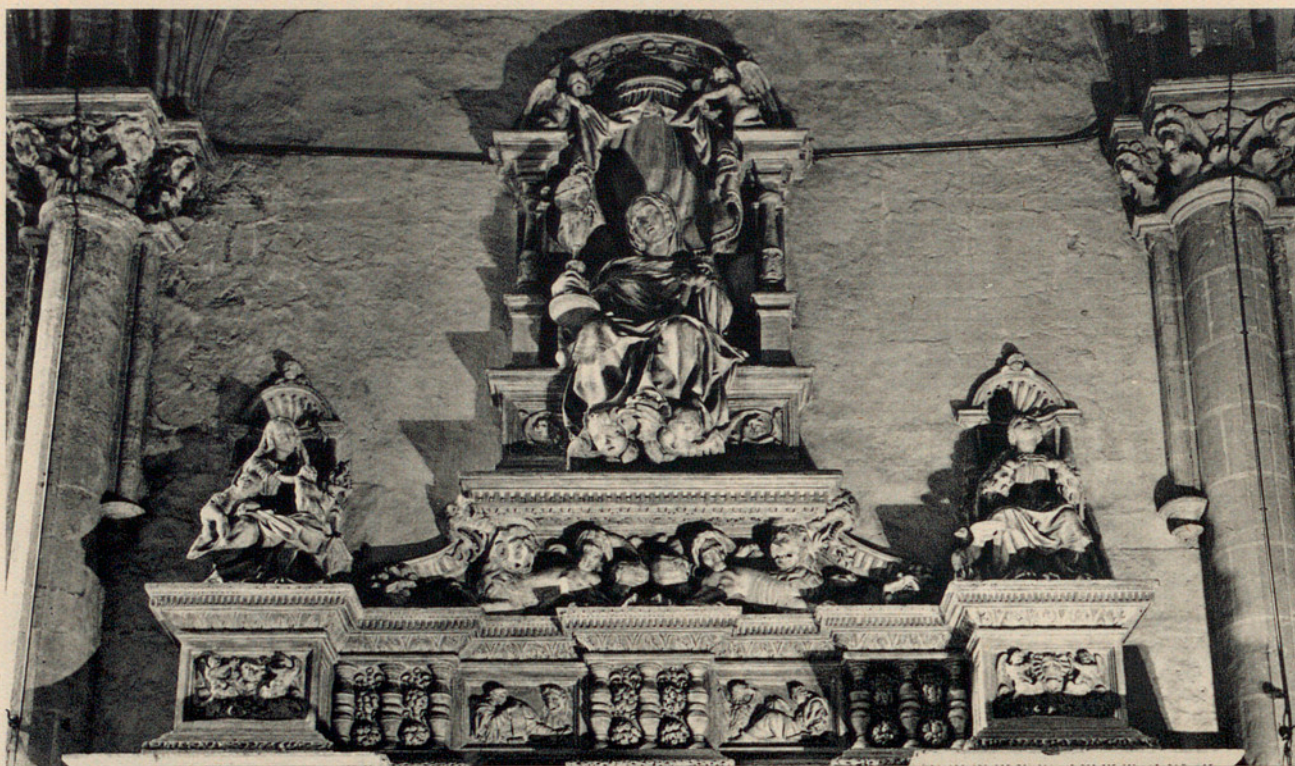
LA ESCUELA DE BURGOS

En Burgos, uno de los centros fundamentales de la escultura gótica, se introduce el Renacimiento en fecha relativamente temprana, aunque en la comarca burgalesa las formas góticas persisten hasta muy avanzado el siglo XVI. La existencia de un activo taller escultórico, su situación geográfica y las relaciones con Italia y Francia fueron factores que contribuyeron a la introducción del estilo, ya que la propia actividad del floreciente taller hispanoflamenco hacía de Burgos, a fines del siglo XV, la capital artística de Castilla la Vieja. Este mismo florecimiento del taller gótico es importante por cuanto, como veremos, el Renacimiento no supone una solución de continuidad en la evolución de la escultura burgalesa, sino que el estilo gótico evoluciona, adaptándose, asimilando lentamente las nuevas formas, nacionalizando el Renacimiento, en suma, base fundamental para el desarrollo de la escultura en el segundo tercio del siglo.

Como en todo el Norte, en Burgos no han sido propiamente los italianos los introductores, sino que son artistas franceses fundamentalmente, que conocen un Renacimiento no muy puro, más apto para ser asimilado, los iniciadores de las nuevas formas. Es a partir de 1520, en torno a la actividad desarrollada en España suscitada por la coronación imperial de Carlos V,



Figs. 19 y 20.—PEDRO TORRIGIANO: SAN JERÓNIMO Y VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO DE SEVILLA).



Figs. 21 y 22—JACOBO FLORENTINO: PORTADA DE LA ANTESACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE MURCIA Y SANTO ENTIERRO (MUSEO DE GRANADA).

cuando llegan los artistas —en este caso, Siloe— que traen un nuevo estilo, más directamente italiano, aunque en todo caso transformado por el espíritu castellano. Así se pueden distinguir perfectamente un primer período, anterior a la llegada de Siloe, presidido por las creaciones de Vigarney, y un segundo período cuando el propio Vigarney es captado por el estilo de Siloe. La marcha de Siloe a Granada y la creciente actividad del taller de Valladolid suponen la decadencia del taller burgalés. Después de 1530, aunque se registra la actividad de algún maestro de importancia, su carácter es esencialmente secundario. Burgos, que llevó la dirección artística de Castilla durante el primer tercio del siglo, cae en la órbita vallisoletana.

FELIPE VIGARNY. —El terreno estaba preparado cuando, al acaso, llega a Burgos, de paso para Santiago de Compostela, un artista francés, de la diócesis de Langres, en la Champagne: Felipe Vigarney —también citado Vigarni, Viguerny, Biguerny, Bigarne, Viguernis o Felipe de Borgoña—, que años más tarde ha de ser considerado como “singularísimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria” (Diego de Sagredo). Llega a principios del estío de 1498, y aunque su estancia en principio es de paso, en Burgos queda. En Burgos casa con María Sáez Pardo, en quien tuvo cinco hijos: Joaquín, arcediano de Cuéllar; José, canónigo de Valladolid; dos hijas de gran belleza, Catalina y Clara, ésta conocida por “la niña de plata”, y Gregorio Pardo, que siguió la profesión del padre y que casó con una hija del famoso arquitecto toledano Alonso de Covarrubias, quien en sus cartas llama a Felipe Vigarney “mi hermano maese Felipe”. Fallecida su mujer hacia 1535, contrae nuevas nupcias con doña Francisca de Velasco, en quien tuvo cinco hijos, todos menores a la muerte del padre, en Toledo, el 10 de noviembre de 1542, donde fué sepultado en la catedral, junto al altar de la Descensión, que él había ejecutado, con laude que ya no existe.

Hombre particularmente famoso en su tiempo, considerado en todo momento como uno de los mejores artífices de Castilla, su actividad fué extraordinaria. Cantero e imaginero, practicó también la profesión de arquitecto, y como tal le vemos intervenir en diversas tasaciones y reconocimientos en Burgos, Salamanca, Segovia y Santa María del Campo. No consta que practicara la pintura, suponiéndose que sus esculturas fueron policromadas, hasta 1531, por León Picardo, y luego por un Lázaro, pintor.

Vigarney es el espejo de la evolución plástica castellana en el primer tercio del siglo. Fluctúa, va asimilando las diversas influencias de tal forma, que su personalidad, su estilo, queda desdibujado, como carente de singularidad. Pese a las frecuentes mutaciones de su estilo, pese a esta aparente disparidad de concepto estético entre sus diversas obras, siempre veremos en Vigarney el hombre amante del ritmo, del sentido de la medida, de la corrección, de la serenidad, lo que a veces va en perjuicio del espiritual contenido de la figura o de la escena. Es en esta corrección y en la buena ejecución, donde indudablemente se fundamenta la extraordinaria consideración y prestigio de que gozó en Castilla, como se refleja, tanto en los múltiples elogios, como, sobre todo, en la intensa actividad de su taller.

Considerada su obra a grandes rasgos, se pueden distinguir en ella varias etapas. Vigarney, llegado a Burgos, trae un estilo que entronca con el de los artistas franceses que, derivando de la melancólica corrección de una de las tendencias de la última etapa del gótico, aceptan un Renacimiento reposado, rítmico, como vemos, por ejemplo, en la obra de Michel Colombe. Este estilo lo mantiene Vigarney hasta la iniciación de la sillería de coro de la catedral de Burgos. Por entonces va siendo captado por el ambiente que le rodea y su estilo —quizá

debido al empleo de la madera— se va aproximando a las obras góticas, adquiriendo a veces un carácter excesivamente artesano. Es entonces cuando llegan nuevos aires a Burgos; Siloe llega de Italia y, por otra parte, Vigarny va a Zaragoza y establece un prematuro contacto con Berruguete para trabajar en mancomún. Es el año de 1519, que supone un nuevo giro en la producción de Vigarny. Su estancia en Granada, su relación con Berruguete y la colaboración con Siloe suponen el triunfo del Renacimiento miguelangelesco en su producción. No obstante, se mantiene reposado, sereno, clásico, reflejo de un espíritu tranquilo, que, como indicaba su epitafio, “imitaba con la mano las efigies de los santos, como con el ánimo sus virtudes”, como lo vemos en su última obra, los relieves de la sillería de coro de la catedral de Toledo y en los sepulcros en que intervino.

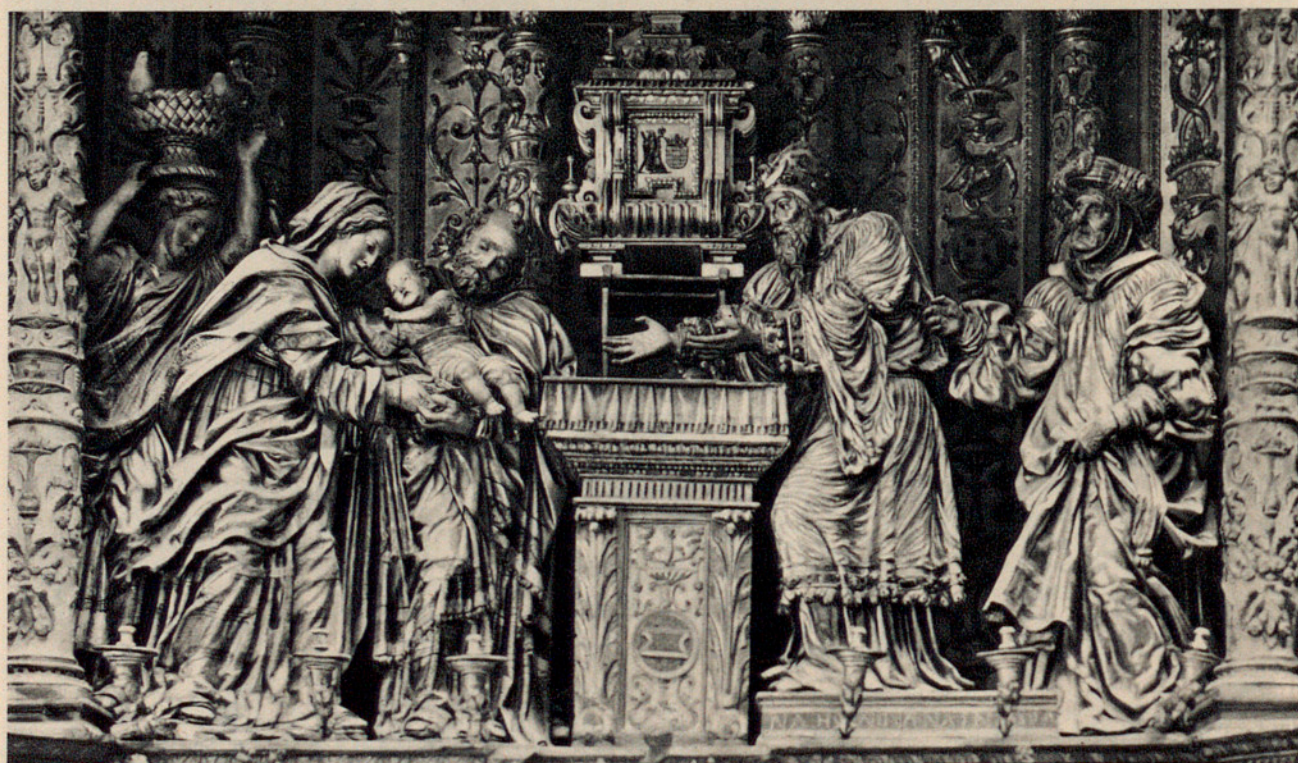
Cuando Vigarny llega a Burgos se trabaja en la decoración del trasaltar mayor de la catedral. Por razones no muy claras, ya que, a juzgar por las noticias recogidas en las Actas capitulares, estaba de paso, y, por otra parte, debía ser muy joven y desconocido, el 17 de julio de 1498 se le encarga —según modelo de maestro Ximon— uno de los paños del trascoro, más el apostolado de la parte inferior, con el tema de la Salida de Jerusalén o Camino del Calvario (fig. 23) y él “se proferió de lo fazer en profesión de mucho mejor obra que se le mostró”. Simón de Colonia se encarga de la arquitectura y figuras de los lados. La obra debió agradar, por cuanto el 18 de marzo de 1499 se le encargan otros dos paños, uno con la Crucifixión (fig. 24), y otro con el Descendimiento y el Santo Entierro, más ocho imágenes de apóstoles para la parte baja y un Ecce Homo. En el verano de 1502 debían estar estos relieves muy avanzados, aunque el último no es tasado por Andrés de San Juan hasta 1513, quizá debido a otros trabajos que impidieron su remate y a un cambio en las escenas, ya que se introduce el tema de la Resurrección y se unifican las del Descendimiento y Santo Entierro.

Muy característico es el Camino del Calvario, con motivos clásicos, como el guerrero en primer término, conforme a modelos italianos, y el gran arco triunfal en escorzo, con “putti” en el friso, y los Trabajos de Hércules, sobre los capiteles, junto al pintoresquismo “quattrocentista” del paisaje y el carácter medieval del agitado y patético grupo central, y de los que curiosamente se asoman a las almenas de Jerusalén. Este deseo de narrar, este detallismo, que aún tiene mucho de gótico, se ve contrarrestado por el sentido italiano de la forma, más evidente aún en el grupo de guerreros de la Crucifixión y en las hercúleas figuras de los ladrones, que contrastan con el concepto medieval del grupo de las santas mujeres y con el estudio del cuerpo de Cristo, con cuatro clavos y piernas curvadas extrañamente. En el más tardío y mutilado relieve del Santo Entierro, el goticismo es aún mayor, aunque el conjunto respire la tranquilidad del sereno clasicismo. Quizá algo frío y decorativo, con bellos y detallados estudios, junto a trozos en los que las figuras se amontonan, sin espacio posible, surgiendo manos como la que sujeta la toca de María Magdalena, que difícilmente puede pertenecer a la misma figura. En su conjunto se advierte en esta primera obra de Vigarny un característico eclecticismo, en el que se reconoce la huella de los maestros flamencos y la inspiración en grabados, mientras se vislumbra su relación con el arte lombardo, aunque no parece acusar un contacto directo con Italia.

En la ejecución de los relieves puede advertirse la intervención de colaboradores. Proske cree que a uno de los que trabajaron con Vigarny puede ser atribuido el relieve del Santo Entierro en la tumba de Juan de Padilla (Museo Arqueológico de Burgos), que quizá pueda



Fig. 23.—F. VIGARNY: CAMINO DEL CALVARIO, EN EL TRASALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE BURGOS.



Figs. 24 y 25.—F. VIGARNY: DETALLES DE LA CRUCIFIXIÓN, EN EL TRASALTAR MAYOR, Y DEL RETABLO DE LA CAPILLA DEL CONDESTABLE, EN LA CATEDRAL DE BURGOS

ser el Alonso de San Gil, que figura como testigo cuando se encargan a Vigarney los dos últimos relieves y que consta fué criado de Gil de Siloe en 1495, debiendo ser su colaboración muy activa, ya que, como indica Martínez Burgos, cobra cantidades muy altas por sus trabajos.

La ejecución de estos relieves proporciona a Vigarney extraordinaria fama en toda Castilla. Toledo, que, reformada su capilla mayor, iniciaba la construcción de su gran retablo, requiere sus servicios. En 1500 toma parte en el concurso para el retablo y entrega como prueba una estatua de San Marcos. No obstante, el retablo se adjudica a los maestros locales Peti Juan, Copin y Sebastián de Almonacid; pero en mayo de 1502 se encargan a Vigarney cuatro escenas, que terminaba en 1504. Son cuatro historias centrales, de las que consta que entrega tres, verosíblemente la bellísima Adoración del Niño por sus padres, que es la mejor del retablo, la Asunción, y quizá el Calvario. Hace también algunas estatuas para el guardapolvo; quizá algunas del lado meridional, como apunta Proske (véase vol. VIII, fig. 360).

Mientras trabaja en estas obras, surge un nuevo contrato. El 19 de septiembre de 1503 contrata el retablo para la capilla de la Universidad de Salamanca, que terminaba en febrero de 1505. Del retablo, que tenía una traza gótica, y para el que Vigarney debía entregar catorce figuras, subsisten seis imágenes: la Asunción, Santa Bárbara, San Jerónimo —a quien estaba dedicado el retablo—, San Agustín, San Gregorio y San Juan Bautista. En madera, muestran una calidad muy inferior a las exquisitas tallas en piedra de Briviesca de los relieves del trascoro de Burgos y a las escenas en madera del retablo de Toledo. Su característico eclecticismo se percibe en las dos mejores: el San Jerónimo, muy gótico, y la Asunción, como Inmaculada, con la luna a sus pies, que clásicamente se apoya en una pierna e inicia una levísima torsión insinuante del «contrapposto».

La actividad de Vigarney se extiende. Por contrato de 1 de agosto de 1505, y por mandato y a costa del arzobispo de Sevilla, fray Diego de Deza, se encarga Vigarney del retablo mayor de la catedral de Palencia, hecho en principio para la actual capilla del Sagrario, detrás de la capilla mayor. Allí estuvo; luego se trasladó a su emplazamiento actual, en la capilla mayor, y entonces se le añadieron las pinturas de Juan de Flandes, el Calvario, de Valmaseda y otros detalles. Vigarney se compromete únicamente a ejecutar personalmente —y esto da una clara idea de la actividad del taller del casi recién llegado maestro— las caras y manos de las imágenes, y se compromete a hacer también tres historias, un Santo Entierro —hoy en la Sala capitular—, la historia del Salvador, o Cristo en Majestad —hoy en el trascoro—, y la Asunción. En su conjunto, las imágenes resultan frías, anodinas, excesivamente artesanas, particularmente eclipsadas por el magnífico Calvario que años después añadió Juan de Valmaseda en el remate. Entre las figuras sobresale la Asunción, de tipo diferente a la que por los mismos años entregaba para Toledo, y los bustos de la parte superior, que recuerdan los que también por estos años ejecutaba él o su colaborador Andrés de San Juan para la sillería alta del coro de la catedral de Burgos. La figura del santo titular (San Antolín) no se coloca hasta 1559, aunque la primera imagen que hizo Vigarney fué un pequeño San Antolín, que es la primera del lado del Evangelio, así como el remate y Calvario no se hacen hasta 1519: aquélla, por Pedro Manso y Juan de Torres, y éste por el ya citado Valmaseda. Vigarney ejecutó las imágenes e historias en su taller de Burgos, terminando la obra en 1509. Entre sus colaboradores se cita a Juan de Cobrejos; quizá el mismo Juan Chombreros que se cita en 1516 con motivo del retablo de San Esteban, de Burgos, y el Juan de Cabreros, citado en 1518 en Casalarreina.

Las obras anteriormente mencionadas nos muestran cómo la actividad de Vigarny se extiende por toda Castilla, donde es considerado como el imaginero de mayor importancia de este primer decenio del siglo. Mientras tanto, en Burgos, donde tenía establecido el taller, su actividad también va en aumento. Ya coincidiendo con la ejecución de sus últimos relieves del trascoro, consta que se le encarga, en julio de 1502, la ejecución de un púlpito, encargo que parece un compás de espera antes de iniciar la obra más importante de la sillería de coro de la catedral.

La historia de la sillería de coro de la catedral burgalesa es un tanto complicada, que conocemos hoy al detalle gracias a los trabajos de Martínez Burgos. En resumen, consta que en 27 de enero de 1499 el Cabildo solicita muestras y precios; que se vuelve a tratar del asunto en 1504, y ya en 1505 trabajaban en ella Vigarny, como escultor, y Andrés de Nájera o Andrés de San Juan, como entallador. La obra se prosigue con dilaciones, y en 1512 debe estar terminada, cuando en 19 de octubre se regaló la antigua al monasterio de San Agustín. En 1525, Vigarny da un modelo para la nueva colocación del coro, y en 1527 se muda de lugar en la capilla mayor. En 1535 se coloca en la nave, y en 1539 se cae el cimborrio, destruyéndola en parte. Desmontada, permanece en la capilla de Santa Lucía, hasta que en 1551 Simón de Bueras la monta de nuevo en la capilla mayor, para volver a la nave en el año siguiente. Entre 1583 y 1586 se hace la silla arzobispal, y entre 1602 y 1610 se hace el cerramiento del fondo, se muda de lugar la silla arzobispal, por tanto, y se hacen todas esas escenas en las que se procura imitar las antiguas. Si complicada es la historia de los sucesivos traslados de la sillería, otro tanto ocurre respecto a su ejecución, ya que aunque dirigida por Vigarny, se advierte la intervención de varias manos. La sillería, de nogal, consta de relieves en tres series, respaldos de la sillería baja, respaldos de la sillería alta y friso del cuerpo superior. En ellos se relatan historias evangélicas de santos, con algunos temas repetidos, constituyendo un extraordinario repertorio iconográfico. Salvo el testero occidental, que fué añadido, y algunas adiciones en las reparaciones de Simón de Bueras, en los laterales, corresponde a la dirección de Vigarny todo el resto.

En su conjunto se advierten —como indican Weise, Tormo, Gómez-Moreno, Proske, etc.— dos distintos períodos o, mejor, dos direcciones, que en la actualidad, con el conocimiento de la amplia colaboración de Andrés de San Juan, parecen justificarse, aunque la sillería está carente de un buen y exhaustivo estudio a la luz de los datos últimamente publicados. A una de ellas, la que sería el estilo de Vigarny y sus más inmediatos colaboradores, corresponderían los tableros de la fila superior de las sillas laterales. En ellos se percibe, de acuerdo con las múltiples obras adscribibles al taller de Vigarny en la comarca burgalesa, cómo el artista, quizá debido a la amplia participación del taller, se ve captado por el ambiente gótico y retrocede en su estilo, con figuras y relieves de muy inferior calidad artística respecto a las del trascoro mayor. Impera el relieve plano, rudo, de figuras expresivas, pero sin idealismo, de ejecución artesana, seca, áspera, con una acentuada preferencia por el perfil anguloso, italianizante, pero totalmente carente de la gracia del Renacimiento florentino. Únicamente sobresalen en estos relieves los bustos, algunos de gran belleza, que coronan los tableros —como hemos visto en Palencia—, que por su italianismo se han atribuido a Andrés de San Juan, aunque me parece significativo que más adelante a Andrés de San Juan siempre se le cita en colaboración con un imaginero, que será Guillén de Holanda.

Más calidad artística se advierte en los relieves de la sillería baja, más renacentistas, como

el de San Eustaquio, entre los que se intercalan algunos evidentemente posteriores, como el de la Visitación, junto al de la Imposición de la casulla a San Ildefonso. A Andrés de San Juan, y evidenciando su formación italiana, se atribuyen las incrustaciones de boj o taraceas en los asientos.

Es extraño, de todas formas, que Vigarny ejecute en esta sillería los peores relieves. No es verosímil, en efecto, que frente a la calidad artística de los relieves del trascoro mayor, haga ahora estos relieves tan excesivamente "de arte rutinario e insulso", como acertadamente escribe el señor Gómez-Moreno, por lo que nos inclinamos a suponer su intervención en los relieves de la sillería baja, pues junto a lo atribuido a Andrés de San Juan, su labor en la sillería le mermaría fama más que enaltecerle. La escasa calidad de los relieves superiores únicamente sería atribuible a la aparición de un extenso taller en torno a Vigarny de desigual valor, que por la multitud de encargos industrializa su producción, ya que prácticamente es el único maestro importante en Castilla la Vieja en esta segunda mitad del primer decenio del siglo XVI.

En 11 de abril de 1513 da la traza, gótica, para el baldaquino del santo, en Santo Domingo de la Calzada, que hizo Juan de Rasines, de alabastro, con relieves en los costados con escenas de la vida y milagros del Santo. En 1514 da la traza del perdido retablo de San Bartolomé, en San Esteban, de Burgos, de talla y pintura, que habría de ejecutar León Picardo. En 1515 consta que estaba en Haro, en la Rioja, donde su actividad se extiende hasta 1519. Consta que hizo un retablo, que ha desaparecido, en el que trabajó como colaborador un escultor Matías, de origen francés, con quien tuvo pleito, que anteriormente había trabajado en Nájera (Logroño) y en una imprenta de Alcalá de Henares. De esta estancia de Vigarny en Haro se deduce que trabajó en la portada del templo de Santo Tomás, con esculturas en hornacinas a los lados, y sobre las dos puertas, los temas de la Incredulidad del Santo, la Resurrección, y, encima, la Flagelación, la Coronación de espinas, Jesús ante Caifás y el Camino del Calvario. Su estilo, estrechamente emparentado con el de la sillería de Burgos, denuncia la actividad del taller de Vigarny, por su carácter plano, figuras de perfil y angulosidades, y aquí también vemos, como en Burgos y Palencia, las veneras con bustos rematando los cuerpos laterales.

A este período debe corresponder el retrato de Cisneros, en óvalo (30 x 22 cm.), que hoy, en plancha cuadrada, se conserva en el Rectorado de la Universidad de Madrid. En alabastro, nos muestra en su magnífico estudio de perfil la extraordinaria maestría de Vigarny para el arte del retrato. También consta que hizo un retrato de Nebrija, hoy perdido, que es conocido por reproducción xilográfica en su Diccionario Latino.

En 1519 consta que estuvo en Casalarreina, lo cual induce a pensar en su participación en alguna obra en esta ciudad. Sin embargo, lo conservado en la fachada del monasterio de la Piedad, que se le ha atribuido, es de un estilo más avanzado, más bien atribuible a otro maestro o a una fecha posterior.

Este año de 1519 señala un momento crucial en la evolución estilística de Vigarny y de la escultura burgalesa. Es en este año, como indicamos anteriormente, cuando establece un acuerdo con Berruguete para trabajar en mancomún. Ambos ejecutan el sepulcro del canciller Selvagio, cuyos restos se conservan en el Museo de Zaragoza, en el que parece corresponder a Vigarny la estatua adosada al sepulcro y la propia urna sepulcral, muy mutilada, con las típicas escamas de la escuela burgalesa, correspondiendo el resto a Berruguete.

Como consecuencia de esta estancia en Zaragoza debió surgir la intervención de Vigarny en el retablo de la capilla real de Granada. Aunque no existe constancia documental, consta que en 1521 estaba en Granada y tradicionalmente siempre le fué atribuído, desde 1602. En su conjunto, sorprende por su calidad, ya que únicamente las escenas del banco y las de San Jorge y Santiago recuerdan algo el estilo de la sillería de Burgos. Aquí ya triunfa plenamente el Renacimiento, tanto en el concepto del bulto redondo como en la plasticidad, en el movimiento y en la ausencia de sequedad, advirtiéndose incluso una cierta preocupación por la idealización en las cabezas. No obstante, la mayor parte de sus imágenes resultan correctas, bellas, pero frías, atribuyéndose algunos trozos, como el San Juan Bautista o la escena del martirio de San Juan Evangelista, a la influencia de Berruguete. Es extraño, ciertamente, que a pesar del reciente acuerdo con Berruguete, se perciba bien poco en su obra el espíritu del maestro castellano, enlazando más bien su obra con las de los italianos, lo que ha hecho pensar a Gómez-Moreno en la posible intervención de Jacobo Florentino, ya que en el conjunto se advierten discrepancias que parecen confirmar una repartición de trabajo, o al menos su influencia a través de modelos y dibujos.

A su regreso a Burgos se inicia una nueva etapa en la producción de Vigarny, que afecta igualmente a toda la plástica castellana. La llegada de Siloe es decisiva para la difusión de nuevas formas renacentistas. Vigarny colabora con Siloe y ambos contratan, repartiéndose el trabajo, el magnífico retablo de la capilla del Condestable, en la catedral burgalesa (fig. 25). El retablo se ejecuta entre 1523 y 1526, y ambos reciben los pagos como si fuesen un solo artista. En esta obra es lógico atribuir su original traza a Vigarny, que es interesante por cuanto en esencia constituye un precedente de la empleada por Berruguete en el retablo de Santiago, de Valladolid. Un tema único central, con un banco con tres encasamientos y remate análogo. En el banco debe corresponder a Vigarny la Anunciación, con iconografía que se repite en múltiples ocasiones en la comarca burgalesa (fig. 27). En el centro se reconoce la mano de Siloe en el grupo de la Sagrada Familia, quedando sólo de Vigarny las detalladas figuras del Sumo Sacerdote y la profetisa Ana, magníficamente ejecutadas. En el remate le corresponderán la Oración en el huerto y Calvario, y a la derecha, el anciano con las Tablas de la Ley, todo maravillosamente ejecutado, verdadera obra maestra que representa un extraordinario avance en la producción de Vigarny respecto a sus obras anteriores.

Por estos años debió intervenir, de acuerdo con Siloe, en el retablo de San Pedro, de la misma capilla, donde se reconoce su estilo en las imágenes de San Pedro, San Francisco, Santo Domingo, Santiago, San Pablo, San Miguel, San Jorge y un obispo, como indica Gómez-Moreno. También con Siloe, y hacia estas fechas, debió colaborar en el retablo de la capilla del licenciado Gómez de Santiago, en Santiago de la Puebla (Salamanca), en el que Gómez-Moreno le atribuye la traza; los grupos de los fundadores, con San Andrés y San Bartolomé, y otras escenas, como la Anunciación. También corresponderá a este momento la Virgen con el Niño y San Juan, de la parroquia de Barco de Ávila, que Tormo le atribuye (fig. 26).

Por estas fechas se inician también una serie de trabajos en Toledo, donde Vigarny fué siempre considerado como uno de los mejores escultores castellanos. Hacia 1524 debió iniciar el retablo de la Descensión o del Pilar —donde la Virgen apoyó su pie para la imposición de la casulla a San Ildefonso—, que termina en 1527, y que es una de las mejores obras del maestro (fig. 29). Si las escenas del banco, las de original torno, que recuerda la organización de Gil de Siloe en la cartuja de Miraflores, y la Asunción, en el medallón de remate,



Figs. 26, 27 y 28.—F. VIGARNY: VIRGEN, DE BARCO DE ÁVILA; ANUNCIACIÓN, DEL RETABLO DEL CONDESTABLE, Y SEPULCRO DE GONZALO DÍEZ DE LERMA, EN LA CATEDRAL DE BURGOS.



Fig. 29.—F. VIGARNY: RETABLO DE LA DESCENSIÓN, EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.

sorprenden por la calidad de su talla, en sutil "schiacciato", las supera la excepcional calidad del magnífico relieve central con el tema de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, en el que la influencia de Siloe se acusa en el movimiento del conjunto, en el idealismo de los rostros, en la peculiar estructura de los cuerpos e incluso en los peinados con largos mechones.

En 18 de agosto de 1524 contrata el magnífico sepulcro del canónigo de la catedral burgalesa don Gonzalo Díez de Lerma, para la capilla de la Consolación o de la Presentación. El sepulcro debía estar acabado al año siguiente (fig. 28). De alabastro, en él se advierte la influencia del sepulcro de Acuña, de Siloe, y el lejano recuerdo del acusado relieve del sepulcro de Cisneros, en Alcalá de Henares, que reconoció Vigarny. Bulto yacente y cama con medallones en los frentes. A los lados, en uno, la Justicia, un personaje en oración y la Fe; en el otro, mujer en oración, San Jerónimo y la Templanza. En la cabecera, escudo entre dos ángeles, y medallón liso, también con ángeles, a los pies. En su conjunto contrastan las formas ampulosas de los tres medallones del lado de San Jerónimo con los tipos más esbeltos del lado opuesto. En relación con este sepulcro, es verosímil su intervención en el sepulcro del canónigo don Diego Bilbao, con la Piedad en el centro, de poco después de 1526, y en otro sepulcro de la misma capilla, anterior a 1540. También para esta capilla hizo el retablo mayor, que hoy se conserva en la parroquia de Cardeñuela de Ríopico, aprovechados sus relieves e imágenes en un retablo del siglo XVIII. Se conservan las escenas de la Anunciación, muy relacionada con la del retablo de la capilla del Condestable; el Nacimiento de la Virgen, la Presentación de la Virgen en el Templo, la Aparición de Cristo a su Madre, y una magnífica Asunción, en el remate.

Mientras tanto, continuaba trabajando Vigarny para la capilla del Condestable, citándose su nombre en torno al coro de sillas que en 1529 tasó Andrés de San Juan, vecino de Covarrubias, como en cuanto a los bultos de alabastro de los sepulcros de don Pedro Fernández de Velasco y de su mujer, doña Mencía de Mendoza, condesa de Haro, para el centro de la capilla por ellos fundada (fig. 30). Se habían de hacer sobre lecho de jaspe, y los yacentes, en buen mármol de Carrara. Excesivamente correctos y detallistas, conforme a la mejor tradición burgalesa, resultan fríos y de inferior calidad respecto a sus obras inmediatamente anteriores. No obstante, a pesar de la documentación, la intervención de Vigarny en estos sepulcros no está clara, ya que aún en 1557 consta que Berruguete proyectaba hacerlos.

En 1528 contrata los retablos de Nuestra Señora del Milagro y de los Niños, en la Catedral y de este mismo año es el pleito con Siloe, a causa de la torre de Santa María del Campo, que supone la ruptura entre ambos maestros.

Entre 1531 y 1533, ejecutó el sepulcro de fray Alonso de Burgos, para la capilla del colegio de San Gregorio, de Valladolid, que era una de sus obras maestras y que fué totalmente destrozado en la francesada. Ponz, que nos describe este sepulcro del obispo de Palencia, nos dice: "Consiste en una urna de mármol blanco, colocada sobre un gran zócalo de mezcla o jaspe. Alrededor de la urna hay cuatro Virtudes, representadas en medallas muy relevadas, y cuatro figuras, de Nuestra Señora, de San Gregorio, de Santo Domingo y de San Pedro Mártir, cuyos asuntos están historiados. En cada esquina hay una especie de esfinge y las cuatro sostienen el sepulcro; se ven en un balaustre alrededor de él graciosas labores, figuras de niños, etc., todo de bellísimas y grandiosas formas, de juiciosas y verdaderas expresiones, con gracia y corrección. Sobre la urna está echada la figura del expresado Obispo, representado difunto, de igual o mayor mérito en el arte que lo demás referido."

*Según el Marqués de Lozoya [Escultura de Cámara en España, Madrid, 1957] con obra de 45
Juan de Lugano según modelos de Alonso Berruguete p. 29*

De 1534 es el sepulcro del obispo de Osma don Pedro Manso, en la capilla de San Iñigo, del monasterio de Oña, en jaspe rojo y bulto de alabastro, que acabó más tarde; Dios Padre, en el remate, y en las enjutas del arco medallones con David y Betsabé. En 1536 contrató los sepulcros de los Avellaneda para la capilla mayor y una capilla lateral de Espeja, o sea el del obispo de Túy don Diego de Avellaneda y el de sus padres, don Diego de Avellaneda y doña Isabel de Proaño, trasladados al Museo Nacional de Escultura de Valladolid y a Alcalá de Henares, respectivamente. Son de análoga traza: nicho en arco escarzano sobre columnas balaustradas con pilastras a los lados, virtudes en los pedestales, ángeles en el remate y medallón con la Virgen y el Niño. En el nicho, bultos orantes con acompañantes; mejor, el del obispo con familiar y los santos Juan y Catalina acompañando al difunto. En ellos ve Gómez-Moreno la posible intervención de Gregorio Pardo, hijo de Vigarny. De todas maneras, consta que no fueron acabados por Vigarny, encargándose de su terminación, a la muerte del maestro, Juan de Gómez, escultor "vecino de Bañares", a quien veremos luego interviniendo en la fachada de Santa María de Viana (véase vol. XI, fig. 333) y a quien la viuda de Vigarny cede también la obra del retablo de Valpuesta, iniciado por el maestro burgalés y que hacía en colaboración con el pintor León Picardo.

A mediados de este cuarto decenio del siglo inicia Vigarny una de sus obras fundamentales y última importante: la mitad de la sillería de coro de la catedral de Toledo. En 1535 se traslada a Toledo para tratar de este asunto y al año siguiente hace un modelo de silla para el nuevo coro, que habría de colocarse sobre el coro del siglo XV. Sobre el prestigio del maestro burgalés es significativo que, a pesar de la fama de Berruguete, los canónigos toledanos den la primacía a Vigarny, ya que no solamente se le encarga la mitad de la sillería —la del lado del Evangelio—, sino que además se le encomienda la silla arzobispal, que, por su muerte, ejecutó luego Berruguete. El contrato tiene lugar en 1539, y se le encargan 35 asientos, y aparte de la figura del espaldar de cada una de estas sillas en madera, se han de hacer en alabastro los tableros del guardapolvo, también con figuras representativas de la genealogía de Cristo. Frente a las movidas figuras de Berruguete se distinguen las de Vigarny (fig. 31) por su corrección, por su reposado renacentismo y su buena técnica, que a veces peca de frío, conforme a unos principios estéticos de sereno clasicismo, muy diversos a los de Berruguete, por lo que muy acertadamente los canónigos toledanos colocaron una inscripción en el frente del Evangelio de la sillería, diciendo que en ella "compitieron entonces los ingenios de los artífices y de la misma manera competirán siempre los juicios de los que examinen esta obra".

Su última obra contratada, un retablo para el Hospital de la Santa Cruz, de Toledo (1541), quedó sin hacer.

LA OBRA BURGALÉS DE DIEGO DE SILOE. — Es Diego de Siloe el artista que más influencia ejerció en el cambio de rumbo de la escultura burgalesa del primer tercio del siglo XVI. Hijo del famoso escultor Gil de Siloe, debió nacer en Burgos a mediados del último decenio del siglo XV. En Burgos aprendería los primeros rudimentos de su arte y muy joven marchó a Italia, donde en 1517 se le cita asociado al también burgalés Bartolomé Ordóñez. Dos años después ya está Siloe de regreso en Burgos.

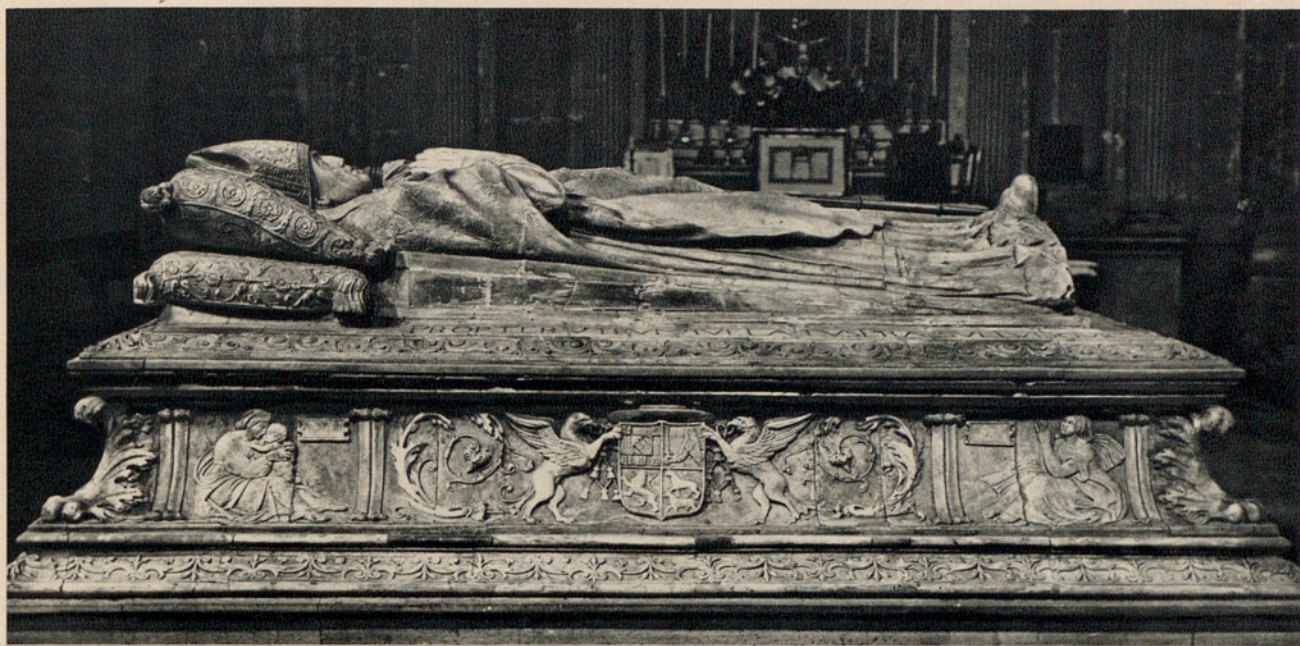
Es este decenio de capital importancia en la evolución del "cinquecento" italiano, en el que se vence el estilo postdonatelliano y triunfa la grandiosidad de Miguel Ángel a través de los



Fig. 30.—CATEDRAL DE BURGOS: DETALLE DE LOS SEPULCROS DE DON PEDRO FERNÁNDEZ DE VELASCO Y DOÑA MENCIA DE MENDOZA, EN LA CAPILLA DEL CONDESTABLE.



Fig. 31.—F. VIGARNY: RELIEVES DE LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.



Figs. 32, 33 y 34.—DIEGO DE SILOÉ: SEPULCRO DEL OBISPO ACUÑA, SAN JERÓNIMO Y SAN JUAN EVANGELISTA, EN LA CATEDRAL DE BURGOS.



Figs. 35 y 36.—DIEGO DE SILOÉ: PIEDAD, DEL RETABLO DE SANTIAGO DE LA PUEBLA, Y DETALLE DEL SEPULCRO DEL CANÓNIGO SANTANDER, EN LA CATEDRAL DE BURGOS.

frescos de la Sixtina. Siloe, con poco más de veinte años, aprende en su propia fuente las nuevas formas, que introduce en Burgos, influyendo, según hemos indicado, en el estilo del más representativo escultor burgalés, Felipe Vigarny. Aunque Siloe, conforme a su formación italiana, va a practicar también la arquitectura, en 1519 se le cita como "ymaginario"; esto es, "escultor de figuras", al igual que se le menciona en un proceso de 1533.

Antes de su llegada a Burgos se le atribuyen varias obras, fruto de su colaboración con Ordóñez, que en su testamento le menciona como socio. En Nápoles es segura su intervención en el retablo de la capilla Caraccioli de Vico, en San Giovanni a Carbonara, como indica Gómez-Moreno, aunque algunos autores creen que el Diego mencionado es el joven hijo natural de Ordóñez. En este retablo (fig. 55), corresponden a Siloe el frontal, el basamento, el segundo cuerpo y las estatuas laterales, quedando lo demás como obra de Ordóñez. Representase en el frontal un Cristo muerto, con el que compite en belleza el relieve de San Jorge en el basamento y las representaciones, de medio cuerpo, de los evangelistas San Marcos y San Lucas. Más frío es el Cristo resucitado del segundo cuerpo, al que aventajan los evangelistas San Juan y San Mateo, particularmente interesante este último por su miguelangelismo. En los intercolumnios, las imágenes de San Juan Bautista y San Sebastián, que han sido también atribuídas a Girolamo Santacroce, muestran clara relación con la obra posterior de Siloe. En relación con esta obra, se le atribuyen un tondo con la Virgen y el Niño, en la capilla de Tocco, de la catedral partenopea, y, con menos seguridad, otro relieve análogo en la misma capilla y un bulto redondo de la Virgen y el Niño en la catedral de Maiori.

También se ha supuesto que debió trabajar con Ordóñez en la sillería de coro de la catedral de Barcelona, aunque en este caso la atribución es muy dudosa y más difícil la discriminación de su intervención. Se ha creído ver su mano en las cabeceras del testero septentrional, tanto en lo decorativo como en las escenas representadas, como la Traición de Judas, el Prendimiento de Jesús y los pasajes de la historia de José. Sin embargo, la mención documentada del alemán Juan Petit Monet parece inclinar en favor de éste la colaboración con Ordóñez en esta obra.

Como indicábamos anteriormente, en 1519 está en Burgos. Trae a Castilla un estilo directamente inspirado en el arte italiano, y aquí, sin renunciar al idealismo selectivo del "cinquecento", ni a la suavidad y armonía de líneas, ni al sentido clásico de la belleza, su estilo se españoliza. Su raíz hispana, el contacto con la tierra burgalesa y con los maestros locales, hace que a su producción se una el carácter patético, el realismo, el sentido trágico que aflora en múltiples ocasiones, pero siempre tamizado, contenido este espíritu que entronca con la escultura medieval por el sentido clásico de nuestro artista.

En 2 de julio de 1519 contrata el sepulcro de don Luis de Acuña para la capilla de Santa Ana, de la catedral de Burgos. Nuevamente vemos repetirse, con variantes, el modelo del sepulcro de Sixto IV, del Pollaiuolo, que ya había sido seguido en Castilla por Fancelli. No obstante, en el sentido plástico de las formas, en las volutas y grutescos, en la renuncia al relieve plano, vemos introducirse en la comarca burgalesa un nuevo sentido estilístico, aunque el recuerdo del relieve florentino es aún evidente. Escudos en los frentes y en los lados las siete virtudes y la sibila en bajorrelieve, adornan sus caras en talud; grandes roleos en los ángulos, y sobre la cama sepulcral la figura yacente, realista, del difunto (fig. 32).

La desbordante imaginación de Siloe como decorador tiene su mejor expresión en la riquísima escalera Dorada de la catedral de Burgos, que hace entre 1519 y 1523, donde se

prodigan niños, escudos, temas vegetales y fantásticos, en un verdadero derroche ornamental de extraordinaria riqueza, que contrasta con la obra italiana (véase vol. XI, figs. 46 y 47).

En 1522 traza el pequeño retablo de la capilla Acuña, en el que debió tener amplia participación el taller. En el zócalo tenemos la réplica del Cristo muerto de Nápoles; en el remate aparecen tres medallones con Cristo, San Pedro y San Pablo; a los lados del nicho central, San Bartolomé y San Víctor; encima, la Piedad, y en el centro, un bello grupo, de madera policromada: Santa Ana, la Virgen y el Niño. En su conjunto, es evidente la dirección de Siloe, tanto por la preocupación por la belleza en el grupo central, como por la expresividad miguelangelesca del San Víctor y la Piedad, por ejemplo.

En la capilla del Condestable, de la catedral burgalesa, había quedado sin acabar el retablo de Santa Ana, que por estos años se encarga de completar Siloe. A él corresponden las bellas imágenes de santas del segundo cuerpo y del lateral; figuras de idealizada belleza, con las que contrasta el patético grupo de Cristo y dos ángeles, del banco, en el que el espíritu miguelangelesco parece entroncar con el que informa las esculturas burgalesas hispanoflamencas.

En 1523 doraba y pintaba León Picardo el retablo de San Pedro, en la ya citada capilla del Condestable, con el que parece iniciarse la etapa de colaboración de Siloe y Vigarney, que hace difícil la atribución de muchas obras al fundirse los talleres. Consta el retablo de un amplio banco y dos cuerpos, rematando en chapitel, que hizo Vigarney. La traza del retablo debe corresponder a Siloe, con sus característicos encasamientos con veneras con charnela arriba. Entre las figuras, corresponden a Siloe —según Gómez-Moreno— las de San Andrés, los santos Juanes (fig. 34), quizá el San Jorge del segundo cuerpo, las figurillas femeninas en los pedestales del banco, el San Sebastián y quizá el San Cristóbal. Como obra magistral y muy superior a todo el resto del retablo, se coloca en el costado un maravilloso San Jerónimo penitente, una de las obras más famosas de la plástica castellana, constantemente admirada y copiada, con suelo de lajas, como repetidamente vemos en las obras de Siloe (fig. 33).

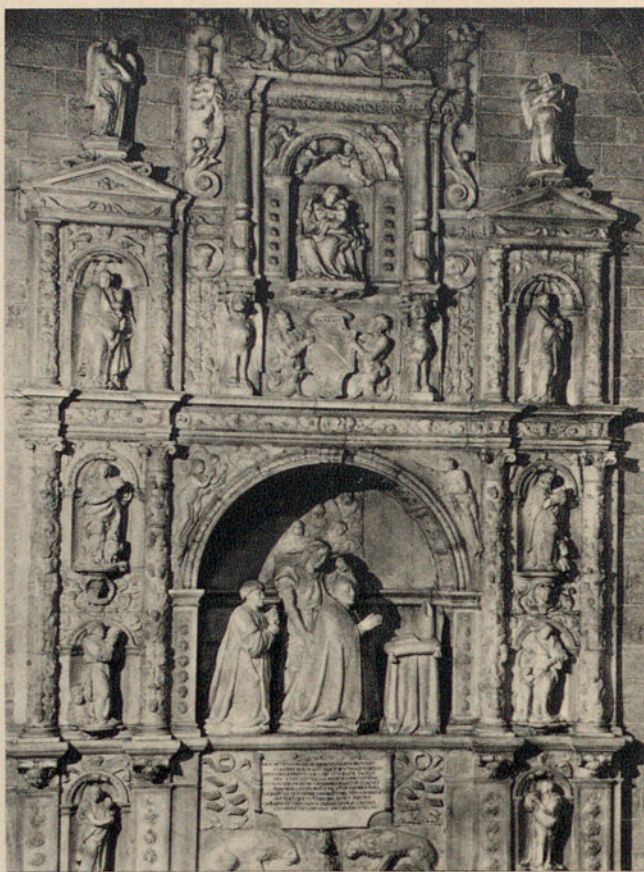
La obra más importante en esta capilla del Condestable y una de las mejores del primer tercio del siglo XVI en esta comarca, y de las más decisivas, es el retablo mayor, que contrataron conjuntamente en 1523 Vigarney y el joven Siloe. La traza es verosímil pertenezca a Vigarney, según hemos indicado anteriormente, debido a su mayor categoría artística en la ciudad. A Siloe se atribuyen la mitad del grupo central con la Virgen, San José y la sirvienta, delicioso grupo en el que sobresale la extraordinaria belleza de la Virgen; las escenas de la Visitación y la Adoración del Niño por sus padres, en el banco, donde quizá también le pertenezcan —según Gómez-Moreno— las figuras de San Marcos y San Juan, y arriba, la Iglesia cristiana, Jesús, a la columna, y con la cruz y los ángeles laterales del remate.

También fruto de la colaboración con Vigarney se considera el ya mencionado retablo de la capilla del licenciado Gómez de Santiago, en la iglesia de Santiago de la Puebla (Salamanca), en el que corresponderían a Siloe las escenas de la Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes y, sobre todo, la Piedad (fig. 35), plenamente entroncada con la mejor tradición del expresivismo castellano, y, en el centro del retablo, la idealizada Virgen con el Niño, suave y dulce, mostrándonos una vez más este dualismo —Italia y Burgos— del estilo de Siloe, en donde radica su mayor virtud e importancia artística.

En septiembre de 1524 ya estaba terminada la figura de Santa Casilda, del santuario de Buezo (Burgos), en la que se representa a la Santa, dormida plácidamente, levemente incorporada, en ligero movimiento "contrapposto", que parece anunciar la agitación patética de



Figs. 37 y 38.—DIEGO DE SILOÉ: CRISTO A LA COLUMNA, DE LA CATEDRAL DE BURGOS, Y SAN SEBASTIÁN, DE BARBADILLO DE HERREROS.



Figs. 39, 40 y 41.—DIEGO DE SILOÉ: SILLA DE CORO (MUSEO DE VALLADOLID), SEPULCRO DEL OBISPO MERCADO, EN OÑATE, Y SEPULCRO DE ALONSO DE FONSECA, EN LAS ÚRSULAS DE SALAMANCA.

la beata Ludovica Albertoni, aunque la mención de que la imagen fué entregada sin pulir, no sabemos hasta qué punto pudo afectar a la imagen.

La existencia documentada de la anterior imagen induce a atribuirle la Virgen con el Niño, del mismo santuario, en la que claramente se advierte la huella miguelangelesca en la característica tendencia a hundir la cabeza entre los hombros, como se acusa el claro italianismo en los suaves plegados.

Por estos años debió ejecutar —aunque no está documentado— el sepulcro del canónigo Diego de Santander, en la catedral burgalesa, en el que junto a monstruos análogos a los que decoran la escalera Dorada, sobresale la bellísima Virgen con el Niño, sentada sobre una pierna, con un libro y un querubín (fig. 36), una de las obras más características del espíritu clásico de Siloe, representante de una tendencia más bella que el desbordante barroquismo de Berruguete, y que le hacen insuperable en las representaciones marianas. En relación con esta obra se le atribuyen el medallón con la Virgen y el Niño, en el sepulcro de Juan García, de Burgos, y su mujer, en la iglesia de San Gil.

Uno de sus grupos más bellos es el de la Sagrada Familia, con San Juanito, del Museo de Valladolid, bellísima composición oval, en pino rojo, sin policromar, en el que la sencillez y clásica serenidad de la belleza italiana tiene su más explícita representación. De inferior calidad son los restos de un retablo en Roa, una Virgen de la Expectación y una Adoración de los Reyes, muy expresiva, pero de mediana calidad, adosada a un pilar de la cabecera.

El patetismo surge en el magnífico Cristo, a la columna, de la capilla de Santa Tecla, de la catedral de Burgos (fig. 37), como en el Ecce Homo, de San Agustín, de Dueñas, en los que al monumentalismo y ampulosidad de formas de raíz miguelangelesca se une el trágico expresivismo que indudablemente influye en el canon un tanto reducido de las figuras. Son también obras representativas de la misma tendencia el Crucificado, de Las Huelgas, de Burgos, y un relieve de la Piedad, en Palencia (Colección particular), de alabastro, en la que, como es constante en Siloe, vemos las lajas en el suelo y se acentúan los rasgos expresivos, fundamentalmente en las bocas.

De carácter más clásico es el San Sebastián, de Barbadillo de Herreros (Burgos), en el que la figura, sin saetas, muestra la preocupación por la forma bella, típicamente italiana (figura 38), y que nos recuerda la imagen análoga del retablo Caraccioli, de Nápoles, del mismo Siloe. Aún más idealizada, con ciertos rasgos femeninos, es la imagen de San Miguel en Sasamón (Burgos), en la que a la belleza del rostro se une la serenidad y equilibrio del movimiento "contrapposto", y en cuyo idealismo se encuentra relación con el de la Virgen, del Museo de Valladolid y con el del retablo de Medina de Pomar.

En 1525 se inicia la magnífica sillería de coro del monasterio de San Benito, de Valladolid (Museo de Valladolid), para la que cada una de las casas dependientes de este monasterio debían contribuir con el importe de una silla o con la silla ya hecha. En 1528 estaba acabada la sillería, como indican las dos fechas en ella. Aunque toda la sillería habría de hacerse conforme al proyecto de Andrés de Nájera, la correspondiente a la abadía de San Juan, de Burgos, muestra diferencias apreciables, por lo que es indudable que el abad de Burgos, en vez de costear una silla, la mandaría hacer a Diego de Siloe. En la tabla principal (silla alta) se representa a San Juan Bautista, bajo venera, con la charnela hacia arriba, como siempre en Siloe, así como también denuncian al maestro burgalés las lajas de piedra y el árbol (figura 39). El tipo físico del Santo y la forma de hacer las piernas son también muy caracterís-

ticos del maestro, como los mismos monstruos que encuadran la inscripción. En la sillería baja ejecuta un magnífico relieve con la Degollación del Santo, bellísima composición, de rítmicas líneas, en la que la grácil silueta de Salomé es fundamentalmente característica, mostrándonos una vez más la extraordinaria maestría y distinción de Siloe en las representaciones femeninas.

En 1525 consta que contrató un retablo para San Román, de Burgos, y del año siguiente es el contrato de la torre de Santa María del Campo, en cuyo primer cuerpo se introducen abundantes detalles escultóricos, que debieron ejecutarse bajo la dirección del colaborador y discípulo de Siloe, Juan de Salas, siguiendo trazas del maestro (véase vol. XI, fig. 48).

En 1528, el encargo de la capilla mayor de San Jerónimo, de Granada, determina su marcha a esta ciudad, a lo que debió contribuir en no escasa medida la enemistad con Vigarny y la intensa actividad del taller de éste, aparte de la creciente importancia de los talleres vallisoletanos y palentinos, que mermaban obras a los escultores burgaleses. Sin embargo, no pierde el contacto con Castilla, y así, después de su marcha a Granada, aún ejecuta dos obras de importancia, que hemos de incluir aquí. De 1529, con motivo de un viaje del maestro a Salamanca, es el sepulcro de don Alfonso II de Fonseca, Patriarca de Alejandría, en el convento de Santa Úrsula, de Salamanca. Se había proyectado, cosa insólita, un sepulcro en bronce; pero debió influir decisivamente al abandono de este proyecto la idea de que "el bronce parece que tiene peligro para un tiempo de revuelta", por lo que se hizo en mármol. La traza general del sepulcro corresponde al tipo de Fancelli, como el de Acuña, con frentes en talud, yacente, orla de querubines en el remate de la cama, dragones en los ángulos y en los frentes medallones con la Anunciación y Santiago Matamoros entre recuadros con migueleangescas representaciones de los evangelistas y escudo e inscripción a la cabecera y a los pies, respectivamente (fig. 41).

A este mismo momento debe corresponder el magnífico sepulcro de don Rodrigo Mercado († 1548), en la parroquia de Oñate, que se ejecutaría en Granada (fig. 40). Aunque no documentado, es para Gómez-Moreno "obra indudable" y se debió encargar cuando don Rodrigo Mercado era presidente de la Chancillería de Granada. Se organiza como un gran retablo, con hornacina en el centro, en el que se sitúan al Obispo, arrodillado, seguido de un familiar y protegido por una santa, y, al fondo, relieve con el Espíritu Santo; en las enjutas del arco, el Pecado original, y evangelistas a los lados, en los intercolumnios; en el basamento, inscripción y la Fe y una figura femenina en oración, y en el remate, una bellísima Virgen con el Niño, los apóstoles Pedro y Pablo y un medallón con Dios Padre; por todo el sepulcro, escudos, medallones con bustos, ángeles y un abundantísimo y rico repertorio decorativo, con temas que evocan los de la escalera Dorada de la catedral burgalesa.

Como veremos más adelante, la influencia de Siloe en la comarca burgalesa fué extraordinaria, según se desprende de las numerosas obras que se conservan, en las que la huella del maestro se reconoce y que, por su cronología, no pueden corresponderle. Salvo estos últimos sepulcros de Salamanca y Oñate, no es verosímil la intervención directa de Siloe, a pesar de la excepcional calidad de algunas de estas obras, en las que, por otra parte, también se percibe la influencia de Vigarny, según indicaremos más adelante.

ANDRÉS DE SAN JUAN. — La figura de Andrés de San Juan o Andrés de Nájera se perfila como uno de los más interesantes escultores burgaleses del primer tercio del siglo,

conforme la investigación documental nos va aportando nuevos datos sobre su actividad. Trabaja en Burgos, Santo Domingo de la Calzada, Valladolid, Burgo de Osma y Covarrubias, constando su intervención en numerosas tasaciones. De 1504 a 1513 consta su residencia en Burgos, y a partir de 1521 figura como vecino de Covarrubias, sabiéndose que vivía a mediados de 1533. Indistintamente se le menciona como Andrés de San Juan o Andrés de Nájera, lo que parece indicar su origen riojano, aunque su formación es presumiblemente italiana, planteando el problema de hasta qué punto es el introductor en Castilla la Vieja de las formas renacentes. El hecho cierto es que ya aparece en Burgos como "hombre sabio y experto en los dichos oficios de talla e imaginería", según le cita en 1504 Simón de Colonia, cuando le propone como tasador de su labor en San Pablo, de Valladolid, gozando de análoga consideración al final de su vida, según se deduce de la carta que le dirige Berruguete en 1532, encabezada: "Al muy noble señor el maestre Andrés de Nájera en Santo Domingo o en Covarrubias", en la que se lamenta de no haber gozado de su amistad ("pues por vista yo no he podido tener su amystad e conbersaçión por cartas nos hubiéramos comunicado que esto he deseado mucho..."). Sin embargo, su personalidad se nos escapa, al carecer de obra alguna que pueda adjudicársele exclusivamente con certeza, ya que siempre trabajó con algún otro maestro importante, o bien dirigiendo obras en las que desarrollaron su labor otros maestros, fundamentalmente el escultor Guillén de Holanda.

De 1504 es la mención antes citada respecto a la tasación de la obra de Simón de Colonia en Valladolid. Dos años después vuelve a ser designado tasador, esta vez por Pedro de Guadalupe respecto a un retablo para la catedral de Palencia. Por estas fechas trabaja en Burgos con Vigarny, en la sillería de coro de la catedral, según queda indicado anteriormente, en la que se le atribuyen los relieves de carácter más italiano y las labores de taracea, aunque, como hemos indicado, sea difícil discriminar la labor de ambos maestros en la sillería, por carencia de un estudio estilístico a la luz de los documentos últimamente publicados.

En 1511 consta que colabora con Nicolás de Vergara en un retablo para el convento de Santa Dorotea, de Burgos, que ha desaparecido. Dos años después tasa el tercer panel de Vigarny en el trascoro mayor de la catedral de Burgos.

A partir de 1521 consta que residía en Covarrubias, y quizá con esta estancia se puedan relacionar algunos sepulcros en la colegiata —como indica B. G. Proske—, el de Alonso García de Covarrubias y su mujer, en la capilla del Carmen, y otro en la de los Santos Reyes, que recuerdan el estilo burgalés del segundo decenio del siglo, así como la más avanzada de Velasco de Béjar († 1524), en la que también se acusa la influencia de Siloe.

En 22 de marzo de 1521 contrata la sillería de coro de Santo Domingo de la Calzada, de la que ya se habla desde 1517, comprometiéndose a visitar la obra tres veces al año y corregir los defectos. Este mismo año Guillén de Holanda hace una muestra y se le encargan las figuras de los respaldos altos y bajos, y el entallador Lucas se encarga del ensamblaje. Los pagos se suceden, cobrando Andrés de Nájera como maestro director de la obra, y diversas cantidades sus colaboradores; en primer lugar, Guillén de Holanda, a quien siguen en importancia los entalladores —burgaleses en su mayoría— Lucas, Francisco de San Gil, Juan de Castro, el Borgoñón, Sancho, Olarte y Ortega de Córdoba. En 1526 se paga la silla episcopal y puede darse por terminada la sillería. En 1825, en un incendio, se perdieron diez sillas altas y once bajas. La sillería se organiza en dos órdenes de asientos, con apóstoles y santos de cuerpo entero en los respaldos superiores, y santos de medio cuerpo en los infe-

riores (fig. 42). En esta sillería debe corresponder a Andrés de Nájera la idea o traza general y, sobre todo, la riquísima decoración plateresca, que se haría según sus dibujos. Para las figuras es verosímil que suministrase modelos o bocetos; pero la talla es íntegramente de Guillén de Holanda, que se nos muestra como un buen artista, algo frío en la ejecución, correcto, con afición al relieve plano, aunque la relación con los relieves de la sillería burgalesa sólo se percibe en escasos detalles, quizá debido a la diversidad de lo representado.

En 1525 se inicia la sillería de coro de San Benito, de Valladolid, que se acababa en 1528, fecha que figura en uno de los asientos altos y en una de las columnillas decorativas de la sillería baja. El maestro director de la obra debió ser Andrés de Nájera, a quien se cita en 1527, y a quien debe corresponder toda la riquísima decoración que hermana ambas sillerías, además de las labores de taracea, con temas clásicos, en los asientos. El maestro escultor más importante es, indudablemente, Guillén de Holanda, cuyo estilo se reconoce en la mayor parte de la sillería, fundamentalmente en las parejas reales, en las santas y evangelistas de la sillería inferior, además de en buena parte de los relieves, y en casi todas las figuras de reyes, santos y vírgenes, de la sillería alta. En los relieves de la sillería inferior fundamentalmente se distingue, dentro del carácter general burgalés, un maestro más avanzado, que ya conoce el retablo de la capilla del Condestable, como parece claro en las escenas de la Liberación de San Pedro, la Visitación, la Natividad y la Presentación en el Templo, estas últimas directamente influídas por la iconografía del retablo de la capilla del Condestable. La influencia de Siloe también se reconoce en otros lugares, como en las santas de la crestería así como otras manos en los relieves de la Venida del Espíritu Santo y el Lavatorio, y en el tablero con el Cid, del monasterio de Cardeña.

De inferior calidad, sin la rica decoración de las anteriores, es la sillería de la catedral de Calahorra, muy relacionada con la de Santo Domingo de la Calzada, en la que sólo es presumible la intervención de Guillén de Holanda. A este maestro se atribuyen también cuatro tableros con virtudes sentadas, en Santo Domingo de la Calzada; según Prior Untoria, es suyo también el sepulcro del canónigo don Juan Rodrigo de Valencia, en la capilla de San Andrés, y, según Martín, deben pertenecerle las esculturas del retablo de pintura de Olivares de Duero.

De Andrés de Nájera sólo se conocen otras noticias referentes a tasaciones. En 1526 se le menciona con motivo del retablo de la capilla del Condestable; consta que estaba en Burgo de Osma, y que va a Burgos con el maestro Juan de Algora o Algota, cantero cuya actividad en Osma se documenta desde 1514; poco después tasa también la sillería de coro de la misma capilla. En 1531 se le cita en la tasación de la pintura del retablo de la catedral de Oviedo, y de 27 de noviembre de 1532 es la carta de Berruguete anteriormente mencionada, interviniendo en la tasación del retablo de San Benito, en julio de 1533.

OTROS MAESTROS BURGALÉSES.—Francisco de Colonia, Nicolás de Vergara.—Entre los maestros de menor importancia que trabajan en Burgos a principios del siglo XVI, tenemos, en primer lugar, a Francisco de Colonia, hijo del famoso arquitecto Simón de Colonia. Formado indudablemente en el taller paterno, sus primeras obras se hallan entroncadas directamente con la tradición gótica, aunque la influencia de Vigarny y de su taller van determinando su evolución hacia el Renacimiento. Tanto en el retablo de San Nicolás, de

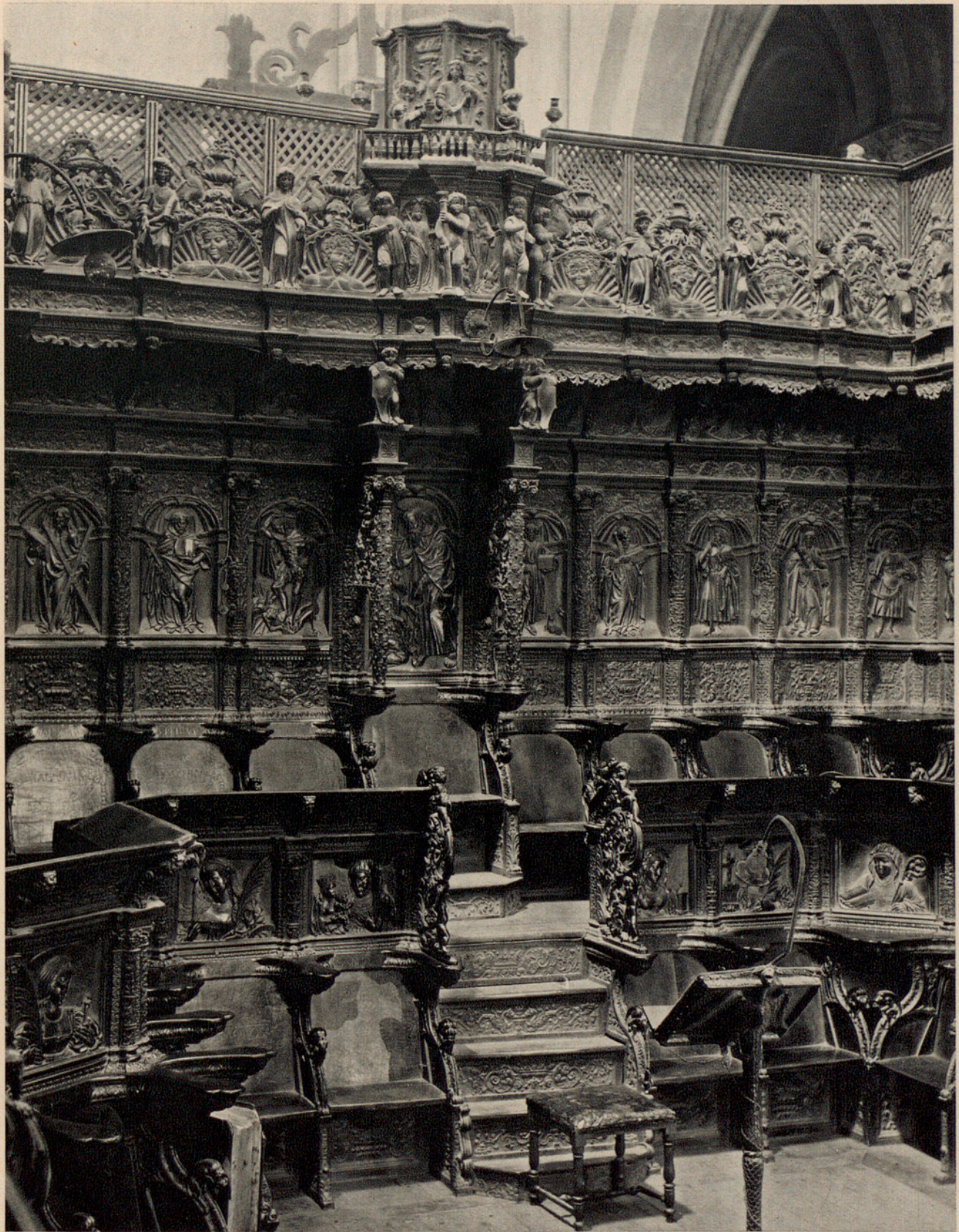
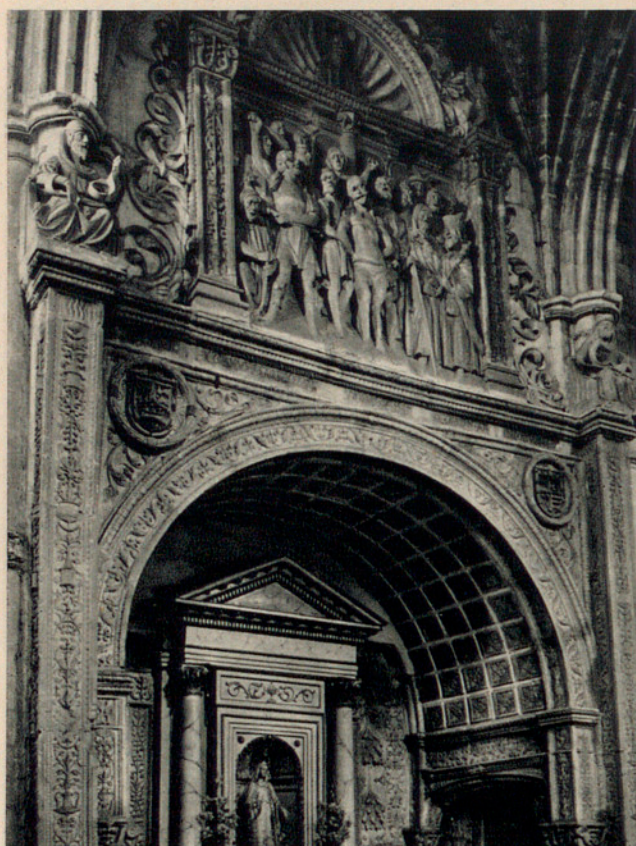


Fig. 42.—ANDRÉS DE NÁJERA: SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA.



Figs. 43, 44 y 45.—BURGOS: SEPULCRO DE LOS FRÍAS, EN SAN ESTEBAN; SEPULCRO DE DON JUAN DE ORTEGA, EN SANTA DOROTEA, Y DETALLE DEL SEPULCRO DE LOS GUMIEL, EN SAN ESTEBAN.

Burgos (véase vol. VIII, fig. 343), como en algunas de las esculturas que le pertenecen en los muros exteriores de la capilla del Condestable (véase vol. VII, fig. 244) y en las esculturas de la fachada de Santa María, de Aranda de Duero (véase vol. VII, fig. 293), que se le atribuyen, predomina la estilística gótica, aunque en todas ellas se percibe muy levemente la influencia de las formas renacentes.

Su primera obra escultórica de importancia en la que predomina el nuevo estilo es la Puerta de la Pellejería de la catedral burgalesa (véase vol. XI, fig. 28), muy ricamente decorada conforme al nuevo estilo y relieves alusivos a los martirios de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, sobre la puerta, santos a los lados y en el remate, el obispo Rodríguez de Fonseca arrodillado ante la Virgen. A pesar de la aceptación de los nuevos ideales, tanto en la decoración como en la escultura, aún es muy fuerte la influencia del estilo de Simón de Colonia, que se funde en la escultura con el de los relieves de la sillería alta del coro de esta misma catedral, de Vigarny. Por otra parte, la intervención personal de Francisco de Colonia en la escultura de esta portada se hace un tanto dudosa, conocida la noticia de que varios años después, en 1530, aún se pagaba a Bartolomé de la Haya por la imaginería y escudos de esta portada.

Con el estilo de Francisco de Colonia se relacionan varios sepulcros; entre ellos, el de Alonso Pisquer y su hijo, en la iglesia de San Gil (1510); el más interesante, de Rodrigo de Frías y María Ortiz de la Costana, de hacia la misma fecha, en San Esteban, que tiene en su frente un relieve de la Flagelación, de un arte frío y rutinario (fig. 43), que se relaciona con el de los ya mencionados relieves del coro de la catedral, y los de Francisco del Castillo y doña Leonor de Pesquera, en la Merced, de menor interés, de los que sólo subsisten los encuadramientos arquitectónicos, muy ricos.

Otro miembro de la familia Colonia, Diego, aparece citado por estos años como imaginero, sin que se le pueda atribuir con certeza ninguna obra. En 1527 ya había fallecido.

Nicolás de Vergara, hijo del vidriero Arnao de Flandes y de Inés de Vergara, debió nacer, según Martínez Burgos, poco antes de 1480. En 1500 ya se le cita como arquitecto y poco después consta que ya estaba casado —con Catalina de Colonia— y se le da una sepultura en San Esteban, cita un tanto extraña por lo temprana. Diversas menciones nos van indicando su actividad en Burgos, como arquitecto y escultor, hasta 1540. En 1542 ya figura trabajando en la catedral de Toledo, donde desarrolla una interesante labor, que indicaremos más adelante. De 1511 es su primera mención como escultor, cuando se le cita con motivo de un retablo para el convento de Santa Dorotea, que ha desaparecido, en el que trabajó en colaboración con Andrés de San Juan.

Entre 1514 y 1515 debió encargarse del sepulcro de don Juan de Ortega, primer obispo de Almería (Santa Dorotea), organizado a base de un arco carpanel, que cobija la urna sepulcral con yacente; al fondo, la Santa Cena, y, encima, la Piedad, y encuadramiento con moldura a modo de alfiz con escudos reales y del difunto (fig. 44). Muy relacionado con el estilo de Francisco de Colonia, vemos también el empleo de un rico y profuso repertorio renacentista, que cubre totalmente todos los espacios y elementos arquitectónicos, mientras en la escultura aún está latente el espíritu gótico.

Por estos mismos años interviene en el más importante sepulcro de la familia Gumiel, en San Esteban, en el que consta trabajó en colaboración con el imaginero Juan de Valmaseda, y a quien deben corresponder las imágenes, de estilo más nervioso y avanzado respecto al

sepulcro anterior. Se compone este sepulcro de un basamento muy decorado, con escudos, dos pilastras y remate en redondo, que sigue el tipo de Francisco de Colonia; en el centro, arco de medio punto albergando un altorrelieve de la Cena (fig. 45); San Pedro y San Pablo sobre el fuste de las pilastras y otras dos imágenes en la parte superior, correspondiéndose con las pilastras (véase vol. XI, fig. 29).

Otras obras que le pertenecen, como la portada del monasterio de Santa Casilda, en Bureba (Burgos), el supuesto sepulcro del canónigo Bartolomé Sánchez de Sedano, en los Venerables, de Burgos, y el sepulcro de don Alonso Ortega, en Santa Dorotea, que le atribuye Martínez Burgos, tienen escaso interés desde el punto de vista de sus esculturas.

LA COMARCA DE BURGOS. DIFUSIÓN DE LA ESCUELA BURGALESA. — En el primer tercio del siglo, como hemos indicado anteriormente, la escuela de la capital burgalesa y fundamentalmente el taller creado por Vigarny desarrolla una actividad extraordinaria, cuya influencia se extiende a las comarcas de Palencia, de la Rioja, de las Vascongadas y de Valladolid, aparte de la propia comarca burgalesa. Ahora bien, dentro de esta serie de obras que caen dentro de la órbita de la influencia burgalesa, se pueden distinguir dos grupos: uno, integrado por las anteriores a 1520, en las que las nuevas formas introducidas por Siloe no llegan a percibirse de manera clara, y las posteriores a esta fecha, en las que ya se advierte un nuevo sentido estético, que ha de enlazar con las creaciones de las escuelas palentina y vallisoletana del segundo tercio del siglo.

En las obras anteriores a 1520 no son los relieves del trascoro mayor de la catedral burgalesa los que ejercen la principal influencia, sino que es el estilo que deriva de las esculturas del retablo de la catedral palentina y, sobre todo, de los relieves de la sillería de coro de la catedral burgalesa, debido fundamentalmente al carácter artesano de la mayor parte de estas obras.

Dentro de este primer grupo se incluyen los Santos Entierros de la sacristía de Santa Águeda, de Burgos, y de la parroquia de Melgar de Fernamental (Burgos), estrechamente relacionados entre sí. También se incluyen las figuras de la Virgen y San Juan, en la iglesia de San Esteban de los Balbases, y el más importante retablo de la capilla de los Reyes, en la iglesia de San Gil, de Burgos (fig. 46), en el que si bien el grupo central de la Adoración de los Reyes refleja la clara influencia del taller de Vigarny, aún se enlaza con el período gótico por los relieves del banco.

Mayor interés tiene el retablo mayor de Arenillas de Río Pisuerga, con un banco y dos cuerpos divididos en cinco calles, en el que junto a relieves en los que se evidencia una relación con el estilo de la sillería de coro, aparecen otras escenas, como las de la Anunciación y la Natividad, que anticipan la interpretación del retablo de la capilla del Condestable, en la catedral burgalesa. Es también de carácter más avanzado el retablo de Santiago, con escenas de la vida del santo, en la iglesia de Santa María la Real, de Sasamón, en el que B. G. Proske ve ciertas relaciones con el ya citado de la Adoración de los Reyes, en San Gil, de Burgos.

Más arcaico es el retablo de San Juan Bautista, en San Juan de Ortega, como el retablo mayor de Puebla de Arganzón, con temas de la Virgen e infancia de Cristo, Calvario y, en la parte inferior, dos relieves de mayor interés, con la Piedad y el Santo Entierro. A este mismo grupo pertenece el sepulcro de Francisco Baraona y María de Herrera, en la parro-



Fig. 46.—BURGOS: RETABLO DE LA EPIFANÍA, EN LA IGLESIA DE SAN GIL.



Figs. 47, 48 y 49.—BURGOS: RELIEVE EN SAN LESMES; SEPULCRO DE ANDINO, EN SAN COSME, Y RELIEVE DE UN SEPULCRO, EN SAN GIL.

quia de Santa María del Campo, de hacia 1515, y aun pudieran incluirse los zamoranos retablos de Villardega y Fuentelapeña, el sepulcro de un matrimonio en la capilla de San Ildefonso, de la catedral de Zamora, y una Virgen con el Niño, en el hospital de Sotelo, de Zamora.

La influencia de Vigarny también se reconoce en el bello retablo de la capilla de don Diego Ramírez de Fuenleal, en Villaescusa de Haro (Cuenca), fundada en 1507, aún muy gótico en su traza, con escenas de la Pasión en el banco y de la Vida de la Virgen y de Cristo en sus varios cuerpos, rematando a los lados con dos medios puntos con bustos, como es característico en algunas obras de Vigarny. Más tardío es el retablo mayor de la parroquia de Llanes (Asturias), que consta se hacía en 1517, en Burgos, por un escultor extranjero —de Saint-Omer—, lo que ha hecho suponer que sea el pintor León Picardo, lo que no es verosímil, ya que el estilo de León Picardo no se reconoce en sus pinturas, que, lógicamente, hubiera ejecutado de haber intervenido en la escultura.

En las obras posteriores a 1520 la influencia de Vigarny se funde frecuentemente con la de Siloe, ya que la fusión del estilo de ambos maestros en el retablo mayor de la capilla del Condestable y la captación por Vigarny del estilo de Siloe, unifica la fuente de inspiración de estos colaboradores, discípulos o simplemente seguidores de los grandes maestros burgaleses.

Enlaza con el estilo de Vigarny un bello relieve de la Virgen y el Niño, en San Lesmes, de Burgos (fig. 47), como la Virgen de Ciadoncha, en las que el tipo físico recuerda a las imágenes anteriores a 1520, mientras en los plegados se advierte el nuevo sentido renacentista. Las mismas características vemos en el más tardío sepulcro del famoso rejero Cristóbal de Andino, en San Cosme, de Burgos (fig. 48), en el que, aparte de las figuras arrodilladas del rejero y su mujer, sobresale el bello altorrelieve, dentro de concha, de la Asunción con ángeles, que evoca el grupo de la Descensión, de Vigarny, en la catedral de Toledo.

En relación con el retablo de Cardeñuela de Ríopico, que, como indicamos, fué primitivamente de la capilla de Díez de Lerma, en la catedral burgalesa, se menciona el retablo de la capilla de la Natividad, en San Gil, como también, en la misma iglesia, los relieves del Santo Entierro y la Piedad, en un sepulcro de la capilla del Santísimo Cristo, y la Piedad y la Virgen con el Niño en otro sepulcro de la capilla de la Natividad (fig. 49). En la misma línea se sitúan los relieves del altar de la Anunciación, en la catedral, documentados como de 1540 y obra de Juan de Lizarazu, según Martínez Burgos.

También puede incluirse en este grupo, más relacionado con Vigarny que con Siloe, el pequeño retablo de Quintanaopio (Burgos), con relieves dedicados a la infancia de Cristo y la Asunción, en el centro, y el de Escalada (Burgos), con la Anunciación y la Natividad, en la parte inferior, y santos, la Virgen con el Niño y la Asunción, en las superiores.

Recuerda composiciones del altar de la capilla del Condestable el altar de la Virgen, en San Cosme y San Damián, de Poza de la Sal (Burgos), donde el retablo de San Andrés, con recuerdos miguelangelescos, es muy posterior. El retablo de Salas de los Infantes (Burgos) nos muestra también las mismas características, aunque más lejanamente.

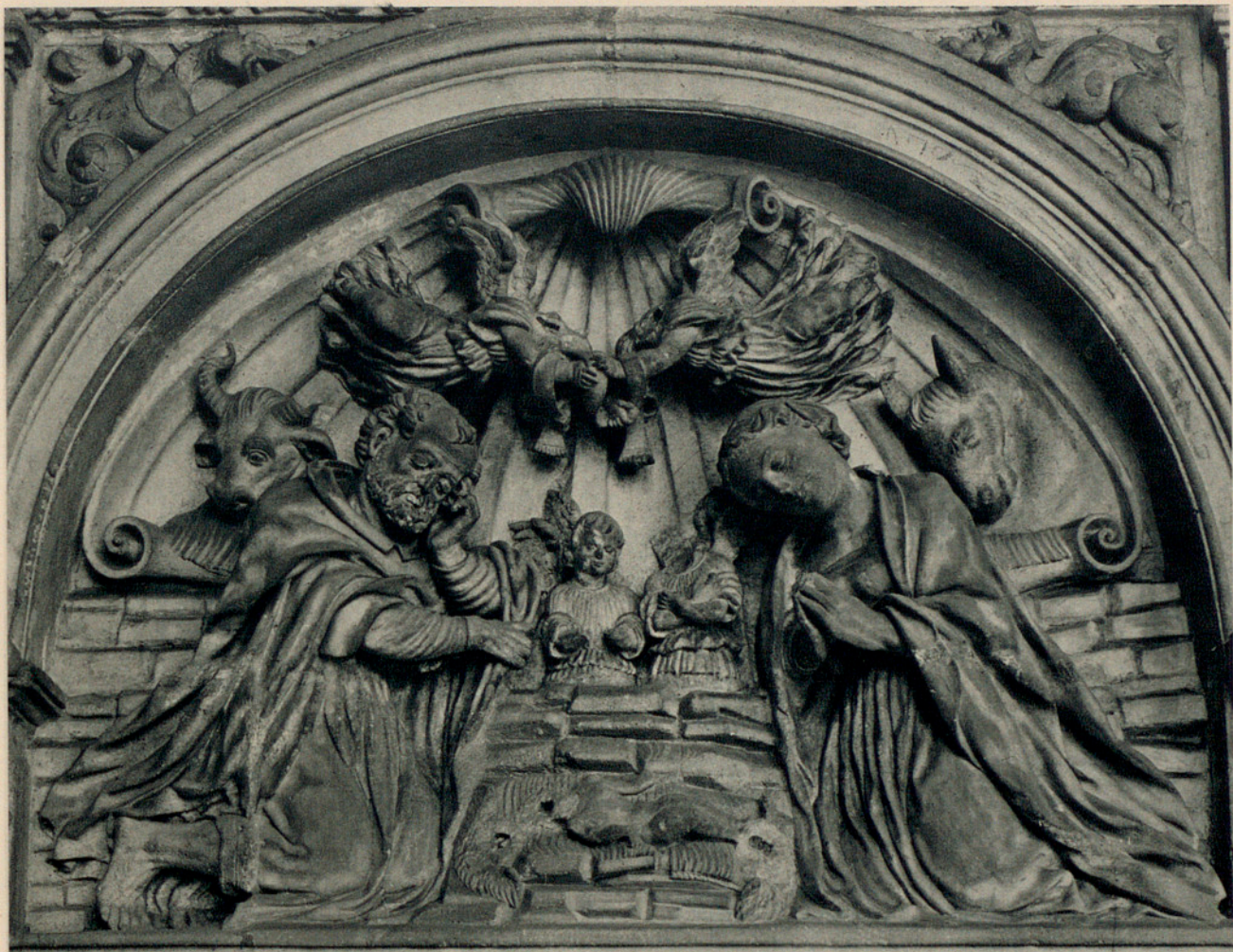
Entre las obras posteriores a 1520, un segundo grupo puede integrarse por las que se encuentran en más directa relación con el estilo de Siloe, en las que quizá interviniese alguno de sus discípulos, como Juan de Villarreal, que trabaja en Burgos desde 1532, ó Juan de Salas, a quien se atribuye el púlpito de San Lesmes, con medallón con la Virgen y el Niño, que repite modelo de Siloe.

La influencia de Siloe se percibe en la decoración en torno al nicho del ya citado sepulcro de Velasco de Béjar, en Covarrubias, que murió en 1524, como también en el de don Gaspar de Illescas, construido después de 1533, en el claustro de la catedral de Burgos, en el que particularmente sobresale el relieve central de la Natividad (fig. 50). En relación con el sepulcro de Diego de Santander, se encuentra el del protonotario Juan de Castro, en Melgar de Fernamental (Burgos), cuyos detalles decorativos también se relacionan con los del retablo de Santa Ana, de la capilla del Condestable, a pesar de su fecha avanzada (1544), como también se percibe la influencia de Siloe en los ángeles con los instrumentos de la Pasión, en la puerta principal de la iglesia. Las mismas características se perciben, ya a mediados del siglo, en el sepulcro de don Francisco de Mena, en la capilla de San Jerónimo de la catedral burgalesa, con la representación de la Venida del Espíritu Santo, y en el sepulcro de don Antonio Sarmiento, en el Museo de Burgos, con el tema de la Piedad.

Mayor interés ofrecen las puertas del Hospital del Rey, en Burgos, de hacia 1529, en las que vemos las mismas lajas, árboles y los mismos tipos iconográficos, aunque carentes del espíritu del maestro. Se representan en los campos superiores un Ecce Homo y el Pecado original (fig. 51), y en los inferiores, los santos Miguel y Santiago con el fundador y peregrinos. En ellos, ciertamente, junto a la influencia de Siloe, que se funde con la de Vigarny, en algunos aspectos recuerda modelos de la sillería de coro de San Benito, de Valladolid, en la que trabajaron Andrés de Nájera y Guillén de Holanda, como parece claro en la iconografía de Santiago. Al mismo maestro deben corresponder los relieves del altar mayor de San Miguel de Villadiego (Burgos), con idéntico concepto del relieve, y también con las lajas características.

Acusado italianismo se percibe en uno de los más bellos retablos de Castilla, que se ejecutaría poco después de 1522. Trátase del retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción, del convento de Santa Clara, de Medina de Pomar, debida a la munificencia de los Velasco, para quienes por estos años trabajaban Vigarny y Siloe, en Burgos. De original traza, tiene en el centro un gran medallón oval (fig. 52), en el que se sitúa una magnífica y bellísima Virgen con el Niño, muy italiana, con orla de frutas y flores, como en los tondos florentinos; a los lados, la Anunciación, en la parte superior; los santos Juanes, en el centro, y en la parte inferior, San Joaquín y Santa Ana, además de Santa Catalina de Siena y San Bernardino, en el banco. Como reconoce Weise, la energía en los plegados y el quiebro de las figuras denuncian a un maestro de formación italiana, pero ya hispanizado, preludiando, como el retablo de la capilla del Condestable, las obras del segundo tercio del siglo. Ahora bien: sabida la colaboración de Vigarny y Siloe por estos años y conocida la documentada estancia de León Picardo —colaborador de Vigarny—, es presumible que aquí nos encontremos con una obra análoga al retablo de la capilla del Condestable, pues, en efecto, algunas figuras, como el San Joaquín, Santa Ana y San Bernardino, recuerdan los tipos de Vigarny, mientras que el San Juan Bautista evoca el modelo de la sillería de San Benito.

De hacia 1540, y en relación con el estilo del altar de la capilla del Condestable, se encuentra el altar dedicado a San Pedro, en Santa Gadea del Cid (Burgos), con los relieves de la Anunciación y el Nacimiento, en el banco; el Calvario y la Asunción, en la calle central, y en el remate la Piedad y el Santo Entierro. Más tardío, de hacia 1545-1550, es el altar de la capilla de San Jerónimo, en la catedral de Burgos, en el que el recuerdo de Siloe es evidente en el desgraciado relieve central de San Jerónimo. El mismo carácter artesano y la misma



Figs. 50 y 51.—BURGOS: PORMENOR DEL SEPULCRO DE GASPARD DE ILLESCAS, EN LA CATEDRAL, Y PARTE ALTA, DE LAS PUERTAS DEL HOSPITAL DEL REY.



Fig. 52.—MEDINA DE POMAR: PORMENOR DEL RETABLO DE LA INMACULADA, EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA.

persistencia de los modelos de Siloe se perciben en los relieves de la Pasión, de la parroquia de Monasterio de Rodilla (Burgos), y en las estatuas de los evangelistas de Fresnillo de las Dueñas (Burgos).

También puede mencionarse, por último, el bello relieve de la Virgen con el Niño, en el Museo de South Kensington, que Wethey atribuye al propio Siloe, y del que surge una serie que parece corresponder al hijo de Felipe Vigarny, Gregorio Pardo.

BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ. — Es el burgalés Bartolomé Ordóñez uno de los mejores escultores del primer tercio del siglo XVI y el más avanzado entre sus coetáneos. Aunque trabajó fundamentalmente en Italia y en Barcelona, por nacimiento, familia y relaciones hemos de considerarle burgalés. Burgalés fué su compañero Siloe, en Burgos vivía en 1520 su hermana Marina y para Burgos dejó algunas mandas en su testamento. No obstante, es preciso reconocer su estrecha vinculación con Cataluña, ya que en Barcelona contrajo matrimonio, en Barcelona mandó enterrarse junto a su esposa y allí quedó su hijo y heredero, Jorge Benito, bajo la tutela de Mosén Serra, a quien también quedó encomendado su hijo natural Diego, que aún no había cumplido los veinte años.

Sus noticias apenas alcanzan un lustro. Sabemos que en 1515 está en Barcelona y en 5 de diciembre de 1520 otorga testamento y muere en Carrara. En este escaso lapso de tiempo ejecuta obras de gran calidad, que nos muestran su avanzado miguelangelismo, así como su acentuada personalidad, que indujeron a Francisco de Holanda a incluirle entre los águilas del Renacimiento castellano: "De baxo relieve Ordóñez, castellano."

En 1515 le vemos en Barcelona, a donde ha de regresar en la primavera de 1519. Se trataba de la ejecución de los testers y cabeceras de la sillería de coro de la catedral y de los relieves dedicados a Santa Eulalia en el trascoro. Son sus colaboradores Vitorio Cogono Florentino; Simón de Bellalana, de Mantua; Dominico, alias Franzesinus, y Juan Petit Monet, alemán, que debió ser el más importante, y a quien se tiende en la actualidad a considerar como el principal colaborador y a atribuirle la no documentada, pero no inverosímil, participación del joven Siloe. En la cabecera del coro, a la entrada, se representan escenas del Antiguo Testamento —Sansón desquijarando al león y Sansón ofreciendo los panales sacados de la boca del león, Noé y el sacrificio de Isaac—, y temas del Camino del Calvario, del Santo Entierro, de la Resurrección y de las Apariciones de Cristo antes de la Ascensión, además de evangelistas y virtudes, todo ello de extraordinaria finura y calidad de talla, y en los que predomina la grandiosidad "cinquecentista" miguelangelesca, por lo que con ajustadas palabras han sido considerados estos relieves como "de lo más vigoroso y suave que se produjo en nuestra época renacentista" (fig. 53).

En el trascoro, sobre un alto basamento y entre columnas dóricas-romanas muy decoradas en su tercio inferior, se sitúan relieves dedicados a Santa Eulalia y hornacinas con imágenes, de los que pertenecen a Ordóñez dos relieves, dos estatuas, tres paños del zócalo y parte del entablamento, todo en mármol de Carrara. Los relieves representan a la Santa proclamando su fe ante el tribunal, claramente influido por el espíritu y forma miguelangelesca, recordando a la Madona della Scala, de Miguel Ángel, como el relieve del primer martirio de la Santa, cuyo cuerpo desnudo es respetado por el fuego, que abrasa a los verdugos. Frente a la gracia, a la suavidad, a la maestría técnica de estos dos relieves (figura 54), contrastan las inexpresivas estatuas de San Severo y Santa Eulalia, que se le asignan.

Mientras trabaja y dirige estas obras en Barcelona, consta su estancia en Nápoles, donde ejerció una influencia extraordinaria. Consta que está en Nápoles en diciembre de 1517, trabajando en la capilla comenzada en 1516 por Galeazzo Caracciolo, señor de Vico, que estuvo al servicio de Ferrante II, rey de Nápoles. La capilla no se acabaría hasta 1557, por su hijo Nicolás Antonio. En esta capilla Caraccioli, en San Giovanni a Carbonara, hizo Ordóñez el retablo (fig. 55), que anteriormente se atribuyó al español Pietro della Prata o Pedro de la Plata, hasta la publicación de una carta de Pietro Summonte al veneciano Marcantonio Michel, por Nicolini, en la que explícitamente consta la intervención de Ordóñez y la de un colaborador, Diego: indudablemente Siloe, como hemos indicado anteriormente, siguiendo a Gómez-Moreno. En este altar debe corresponderle el magistral relieve central, con la Adoración de los Reyes, en la que el rey de la izquierda se considera retrato de Ferrante II, magnífico estudio de composición piramidal, en la que maravillosamente se advierte el carácter pictórico de su relieve, en la suavísima gradación de términos, heredada del "schiacciato" postdonatelliano. El conjunto parece inspirado en el altar Piccolomini, de Antonio Rossellino y Benedetto da Majano, en Santa Ana de los Lombardos (o iglesia de Monteoliveto), de Nápoles, al mismo tiempo que en el tema central se perciben recuerdos de Leonardo o, como se ha indicado recientemente, del cuadro de Cesare da Sesto, del Museo de Nápoles, mientras aparece muy diluída la influencia de Miguel Ángel. En este altar corresponderían a Ordóñez, además del relieve central, los dos pequeños relieves bajo los nichos, con el Sacrificio de Isaac y Moisés, aunque, como afirma Wethey, en verdad es imposible determinar la exacta división de trabajos entre Ordóñez y Siloe en Nápoles.

Aunque se desconoce su formación, es verosímil, como afirma Morisani, que fuese discípulo de Fancelli, y que, trabajando a su servicio, se trasladase a Italia. El hecho de continuar la labor de Fancelli en algunos encargos parece confirmarlo. Hacia 1519 debió iniciar el sepulcro de don Felipe y doña Juana, que, aunque acabado, no se instaló en la Capilla real de Granada hasta principios del siglo XVII, mostrando en su ejecución evidentes recuerdos del estilo de Fancelli (fig. 56). En los frentes, entre hornacinas con las virtudes, tondos de maravillosa ejecución, con la Natividad, la Adoración de los Reyes, Oración en el huerto y Santo Entierro; en el segundo cuerpo, en los ángulos, estatuas sedentes de San Andrés, San Miguel y los dos santos Juanes, escudos, niños, guirnaldas y epitafios, y la urna sobre la que descansan las estatuas yacentes de don Felipe y doña Juana, perfectamente idealizados, singularmente la de ella, de extraordinaria finura y sentimiento lírico, respirando serena tranquilidad, que contrasta con el patetismo expresivo de los tondos y que parecen estar determinadas por las plácidas representaciones de los Reyes Católicos en la vecina tumba de Fancelli.

Cuando estuvo en Barcelona en mayo de 1519 recibe el encargo del mutilado sepulcro del cardenal Cisneros (Alcalá de Henares), que anteriormente había sido encargado a Fancelli, y que éste no pudo ejecutar por su muerte. Sobre una cama rectangular, con nichos y medallones con virtudes y santos y dragones en los ángulos (fig. 58), se coloca el yacente con los cuatro Padres de la Iglesia en los ángulos (fig. 57), y a los lados, guirnaldas, el Pecado original, escudos, niños y epitafio, todo muy decorado con temas vegetales y fantásticos, en lo que únicamente le aventaja Siloe en Burgos. Aunque posterior al de Granada, es de un estilo más arcaico, más en relación con Fancelli en la ejecución, e incluso en el yacente se prescinde de la idealización "cinquecentista" para acercarse al retrato. Cuando trabajaba



Fig. 53.—BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: TALLAS DE LA CABECERA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.



Fig. 54.—BARTOLOME ORDÓÑEZ: RELIEVE DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.



Fig. 55.—BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: RETABLO DE LA CAPILLA CARACCIOLI, EN SAN GIOVANNI A CARBONARA, DE NÁPOLES.



Fig. 56.—BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: SEPULCRO DE DON FELIPE Y DOÑA JUANA, EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA.

en él le sorprendió la muerte, quedando inacabado, encargándose de ello sus discípulos y otros artistas italianos, entre ellos Jerónimo Santacroce, a quien se atribuye el San Jerónimo, y probablemente también sea suyo el San Agustín, constando también la intervención de Raffaello da Montelupo y Giácomo de Brixia.

De menor interés, desde el punto de vista escultórico, aunque sí por su relación con Fancelli, son los sepulcros de los Fonsecas, en Coca. Encomendados a Fancelli, continuó Ordóñez con el encargo, complicándose la discriminación de lo correspondiente a cada uno por haberse cambiado las piezas de los dos sepulcros principales. Según Gómez-Moreno, corresponden a Fancelli la arquitectura del de don Alonso de Fonseca y su madre, María de Avellaneda, y el sepulcro de don Fernando de Fonseca y su segunda mujer, Teresa Ayala, y a Ordóñez, a la inversa, ya que, evidentemente, es más "quattrocentista" lo asignado a Fancelli, repitiéndose en ambos la misma traza en cuanto a los sepulcros, con yacentes y frente con escudo dentro de láurea sostenido por angelillos desnudos en el de don Alonso de Fonseca y su madre, que corresponde a Ordóñez. Esta atribución se confirma por la identidad con los sepulcros del arzobispo de Sevilla don Alonso de Fonseca y del obispo de Burgos don Juan Rodríguez de Fonseca, (fig. 59), en la misma iglesia, especialmente con este último, perfectamente documentado como de Ordóñez, o hecho según sus trazas por sus discípulos Giovanni da Fiésole y Simón de Bellalana.

Como correspondiente al encargo para los Fonsecas e identificándola con la citada en el inventario del taller de Ordóñez, le atribuye Gómez-Moreno la bellísima Virgen con el Niño y San Juan, en mármol de Carrara, del monasterio de San Jerónimo, de Zamora, hoy en la catedral (fig. 60). Entre otras obras que se le atribuyen, sobresalen el sepulcro de Galeazzo Pandone, de hacia 1514, en San Domenico Maggiore, de Nápoles, aunque para Wethey es de escuela napolitana; también se le atribuye la tumba de Andrea Bonifacio, en Santos Severino y Sosio, en Nápoles, de hacia 1518, en el que correspondería a Ordóñez la traza general y a su colaborador Siloe el relieve del Santo Entierro, que muestra relaciones con el martirio de San Juan, de la sillería de San Benito, de Valladolid, y un bellísimo relieve con una Sacra Conversación, hallado en 1908, en el Museo Diocesano de Barcelona.

LA ESCUELA DE PALENCIA

En contacto con la escuela burgalesa, y fundamentalmente en relación con la actividad de Vigarny, tanto en Burgos como en la propia Palencia, surgen en el segundo decenio del siglo las primeras obras renacentes palentinas, en las que, no obstante, es aún muy fuerte el lastre de goticismo. Se crea una fructífera escuela que evoluciona con independencia y que, reavivada por el establecimiento en Palencia de buen número de maestros extranjeros, hacia fines del primer tercio del siglo, ha de competir fuertemente con los grandes maestros vallisoletanos. En esta etapa, junto a un gran número de obras que mantienen su relación con Burgos e indican la vitalidad de la escuela palentina, ésta se halla fundamentalmente representada por un gran artista, Juan de Valmaseda, el escultor más expresivo de su tiempo.

LA INFLUENCIA BURGALESA. — Al segundo decenio del siglo corresponden una serie de obras que no llegan a formar escuela ni constituir un grupo homogéneo, en las que

predomina el goticismo. A este grupo corresponde el trascoro de la catedral palentina (véase vol. VII, fig. 292), iniciado en 1513 por el discípulo de Juan Guas, Juan de Ruesga, con Pedro de Paredes como ayudante, donde se introducen detalles renacentes, quizá debidos a este último maestro, ya que Ruesga muere en 1514. Al mismo artista habría que atribuir los detalles renacentes de la escalera de la cripta y el decorado brocal del pozo en la misma. Aun muy gótico, tanto en la traza como en la composición y modelado de las figuras y relieves es el retablo de Santa María, de Dueñas, ejecutado entre 1511 y 1515 por el entallador Alonso de Ampudia y el escultor Maestro Antonio, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo.

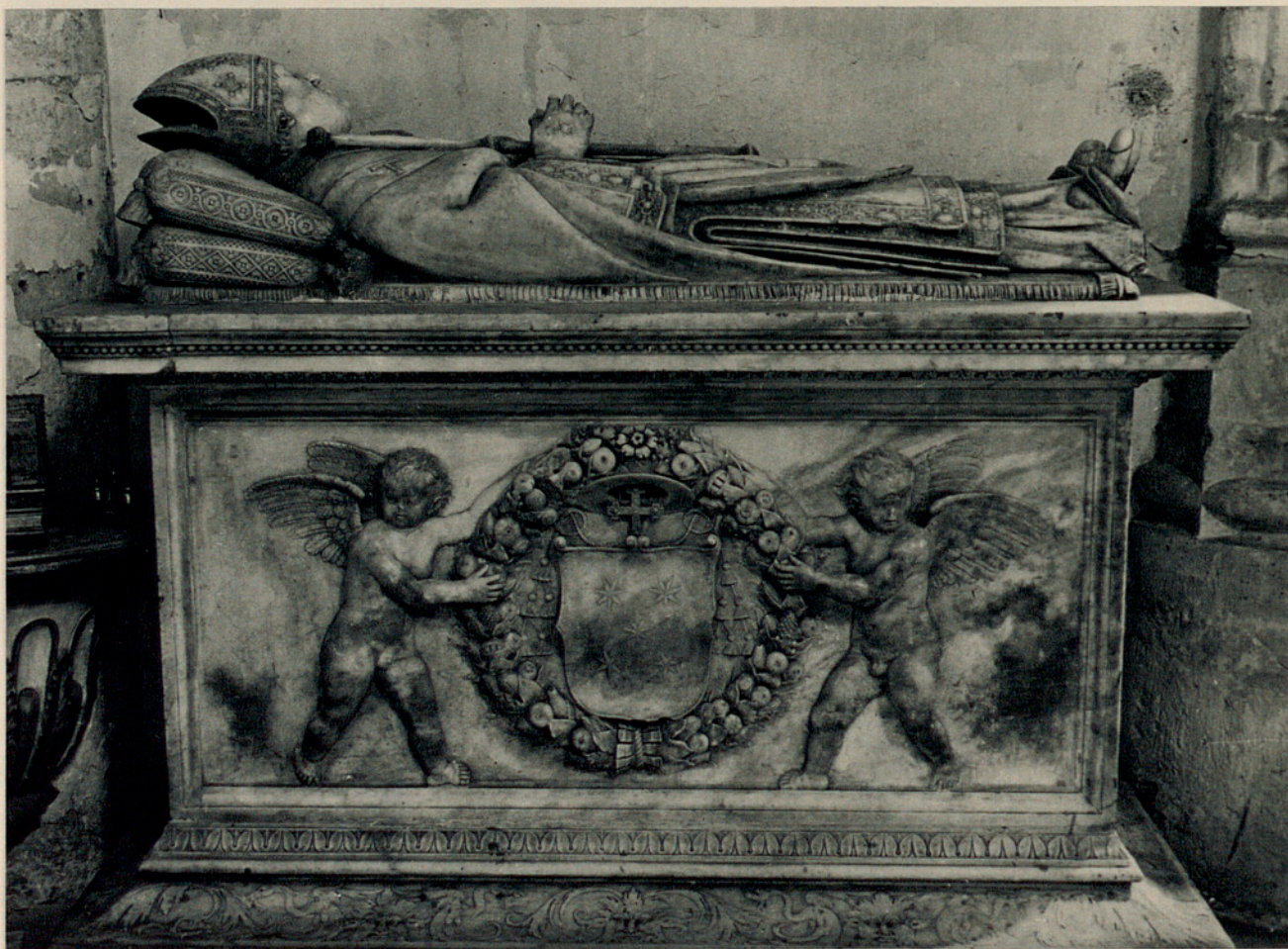
En más directa relación con el taller de Burgos se encuentra un importante grupo de obras anónimas, que Weise agrupó como adjudicables o en relación con el Maestro del altar del Sagrario de la catedral palentina, y en las que la influencia del taller de Vigarny es decisiva. Es, en efecto, el altar del Sagrario de la catedral palentina una de las obras más características de este estilo que se relaciona con la escuela burgalesa, aunque su fecha tardía impide considerarla como la más representativa. Consta que se hizo entre 1529 y 1534, y constituye un gran conjunto de tres cuerpos, con las representaciones de la Cena, la Natividad y la Anunciación, en el lado del Evangelio; la Oración en el huerto (fig. 61), la Adoración de los Reyes y la Presentación en el Templo, en el de la Epístola; en el centro, el Tránsito de la Virgen, y una Virgen gótica. Y en una serie de nichos, la Magdalena, San Pedro, San Juan Bautista, Santiago, San Pablo y San Antolín, y como remate, un Calvario. En su conjunto, como indica Weise, es clara la influencia de las obras tempranas de Vigarny, del estilo anterior a la llegada de Siloe y a la actividad de Valmaseda en esta misma comarca. La regordeta estructura de los cuerpos, los tipos de cabeza y ropajes, corresponden, en efecto, a este estilo. Sin embargo, se percibe la leve influencia de Valmaseda en los mechones de pelo de un grupo de apóstoles en la Última Cena, y también el tipo de la Virgen en la escena de la Adoración muestra el recuerdo de Siloe, eclecticismo de un artista arcaizante, adecuado a la tardía fecha del retablo.

Dentro del mismo grupo —de fecha anterior— se incluyen los relieves de la historia de San Hipólito, en la iglesia del santo en Támara (Palencia), que muestran relación con los relieves del coro alto de Burgos, en los rostros, en las cabelleras y en las achaparradas proporciones, mientras el carácter renacentista se acentúa en los suaves y redondeados plegados. De la misma tendencia, aunque de mediana calidad, participa el retablo de San Cebrián de Buena Madre, en el que sobresale la bella Asunción de la calle central. También muestra relación con Burgos el retablo de Santa Ana, en la parroquia de Cervera de Río Pisuerga (Palencia), costado por un camarero del Condestable Fernández de Velasco, cuya relación con Vigarny se evidencia en los tipos físicos, actitudes y plegados, y, sobre todo, en los relieves de los donantes con Santa Elena y San Andrés, mientras esta relación no aparece tan clara en el grupo central, con la Virgen, el Niño y Santa Ana, con San Juan Bautista y San Francisco a los lados. De la documentada intervención del pintor León Picardo pudiera deducirse la directa intervención de Vigarny; pero por su estilo parece más verosímil su adscripción a un discípulo o colaborador.

Anteriores a 1521 deben ser los relieves del retablo de la capilla de San Ildefonso, en San Miguel, de Ampudia, con la representación en el banco de los fundadores o donantes, el tesorero y canónigo de la catedral de Burgos, don Alonso de Fuentes, y su padre, fray Pascual de Ampudia, y en el centro, la Virgen de la Misericordia; encima, la Imposición de la



Fig. 57.—BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: PORMENOR DEL SEPULCRO DEL CARDENAL CISNEROS, EN LA MAGISTRAL DE ALCALÁ DE HENARES.



Figs. 58 y 59.—BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: RELIEVES DEL SEPULCRO DEL CARDENAL CISNEROS, EN LA MAGISTRAL DE ALCALÁ DE HENARES, Y SEPULCRO DE JUAN RODRÍGUEZ DE FONSECA, EN LA IGLESIA DE COCA.

casulla a San Ildefonso, y a los lados, la Misa de San Gregorio y San Miguel, y, como remate, una deesis. Recuerda a Vigarny en su primera etapa, por sus cortas proporciones, el estilo de relieve plano y la afición por los perfiles angulosos en las figuras, como especialmente se percibe en la representación de los fundadores y en el San Ildefonso, que nos muestran un maestro más relacionado con Vigarny que el del retablo del Sagrario de la catedral palentina.

Aunque el presbiterio de la iglesia de San Pablo, de Palencia, no se consagra hasta 1534, Weise considera de fecha anterior el retablo, que se relaciona con el del Sagrario de la catedral. En efecto, tanto en la decoración de las pilastras, que recuerdan a las del retablo mayor de la catedral, como en las escenas de la infancia de Cristo, en la parte inferior, y en las estatuas de los cuerpos superiores, de evidente carácter artesano todo, se acusa con claridad su dependencia del taller de Vigarny anterior a 1520, del que únicamente se distancian algo en el tratamiento de los paños (fig. 63).

El retablo principal de la capilla de San Gregorio, en la catedral de Palencia, de 1528, también entronca en la escuela de Vigarny. En el centro, la Misa de San Gregorio, y encima, un Santo Entierro; en el banco, los martirios de las santas Águeda y Cecilia, de lo mejor del retablo, y la Resurrección, en el centro; en el cuerpo del retablo, a los lados, los martirios de los santos Juanes, y encima, el Camino del Calvario y la Flagelación, los más artesanos del retablo, mostrando por ello una mayor relación con el taller de Vigarny; como remate, el Calvario, San Pedro y San Pablo, y la Oración en el huerto (fig. 64).

En la misma capilla de San Gregorio se conserva el altar de San Cosme y San Damián, que consta se colocaba en febrero de 1533. En el centro, los santos médicos; en el banco, el milagro; en una gran escena única, en el ático, el Abrazo ante la Puerta Dorada, y friso con cabezas de ángeles, como es frecuente (fig. 62). Salvo la figura de San Matías, añadida, todo lo demás corresponde al estilo burgalés, como el retablo principal de la capilla. Las mismas características se perciben en el altar, en piedra, con santos, en el tramo de la Epístola del trascoro de la catedral palentina, con escudos del obispo Sarmiento (1534), que evoca la parte superior del retablo de San Pablo (fig. 65), y también puede incluirse en el mismo grupo el pequeño altar de San Roque, en la actual capilla de San Isidro.

Carácter más rudo y artesano, pero dentro de las mismas características, tiene el retablo de San Miguel, en Becerril de Campos, como un relieve del Descendimiento en un altar colateral de Santa Eugenia, de Astudillo. También dentro de este grupo pueden incluirse el rico retablo de Bascones de Valdivia, fechado en 1538, aunque parece anterior, con escenas de la infancia de Cristo, la Asunción y, en el banco, la Piedad y muy bellos evangelistas; un retablo en la nave de la Epístola, en la parroquia de Mazuecos, con escenas de la infancia de Cristo y la Asunción, y en el que ya se vislumbra la temprana influencia de Berruguete en las escenas del segundo cuerpo; el de Quintanilla de la Cueva, de pintura, con una bella Asunción, y, como siempre, los mismos frisos con las cabezas de ángeles, y, de carácter aun más popular, las esculturas de la capilla de los Santander-Ororio, y la Virgen en el retablo de la capilla de los Santander-Calderón, en San Miguel de Saldaña.

Pertenecen a este taller palentino influido por Vigarny obras de la vecina comarca vallisoletana, en localidades que hasta nuestros días han pertenecido eclesiásticamente a la diócesis palentina. Sobresale, en primer lugar, el bello retablo en una capilla del lado de la Epístola, de Santa María, de Peñafiel, que muestra íntima relación con el ya citado retablo de San Miguel, de Ampudia, también con tres cuerpos y tres escenas en cada uno de ellos, incluso

con temas tratados análogamente como el de la Imposición de la casulla a San Ildefonso (figura 66). También se puede incluir en este grupo un recompuesto retablo en la nave lateral del Evangelio, de San Miguel, de Peñafiel, con escenas de la infancia, Pasión y Resurrección de Cristo, cuya traza actual (fig. 67), con una pintura flamenca con la Caída de los ángeles rebeldes no parece pueda ser la primitiva, al mismo tiempo que su estilo es de muy inferior calidad al de Santa María, aun muy influído por el gótico.

A pesar de este buen número de obras palentinas que participan del estilo burgalés, no pueden ser relacionadas con ningún artista conocido. Por estas fechas consta la actividad en Valladolid y Palencia de Pedro de Guadalupe, cuyas menciones comprenden de 1501 a abril de 1530, en que otorga testamento en Valladolid, y sabemos que logró reunir gran hacienda y que dirigía un activísimo taller. En 1501 estaba trabajando en la sacristía de la catedral de Palencia; en 1504 contrata el retablo mayor de Palencia, que había de ser igual al ejecutado para el Colegio de Santa Cruz, de Valladolid; pero esta mención debe referirse únicamente a la talla, ya que Vigarny hizo las esculturas. En 1505 tasa unas figuras de Alejo Vahia y diversas menciones nos van documentando su existencia; pero todas ellas relacionadas propiamente con obras de entallador, aparte de menciones familiares. Así, le vemos en 1519 interviniendo en Palencia en el traslado de la sillería de coro y haciendo algunas sillas similares a las viejas, y en 1524 ejecutando la caja del cirio pascual para el Colegio de Valladolid. También como entallador figura Pedro Manso, a quien corresponde, en 1519, la crestería y remate del cuerpo central del retablo mayor de la catedral palentina, relacionándose también con las puertas del trascoro, en las que se representan santos en los paneles superiores y motivos decorativos en los inferiores.

JUAN DE VALMASEDA. — Al mismo tiempo que se desarrolla la actividad del taller, un tanto arcaizante y artesano, que deriva del estilo de Vigarny anterior a 1520, trabaja el mejor escultor palentino del primer tercio del siglo, Juan de Valmaseda. Si bien Valmaseda se relaciona también con los maestros burgaleses, es uno de los más interesantes y originales escultores del momento, prefigurando en su estilo, pese a su expresivismo gotizante, la estética de los grandes maestros vallisoletanos del segundo tercio del siglo, al iniciar en sus obras la tendencia expresionista que ha de tener en Alonso Berruguete su mejor representante.

Sus primeras noticias lo sitúan en Burgos, donde consta su intervención, como colaborador de Vergara, en el sepulcro de los Gumiel, en San Esteban, de Burgos, en el que debe corresponderle el expresivo relieve de la Santa Cena, como obra primeriza. Por estas fechas (1514-1515) debía tener unos veinticinco años, ya que en enero de 1519 dice tener treinta y un años, dato que se comprueba con la declaración de 1537, cuando dice tener unos cincuenta años. Hacia 1519 debió trasladar su residencia a Palencia, donde vivía en esta fecha con su madre, María de Vertavillo. En el período 1524-1527 figura como vecino de León, volviendo a Palencia, donde es citado como vecino en 1537 y en 1548. Aun García Chico supone que sea el citado como vecino de Palencia en 1557-1561, y del cual, por testamento de su mujer, Catalina de Mendoza, se sabe que está enterrado en San Lázaro y que tuvo tres hijos: Juan, Francisco y María. Desconocemos su relación con Bernaldino de Valmaseda, criado del pintor burgalés León Picardo.

Su relación con Burgos se mantiene hasta avanzado el tercer decenio del siglo. En 1518 está en Casalarreina con Juan de Cabreros, entallador, ambos en relación con Vigarny.

En 1519 se le paga por tres medallones para el retablo (desaparecido) de San Bartolomé, en San Esteban. Debe ser el que se cita en 1520 entre los maestros escultores, pintores y arquitectos burgaleses, que protestan sobre una medida de los plateros. Al mismo tiempo, su relación estilística con Siloe parece confirmar su estancia en Burgos en los años sucesivos, aunque su estilo "seco y de anatomía rudimentaria" —como indica Gómez-Moreno— parece derivarse más bien de la obra de Vigarny coetánea. En relación con esta presumible estancia o permanencia de Valmaseda en Burgos, Weise cree reconocer su estilo en el remate del retablo de la capilla del Condestable; en las figuras de San Sebastián y San Cristóbal, del retablo de San Pedro, e incluso en algunas figuras del retablo de Santa Ana, de la misma capilla, que deben ser atribuidos a Siloe, como hemos indicado anteriormente.

Entre 1516 y 1518 le vemos trabajando en Oviedo, pagándosele, entre otras cosas, por tres estatuas para la escena de la aparición de Cristo a Santo Tomás. El retablo de Oviedo (véase vol. VIII, figs. 367 y 368), muy influido por el de la catedral de Toledo, fué concertado en 1511 por Giralte de Bruselas, en Burgos. Giralte de Bruselas aparece poco después como vecino de Zamora, donde Gómez-Moreno cree que intervino en la parte de la Epístola de la sillería de coro de la catedral, mostrándonos un estilo plenamente medieval, gótico, como la mayor parte del retablo de Oviedo. De Valmaseda, aparte de la gotizante y documentada escena de la Incredulidad de Santo Tomás, es difícil reconocer su estilo en otras escenas, aproximándosele más el Crucifijo, la Flagelación, el Camino del Calvario, la Coronación, y los profetas, y más lejanamente, las Bodas de Caná, la Adoración de los Magos y la Resurrección, todo ello con escaso carácter renacentista.

De 1519 es el magnífico Calvario del retablo de la catedral palentina (fig. 68), cuya valía justifica la frase de Ceán Bermúdez de que es "de lo mejor que se trabajaba en su tiempo en España antes de la vuelta de Berruguete". La sequedad anatómica de los cuerpos, el patetismo que se acentúa en la trágica representación de la Virgen, la carencia de un sentido idealizado de la forma física, suponen la persistencia de la tradición gótica, factor fundamental en la evolución de la escultura española del siglo XVI. Esta obra supone, en resumen, la persistencia del patetismo gótico como expresión del sentimiento religioso, que es uno de los fundamentos esenciales de la originalidad de la escultura castellana. A pesar de que el contrato fué cumplimentado en 4 de noviembre de 1519, el pago se demora, por lo que en 1521 Valmaseda reclama por las tres figuras que dos años antes había ejecutado. En relación con esta obra se mencionan como obras de su taller el Crucifijo de la iglesia palentina de Nuestra Señora de la Calle, actualmente con cabellera de pelo natural postiza, de tamaño natural e idéntico tratamiento de paños y estudio anatómico, y otro en la parroquia palentina de Magaz.

El mismo carácter se percibe en el Calvario y los evangelistas de la catedral de León (figuras 69 y 70), que se hicieron en 1524 por mandato del canónigo don Andrés Pérez de Capillas, arcediano de Tría-Castella, aun con resabios góticos, pero en el que ya se percibe la influencia de Siloe. En relación con esta obra se le atribuyen dos pequeñas imágenes de la Virgen y San Juan (Colección Torbado) y otras análogas en el Museo Lázaro Galdiano, un San Pelayo, en la iglesia de Villarente (León), y los restos de dos retablos en el Hospital de Capillas.

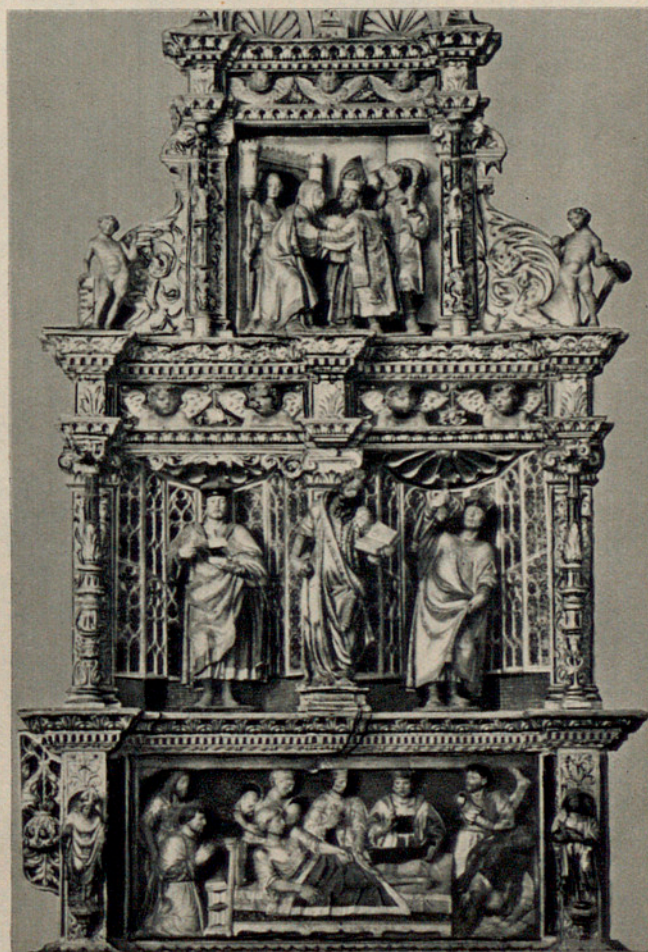
De mediados del tercer decenio del siglo debe ser el retablo mayor de Villamediana (Palencia), aun de traza gótica, y en el que se perciben varias manos. Dedicado a la Asunción de la Virgen y a Santa Catalina, cuya decapitación se representa en el primer cuerpo

de la calle central, en escena extrañamente compuesta con desproporciones evidentes. En las calles laterales, la Natividad, la Adoración de los Reyes, la Resurrección y la Pentecostés, que muestran relaciones con el Calvario, de León, tanto en sus tipos físicos, con alargadas cabezas, como en la tendencia a los plegados verticales. Y en el banco, dos grupos de estilo más avanzado y de mejor arte: el Santo Entierro y la Anunciación, con pinturas al fondo relativas a la vida de Santa Catalina, que no se corresponden con los relieves. En el retablo, aun en las escenas y figuras más antiguas se percibe la influencia de Siloe, como en el San Sebastián y especialmente en la Asunción, que, incluso en la policromía, se halla muy relacionada con las imágenes superiores del retablo de Santa Ana, de la capilla del Condestable. Por estas fechas (1524) contrató un retablo para la capilla de Alonso de Espinosa en San Francisco, de Medina de Ríoseco, que ha desaparecido.

De hacia 1530 debe ser el retablo de la capilla de San Ildefonso, de la catedral de Palencia, en el que la fecha de 1549 debe corresponder a su pintura. Es este retablo la obra maestra de Valmaseda, en el que de manera más lograda se funden el espíritu gótico y las formas renacentes. En el banco, la Adoración de los Reyes (fig. 71), evocando la composición de Berruguete en el retablo de San Benito, de Valladolid, y a los lados, el Martirio de San Lorenzo y San Jerónimo; en el cuerpo principal, la Imposición de la casulla, y a los lados, medallones con San Pedro y San Pablo y relieves con el Martirio de San Juan Evangelista y el Bautismo de Jesús. Y como remate, tondo con una trágica Piedad y el Calvario, en los que se acentúa la tendencia patéticamente expresiva. Sobresalen por su expresionismo el Calvario, la Piedad y el Bautismo de Cristo, interpretaciones renacentes en las que, no obstante, se mantienen los principios estéticos del gótico del siglo XV, y con las que contrasta la bellísima interpretación de la Imposición de la casulla al Santo, reposada y tranquila. También son muy característicos los relieves de San Jerónimo, que recuerda el de Siloe, en la capilla del Condestable, como la Virgen de la Adoración de los Reyes, que también deja reconocer la influencia del mismo maestro.

De hacia estas fechas debe ser la Virgen de la Anunciación, en la iglesia de San Francisco, de Carrión de los Condes, que Weise le atribuye, relacionada con el retablo de San Ildefonso, y en la que se advierte mayor influencia del Renacimiento. De este momento debe ser también el retablo mayor de San Cebrián de Campos, de arte más inferior, quizá debido a la amplia participación del taller. En sus cuatro cuerpos y banco se desarrollan escenas de la vida de Cristo y de los santos Cipriano y Cornelio. En estos relieves se advierte en alguno un mayor arcaísmo que les mantiene dentro de la tradición gótica, mientras en otros la influencia de Siloe es evidente, como en el martirio de San Cornelio, escena paralela a la Degollación del Bautista, en la sillería de San Benito, aunque, sin embargo, en el tratamiento del cuerpo se mantiene dentro de la tradición gótica. En este retablo Camón cree ver su mano en la Asunción, en el relieve de la Piedad, en los santos titulares y, quizá, en el Bautismo de Cristo.

De carácter aun más artesano es el retablo de la iglesia de Torremormojón (Palencia), en el que se advierte alguna relación con el retablo de San Ildefonso, evidente en la interpretación de la Adoración de los Reyes, aunque, sin embargo, es difícil reconocer la intervención personal de Valmaseda en la mayor parte de las figuras. También, como obras más o menos directamente relacionadas con su estilo, se citan la imagen de San Matías, en el retablo de los santos Cosme y Damián, de la catedral de Palencia; el retablo de la iglesia de Sostregudo



Figs. 60, 61 y 62.—BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: VIRGEN, EN LA CATEDRAL DE ZAMORA. CATEDRAL DE PALENCIA: ORACIÓN EN EL HUERTO, DEL RETABLO DEL SAGRARIO, Y RETABLO DE SAN COSME Y DAMIÁN.

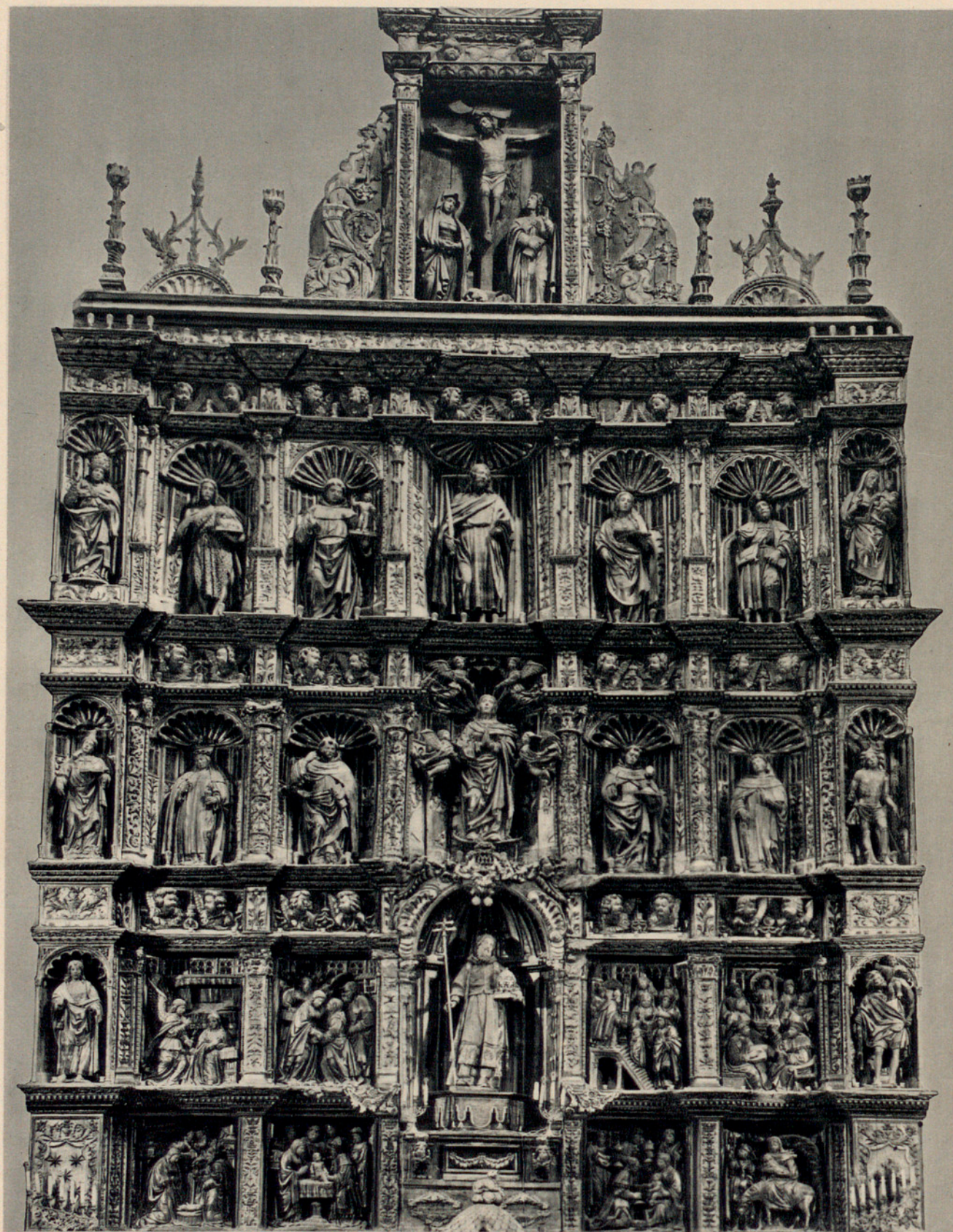


Fig. 63.—PALENCIA: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN PABLO.

(Burgos); un retablo en una capilla lateral, en la parroquia de Mahamud (Burgos); un pequeño retablo en Santa María de Nieva (Segovia); el retablo de San Pedro, de Becerril de Campos, también influido por Berruguete, hoy en la iglesia del Sagrario, de Málaga (fig. 72), con escenas evangélicas y de los santos Pedro y Pablo, y que según Redondo se terminó en 1565, fecha un tanto tardía para el estilo del retablo; el Santo Entierro, y según Camón, el San Andrés y otro santo en el primer cuerpo, del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Fuentes de Nava (Palencia); dos figuritas del Museo de la catedral de Salamanca, y las ya mencionadas en otro lugar puertas del Hospital del Rey, de Burgos, aunque la mayor parte de estas obras responden a una tendencia muy generalizada entre 1525 y 1540, de fusión de la tradición gótica, aprendida y seguida por los escultores locales, con las nuevas formas introducidas por Siloe en la escuela burgalesa y difundidas por toda Castilla.

OTRAS ESCUELAS DEL NORTE

LA RIOJA. — La influencia burgalesa también se percibe en la Rioja, donde persisten formas góticas hasta fecha muy avanzada. Entre los retablos de la transición sobresale el de Ezcaray (Logroño), en el que propiamente las nuevas formas renacientes sólo se aprecian en la arquitectura, como en los fragmentos del retablo de la ermita de Tres Fuentes, en Valgañón (Logroño), que menciona Weise. Más avanzado, ya del tercer decenio del siglo, es el retablo de Foncea (Logroño), que se relaciona con el de Salas de los Infantes. La obra fundamental de este momento en la Rioja es la portada del convento de dominicas de Nuestra Señora de la Piedad, en Casalarreina (Logroño), fundación del obispo de Palencia don Juan de Velasco. Como indicamos anteriormente, consta que en 1519 estuvo aquí Vigarny; pero la diversidad respecto a su estilo dificulta la atribución de esta portada, de carácter más italiano, que induce, incluso, a suponerle una fecha más avanzada que la de 1519 (véase volumen XI, fig. 39). Se representa en el tímpano la Piedad; encima, escenas de la Pasión; ángeles en torno, muy italianos, como los desnudos de Adán y Eva, y la decoración. Weise, incluso, ve ciertas relaciones con el retablo de Medina de Pomar y con el retablo de San Pedro, en la capilla del Condestable, fundamentalmente en lo decorativo.

PAÍS VASCO-NAVARRO. — En las Vascongadas, las formas góticas se mantienen hasta muy avanzado el siglo. Muy típica es, a este respecto, la persistencia de tipos iconográficos góticos, y aun románicos, en pleno siglo XVI, como en la popular imagen de la Virgen y el Niño, conocida por la "Andra Mari", de la que subsisten numerosos ejemplos (Cenarruza, Lequeitio, Lemóniz, etc.), obras de carácter popular indicadoras de un persistente tradicionalismo, que igualmente se refleja en numerosos retablos de tipo popular, de muy escaso interés artístico.

Las formas renacientes se introducen por la actividad de maestros nórdicos o por influencia burgalesa. Muy de principios de siglo, y aun gótico, en su mayor parte, es el retablo de la parroquia de Rentería (Guipúzcoa), que estilísticamente se puede incluir en el mismo grupo que el de Orduña (Vizcaya), el cual, según la tradición, fué importado de Flandes en 1504, como los restos del retablo de Guizaburuaga, en el Museo Arqueológico de Bilbao.

El mismo carácter ofrece el gran retablo de Santa María de Lequeitio, que recuerda en

su traza los de Toledo y Oviedo, con cinco calles y varios cuerpos con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, algunas repetidas, como la Adoración de los Pastores. Se considera obra de 1510, debida a un Juan García de Crial, Crisal o Cristaels, cuya mención como pintor hace sospechosa la atribución, constando, por otra parte, que en 1516 emprendió la obra del coro de la misma iglesia. Relacionado con el de Oviedo, es verosímil la intervención de alguno de los maestros de los que trabajaron en éste, aunque la cronología de ambos retablos lo dificulta. También se ha apuntado la posible intervención de Valmaseda; pero la fecha tan temprana y el carácter esencialmente gótico de la escultura obligan a desechar esta hipótesis.

Refleja una mayor cercanía a las formas renacentes el retablo de Nuestra Señora de la Encina, en Arciniega (Álava), que Weise considera de hacia 1514, con escenas de la infancia de Cristo y de la Pasión. Más avanzado es el bello retablo mayor de San Agustín, de Echevarría, en Elorrio (Vizcaya), que para Sesmero está "a la cabeza de todos los retablos plateados de Vizcaya", también con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, como el de la Asunción de Jemein-Marquina, cuyas esculturas se pintaban en 1527, y ya dentro del mismo grupo, pero de carácter más popular, el de Santa María, de Elejalde, en Galdácano (Vizcaya).

GALICIA. — El Renacimiento se introduce en Galicia en el segundo decenio del siglo por artistas extranjeros, nórdicos fundamentalmente, que debieron llegar a Santiago de Compostela como peregrinos, y que fueron favorecidos, directa o indirectamente, por el mecenazgo del gran arzobispo Alonso III Fonseca.

Entre las primeras obras se encuentran las imágenes de la portada del Hospital Real de Santiago (fig. 73), contratada en 1520 por los maestros franceses Martín de Blas y Guillén Colás, ambos fallecidos en 1522. Aunque renacentes, aun mantienen muchas características góticas, al mismo tiempo que se advierte cierta diversidad estilística, unas finas y esbeltas, como la Eva, la Virgen y María Magdalena; otras rudas y toscas, como la Santa Catalina, que hacen pensar en Cornielis de Holanda. El hecho de ser citados en la obra del nuevo claustro de la catedral y la mención de una deuda de Guillén Colás con Juan de Álava, de unos ducados "que me prestó en dineros en Castilla", hace suponer que vendrían a Santiago traídos por este arquitecto.

Por estos mismos años residía en Santiago un excelente entallador, el maestro Arnao, a quien se deben las trazas del repintado retablo y el magistral sepulcro del canónigo don Diego de Castilla, en la capilla de San Bartolomé, de la catedral. Sobresale singularmente el excepcional sepulcro, el mejor de la catedral, finísimamente tallado en piedra litográfica, con yacente; la Resurrección, al fondo, y clásico encuadramiento, con riquísima decoración totalmente renaciente, de lo más bello y delicado del Renacimiento en Galicia (fig. 74). El retablo, sencillo, con tres arcos e imágenes de Santiago, San Bartolomé y la Virgen con el Niño, en el centro, que muestra estrechas relaciones con la Virgen Blanca, del Museo de Pontevedra, a pesar del tosquísimo repintado que la desfigura.

Se atribuye a Juan de Álava el retablo, en mármol, de la capilla del Salvador, de la catedral (1528), de dos cuerpos, con estatuas y medallones, de mediana calidad y de carácter fundamentalmente decorativo.

Cornielis de Holanda. — El escultor más importante de Galicia en el primer tercio del siglo XVI es, indudablemente, Cornielis de Holanda, cuya actividad se documenta en Galicia

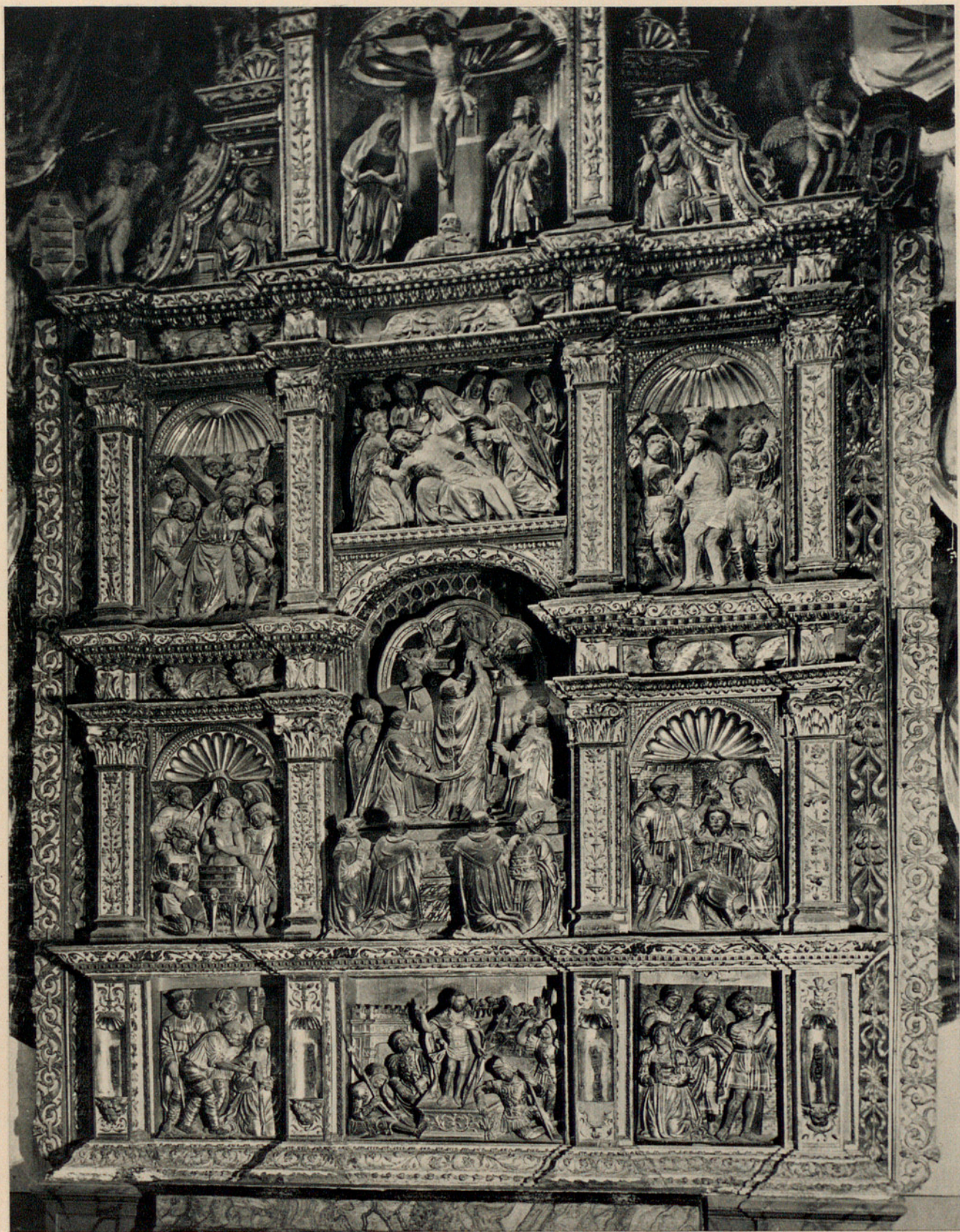
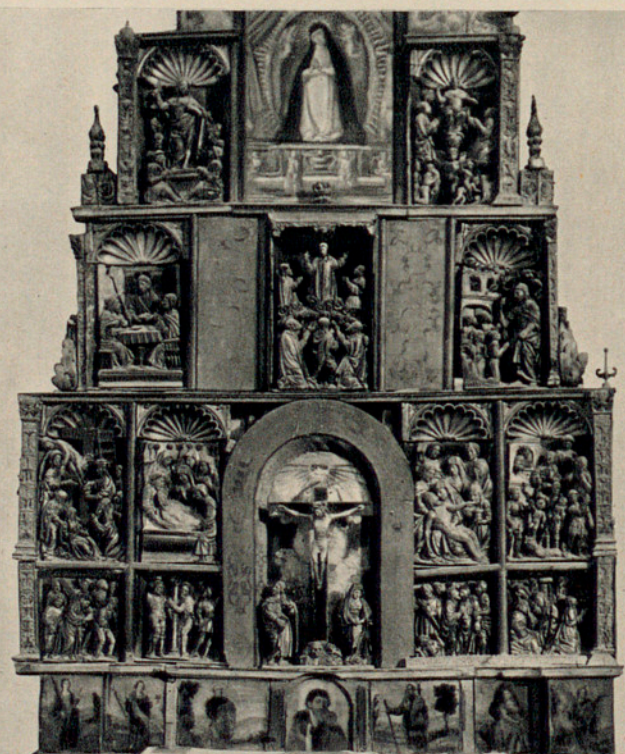


Fig. 64.—PALENCIA: RETABLO DE LA CAPILLA DE SAN GREGORIO, EN LA CATEDRAL.



Figs. 65, 66 y 67.—PALENCIA: ALTAR DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL. PEÑAFIEL: RETABLOS EN LAS IGLESIAS DE SANTA MARÍA Y SAN MIGUEL.



Fig. 68.—JUAN DE VALMASEDA: CALVARIO, EN EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE PALENCIA.



Figs. 69, 70 y 71.—JUAN DE VALMASEDA: EVANGELISTAS, EN LA CATEDRAL DE LEÓN, Y EPIFANIA, DE LA CAPILLA DE SAN ILDEFONSO, EN LA CATEDRAL DE PALENCIA.

de 1521 a 1547. En 15 de junio de 1521 le vemos en Orense, donde trabaja en la capilla de don Gutierre de Sandoval, en San Francisco. Esta residencia en Orense nos confirma la tradicional atribución del retablo mayor de la catedral de Orense, que estaba terminado en 1520 (véase vol. VIII, fig. 365). El retablo, el primero en su estilo en Galicia, muestra claras relaciones con el de la catedral de Oviedo, con cinco calles y tres cuerpos sobre el alto banco. Su labor de talla es enteramente gótica, como las magníficas esculturas en blanco de santos y apóstoles, en los pilares, de pequeño tamaño, que recuerdan algunas coetáneas, góticas, del Hospital Real de Santiago. El nuevo estilo se insinúa en los repintados relieves de la vida de Cristo y de la Virgen, con figuras rechonchas y rudas, de mediana calidad, como veremos mantenerse en su obra posterior.

En 3 de julio de 1524 contrata un retablo de nogal y castaño para el zaguán del Hospital Real de Santiago, que había de ejecutar en Orense, y que se organizaba con un banco con bustos de seis apóstoles —que es lo único que se conserva—, y encima Santa Ana, entre San Bartolomé y San Andrés, la Virgen del Rosario, entre Santiago y San Juan, y, como remate, el Crucificado con la Verónica abajo, entre San Pedro y San Pablo, retablo que no se dora hasta 1534.

A la terminación del retablo para el Hospital Real, en 1526, debió establecerse en Santiago. Este año ejecuta un retablo para la capilla de la Prima o de la Concepción, en la catedral, del que únicamente se conserva una bellísima Virgen, que se relaciona estrechamente con la que hizo para el retablo mayor de la catedral de Lugo. Para la misma capilla de la Prima contrató en 1528 el sepulcro del canónigo don Antonio Rodríguez, de diácono con un libro y un león a los pies, con magnífica expresión de la muerte en el rostro, aunque la mala calidad de la piedra empleada la conviertan en una obra ruda y tosca.

Coincidiendo con la carencia de noticias en Galicia, en 1530 aparece en Valladolid un Cornielis de Holanda, que se ha intentado identificar con el gallego, el cual, en colaboración con Juan de Cambray, hace los retablos de San Miguel y San Juan Bautista para San Benito, de Valladolid, cuyas imágenes en alabastro se conservan en el Museo Nacional de Escultura. De éstas, corresponderían a Cornielis de Holanda las de San Miguel, Santa Catalina y San Gregorio, rudas y feas, carentes de gracia, propias más bien de un artesano. En relación con estas imágenes, cree Martín que puedan pertenecerle la Asunción y el Calvario, de un retablo de pintura en una capilla lateral de Las Huelgas, de Valladolid. Sin embargo, según documentos inéditos, que conozco gracias a la amabilidad del señor García Chico, aún reside en Valladolid en 1532, y no coincide su firma con las de los documentos gallegos.

En 1531 se encarga de su segunda gran obra, el retablo de la catedral de Lugo, que debió terminar en 1534, fecha de uno de los tableros. Desmontado y colocado muy en alto en los frentes del crucero de la catedral lucense, se conservan doce encasamientos con escenas de la infancia de Cristo, de San Juan y de la Pasión, aparte del Calvario, evangelistas y la Virgen con el Niño. Se abandonan los goticismos en la talla, persistiendo en las proporciones achaparradas, y, pese a su mediana calidad en los relieves y al carácter nórdico de la iconografía, es muy superior a las esculturas en alabastro vallisoletanas.

A este período corresponden tres noticias referentes a obras desaparecidas. En 1533 hizo unas imágenes para el monasterio de Eiré (Pantón); al año siguiente contrata un retablo en madera para la capilla de Alba, en la catedral compostelana, y en 1536 contrata la sillería de coro del monasterio de Santa Clara, de Santiago.

En 1541 extiende su actividad hacia Pontevedra. Allí se encarga de la construcción de la fachada principal (véase vol. XI, fig. 21), para lo que se asocia con Juan Noble y con Sebastián de Barros. Filgueira le atribuye la traza de esta monumental fachada, organizada como retablo, en seis cuerpos y tres calles, en la que si bien se han advertido diferencias entre las del lado del Evangelio, respecto a las de la Epístola, la explícita declaración del contrato con Juan Noble, de que Cornielis ha de "tener más trabajo en hazer las ymágenes", inducen a atribuírselas íntegramente. Sobresalen, por su belleza, la escena de la Coronación, del remate; la Santa Catalina, y algunas del grupo central del Tránsito, como ya señaló Filgueira, aunque predominan las de carácter artesano, rudas y achaparradas, recordando las de Lugo, y que se acentúa en las caprichosas representaciones bíblicas en el paramento interior de la portada, con un sentido del "horror vacui" ciertamente muy primitivo (fig. 75).

Su actividad en Pontevedra se documenta hasta 1547, en las obras de Santa María. Un pago en 1545 para un retablo que había de hacer para el abad Corneda, vicario del deán de Santiago, no se sabe con certeza a qué obra pueda referirse.

En el Museo de Pontevedra se conservan dos obras de desigual calidad, que se atribuyen a Cornielis. Una, un grupo de Santa Ana y la Virgen del Socorro, bastante mutilada, procedente de Santa María, de Pontevedra, acusa aún persistencia de medievalismos y ciertamente evoca la Virgen de la Epifanía, del retablo de Lugo, aunque correctamente Filgueira duda de la exactitud de la atribución. La otra, más asiduamente atribuída a Cornielis, es una deliciosa Virgen con el Niño (0,35 x 1,30 m.), que es, sin duda, la más bella imagen del Renacimiento en Galicia (fig. 76). En barro cocido, muestra en el Niño la influencia miguel-angelesca en la tendencia a hundir la cabeza entre los hombros, pero bellamente proporcionado, mientras sorprende la Virgen con su pañuelo anudado sobre los hombros y la mirada melancólicamente baja; todo con un encanto y un sentido de la gracia carente en las obras documentadas de Cornielis de Holanda, por lo que quizá sería más procedente atribuirle a otro maestro, quizá al maestro Miguel, que vino a Santiago a colocar el Santo Entierro en la catedral, o más verosímilmente al maestro Arnao, cuya Virgen, del retablo de San Bartolomé, en la catedral compostelana, guarda estrechas relaciones con ésta, como hemos indicado anteriormente.

SALAMANCA. — Grupo importante es el constituído por los escultores decorativos que trabajan en Salamanca en la segunda mitad del primer tercio del siglo XVI. En relación con talleres palentinos, de los que trabajaron para el obispo Rodríguez de Fonseca, sitúa Camón —siguiéndole Chueca— a los que intervinieron en la prolija y riquísima fachada de la Universidad de Salamanca (véase vol. XI, fig. 68), que se labraría hacia 1525, en la que la erudita dirección del rector H. Pérez de Oliva es muy presumible. En ella se prodigan grutescos, organizaciones vegetales, abundantes temas mitológicos y jeroglíficos, medallones y, en el remate, un grupo del pontífice autorizando la fundación de la Universidad, que, por su carácter nervioso y su canon alargado, ya casi nos recuerdan las obras en madera del coetáneo Beruguete, todo con una significación para nosotros desconocida (fig. 77). El carácter italiano, "quattrocentista", de esta rica decoración también impera, aunque en menor grado, en la fachada de las Escuelas Menores (véase vol. XI, fig. 69), en la que los medallones de las enjutas deben pertenecer al mismo maestro de los bustos en las veneras y de los medallones superiores de la fachada de la Universidad. Al mismo ciclo de decoradores pertenecen la

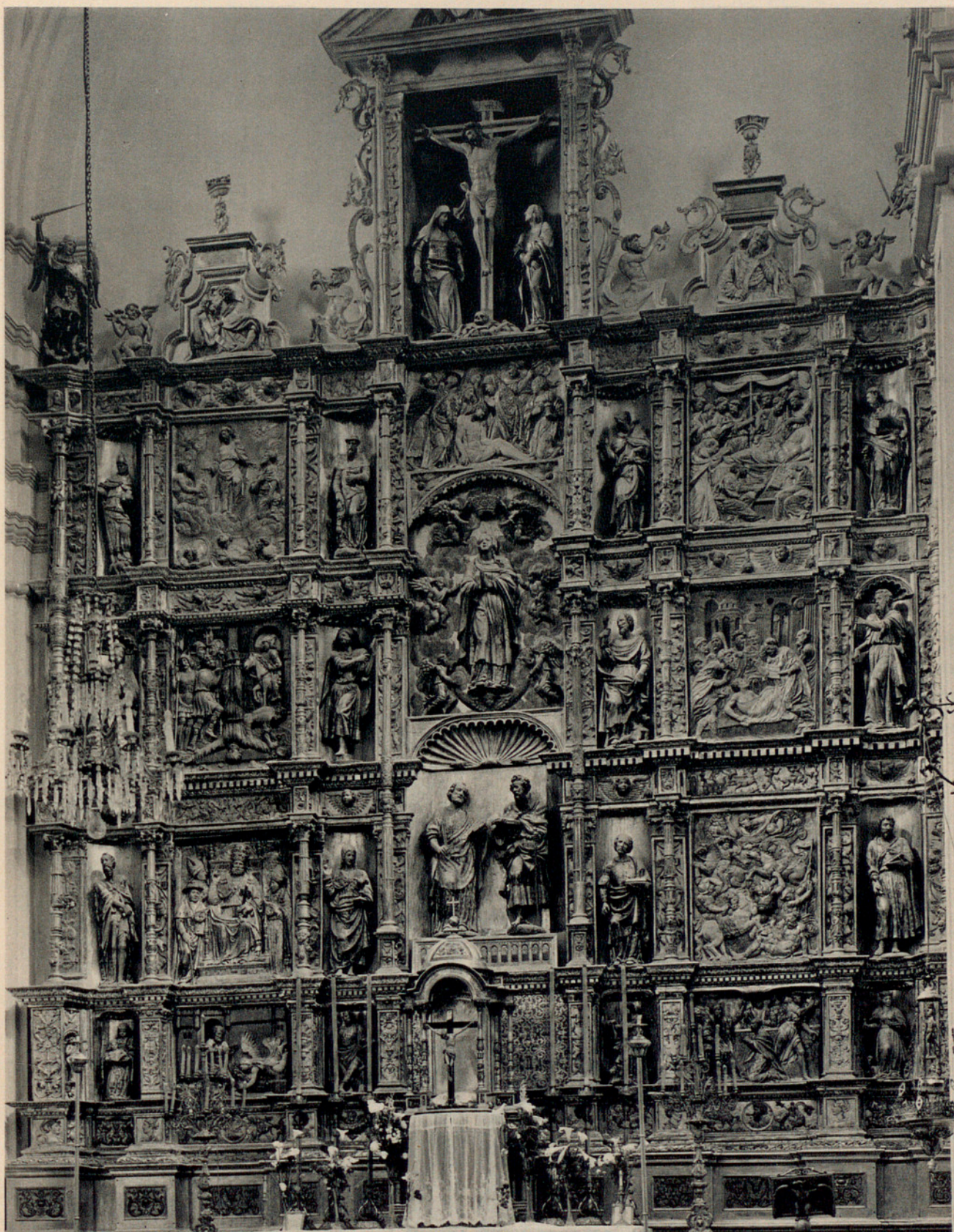
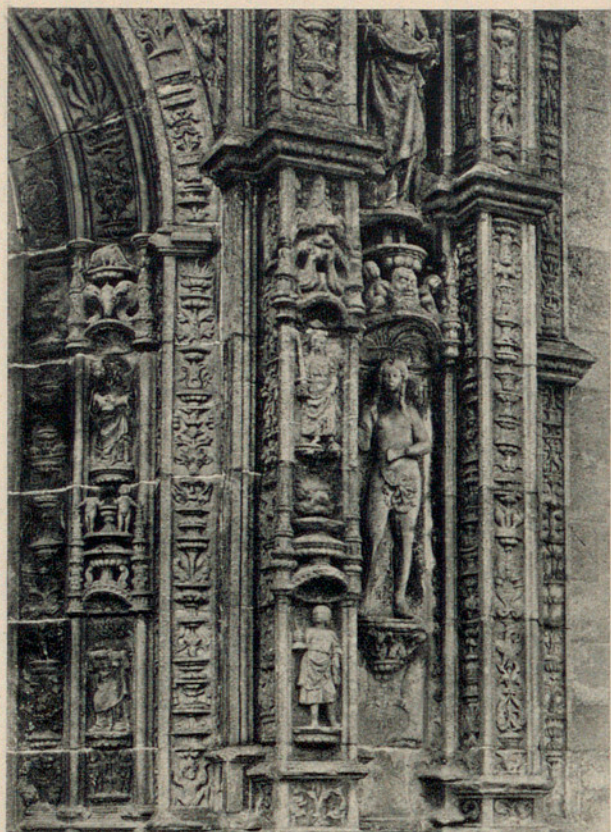


Fig. 72.—JUAN DE VALMASEDA: RETABLO DE BECERRIL, HOY EN LA IGLESIA DEL SAGRARIO, DE MÁLAGA.



Figs. 73, 74, 75 y 76.—SANTIAGO DE COMPOSTELA: DETALLE DE LA PORTADA DEL HOSPITAL DEL REY, Y SEPULCRO, EN LA CATEDRAL. PONTEVEDRA: DETALLE DE LA PORTADA DE SANTA MARÍA, Y VIRGEN CON EL NIÑO, DEL MUSEO.

rica decoración del pretil de la escalera de la Universidad (véase vol. XI, fig. 70), con alegórica representación sobre la autoridad matrimonial y otras escenas no identificadas; los relieves jeroglíficos inspirados en la *Hypnerotomachia Poliphili*, en el antepecho de la galería alta del patio, y también la decoración de la fachada de la famosa Casa de las Muertes (véase vol. XI, fig. 71).

Por estas mismas fechas, otro grupo de escultores muy influídos aún por el gótico trabajan en la catedral. Entre éstos, sobresale el Maestre Gil o Gille de Ronça, cuya actividad se documenta en Salamanca, Zamora y Tordesillas, entre 1509 y 1534. A él debe corresponder la mayor parte de la imaginería de la portada del Perdón, de la catedral, en la que también intervino Antonio de Malinas, aun muy gótica (véase vol. XI, fig. 67). En ella Chueca cree ver la mano de Juan de Gante, en el Calvario, de 1532, que sigue la iconografía medieval, con ángeles recogiendo la sangre de Cristo en copas, como en el sepulcro zamorano del doctor Grado, de fines del siglo XV (véase vol. VIII, fig. 346). El señor Gómez-Moreno atribuye al maestre Gil otro Calvario y parte de los santos de la Capilla dorada, de la catedral, y otro Calvario y las estatuas yacentes de Arias Pérez Maldonado y su mujer, en la iglesia de San Benito.

CASTILLA LA NUEVA

En Castilla la Nueva se sitúa el centro fundamental en torno a Toledo, donde la fuerte tradición del extraordinario desarrollo de la escultura gótica hispanoflamenca determina la persistencia de las formas góticas, aun en fecha bastante avanzada, sobre todo en retablos e imágenes de madera. Al mismo tiempo, las importaciones y las obras de artistas italianos y nórdicos contribuyen en gran medida al triunfo del Renacimiento. Por otra parte, la influencia artística de Toledo no sólo se circunscribe a las demás capitales de Castilla la Nueva, sino que, salvando los puertos, hemos de considerar como participando de ella a la escuela de Ávila y a la íntimamente relacionada con ésta, escuela de Segovia.

TOLEDO. — La reforma de la capilla mayor de la catedral toledana aconsejó la construcción de un nuevo retablo mayor, en el que se mezclan las formas góticas con las renacentes. Trazado por Petijuan, que muere en 1504, predomina en su conjunto la talla gótica, tanto en el banco que ejecutan el mismo Petijuan y el maestro Rodrigo Alemán (1498), como en la parte superior. Para ésta contratan en 1500 las esculturas los maestros Diego Copin de Holanda y Sebastián de Almonacid, mientras Vigarny se encarga de cuatro historias, como hemos indicado anteriormente. En su conjunto, salvo lo correspondiente a Vigarny, es una obra en la que domina el estilo gótico, aunque pudiera rastrearse el nuevo espíritu en algunas figuras, en su actitud y en su flúido ropaje. Éstas debieran adscribirse al maestro Copin de Holanda, verdadero director de la obra, que sustituye a Petijuan y que se encarga de ejecutar todos los cambios que surgen en la construcción del retablo (véase vol. VIII, fig. 360).

El maestro Copin, no bien estudiado, había hecho antes de 1495 la estatua orante del obispo don Pedro Ximénez de Préxamo, en la catedral de Coria, aun muy gótica, como las esculturas que se le atribuyen en los nichos del sepulcro del cardenal Mendoza, así como el bello relieve de Santa Elena y el Cardenal, en el mismo sepulcro. Su estilo puede advertirse perfectamente en las esculturas de los nichos laterales con los enterramientos de los Reyes Vie-

jos, a los lados del altar mayor, documentados en 1507, con figuras en las que la serenidad melancólica de un prístino renacimiento parecen corresponder más bien a las dulces y amane-radas figuras de un goticismo de raíz francesa. Siete años después se encargaba de las ocho imágenes del Santo Entierro para la capilla de San Sebastián (fig. 78), bajo el altar mayor, para donde hizo también dos imágenes de San Sebastián. Con su estilo se relacionan las imágenes de Santa Catalina, Santa Águeda y Santa Inés, en el altar de Santa Catalina, en el trascoro (1516), y el Santo Entierro, también en el trascoro, del mismo decenio.

Entre los escultores toledanos con las mismas características es citado Cristóbal de Olarte, que en 1522 ejecuta el Cristo a la columna, en el retablillo llamado del Cristo del Olvido, en el pilar, entre las puertas del Perdón y la de Escribanos, aun dentro de la línea gótica del estilo de Copin de Holanda. Al año siguiente ejecuta Olarte el bello grupo, en barro cocido, del "Quo vadis?", en el ingreso de la actual capilla del Tesoro o de la Torre, de un carácter más renaciente (fig. 79).

A un artista desconocido, sin contacto con los artistas toledanos, se atribuyen las escul-turas de la portada del Hospital de Santa Cruz, de Toledo, de hacia 1515 (véase vol. XI, fig. 22). Se representa en el tímpano al cardenal Mendoza arrodillado ante Santa Elena, con San Pedro y San Pablo y familiares, virtudes en las jambas y arquivolta, y en el ático, el Abrazo ante la Puerta Dorada, todo de carácter plenamente renaciente, con afición al bulto redondo, al movimiento «contrapposto», al idealismo en las representaciones femeninas y a los abundantes plegados que no ocultan las formas. Se atribuyen a un artista francés o nórdico, al que Egas encargaría la portada, como se hizo en Santiago de Compostela, con la portada del Hospital Real, que también Egas dirigía.

Coetáneamente, en la catedral ya se percibe el nuevo estilo en los cuatro tableros de las puertas de la Sala capitular, tallados en 1522 por Blandino Bonifacio, cuya actividad se docu-menta de 1510 a 1539, trabajando en las puertas de la sacristía de la capilla real nueva y en el decorado interior de la Puerta de los Leones.

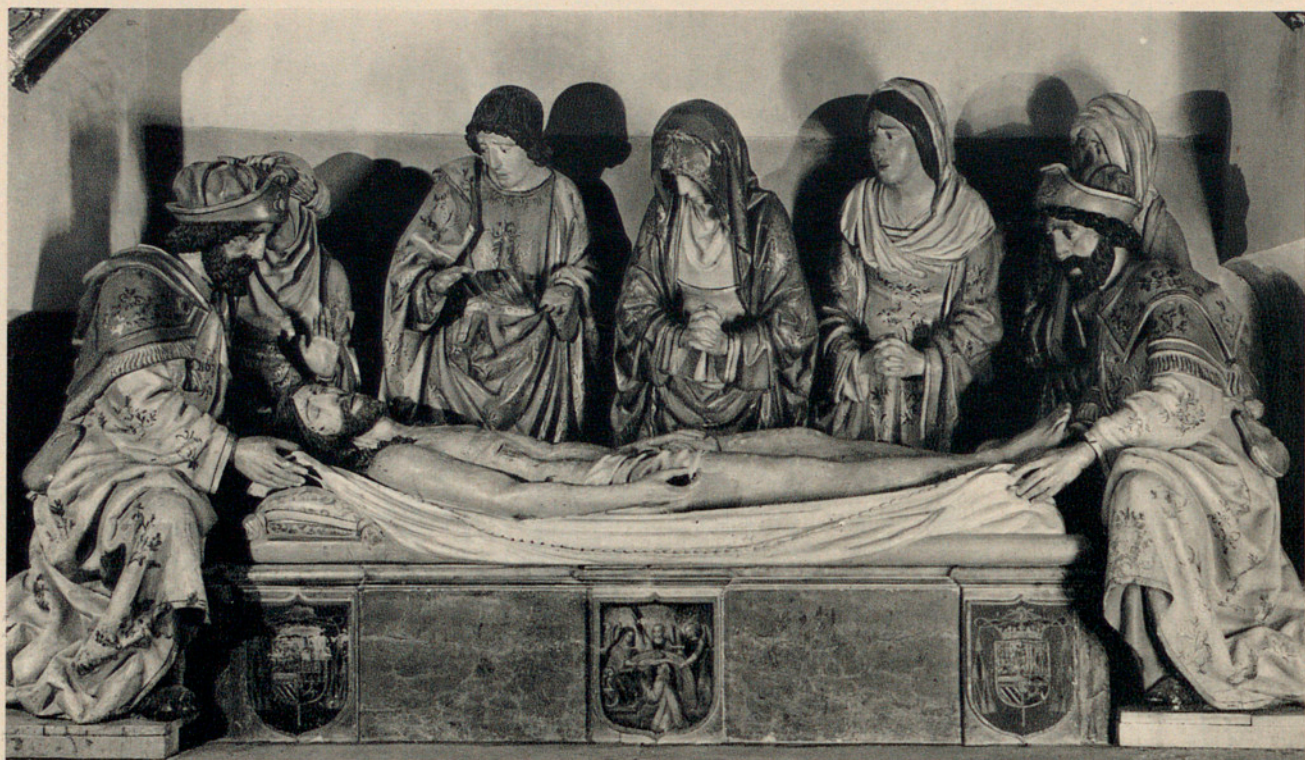
Participan de la tendencia derivada del estilo de Copin de Holanda las esculturas, anó-nimas, del retablo de Santiago del Arrabal, con el que se relacionan las del retablo de Torri-jos, acabado en 1522. Más tardías y de menor importancia son las esculturas de los retablos de Nombela y de Mora de Toledo.

VASCO DE LA ZARZA. — Sorprendente es encontrar en Toledo, cuando Copin y su grupo aun mantienen las formas góticas, un artista como Vasco de la Zarza, verdadero intro-ductor de las formas renacentes en Castilla la Nueva y uno de los mejores y más interesan-tes escultores de su tiempo. Español de nacimiento, posiblemente toledano, ya que su apellido figura en los papeles de la Inquisición de Ciudad Real y en Toledo, a no ser que nos encontre-mos ante el caso tan frecuente de adopción de otro apellido. A juzgar por su estilo, es indudable una formación italiana, en torno al centro del Renacimiento lombardo, así como es verosímil que su formación fuese, en principio, la de decorador e incluso la de arquitecto, y así nos justificaría su mención, en 1523, informando sobre la construcción de la catedral de Sala-manca. Sus datos se sitúan entre 1499 y 1524, muriendo poco antes del 4 de octubre de 1524, dejando a su mujer, María de Castrillo, y algunos hijos pequeños.

Su primera mención es de 1499, cuando en Ávila se le encarga la talla del retablo mayor de la catedral. En Ávila debió establecerse, y así, se le menciona, como entallador, en febrero



Fig. 77.—SALAMANCA: DETALLE DE LA FACHADA DE LA UNIVERSIDAD.



Figs. 78, 79 y 80.—TOLEDO: SANTO ENTIERRO Y «QUO VADIS», EN LA CATEDRAL. VASCO DE LA ZARZA: TALLAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.

de 1508, trabajando en la reforma del claustro de la catedral, y poco después, en julio, cobra por la terminación de la talla del retablo mayor, en el que, singularmente en el guardapolvo, se prodiga una riquísima decoración "quattrocentista" (fig. 80).

Para Vasco de la Zarza debió ser fundamental la actividad de Fancelli en Ávila. A su contacto, reafirma su italianismo, como se percibe en la magnífica tumba de su protector don Alonso Carrillo de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso, de la catedral de Toledo (fig. 81), que debió ejecutarse hacia 1515. Se organiza como un gran arco de triunfo, con columnas muy decoradas, basamento con virtudes y ángeles con escudos, en el nicho la rica urna sepulcral con yacente, y en el fondo, impresionante busto del Salvador, virtudes, la Misa de San Gregorio y ángeles que sostienen una cartela con la inscripción; a los lados, San Jerónimo y San Francisco, y en el cuerpo de remate, una bella Virgen con el Niño, entre dos característicos candeleros.

Al mismo momento debe corresponder el sencillo sepulcro de don Íñigo López Carrillo de Mendoza, virrey de Cerdeña, en la misma capilla, muerto en 1491 e indudablemente erigido por mandato del obispo de Ávila, don Alonso Carrillo. Tiene yacente, vestido de caballero, con curioso tocado, escudos y tallas en el frente, que indican relación con Fancelli (fig. 82).

En 1518 acaba la obra que ha de proporcionarle más fama: el trasaltar mayor de la catedral de Ávila. En el centro, el magnífico sepulcro de don Alonso de Madrigal, el Tostado, representado escribiendo sobre un atril, original disposición que recuerda el sepulcro del Dante, en Verona, obra de Pedro Lombardo, y repitiendo en el rostro, con características de retrato, el de la plancha de bronce, flamenca, del zócalo; virtudes en el basamento, que nos recuerdan las del sepulcro de Carrillo, y un gran relieve circular con el tema de la Adoración de los Reyes, encima, con donante a la izquierda y que extraña por las desproporciones, como se hacen demasiado palpables en los dos Reyes de pie; en el friso, cabalgata de los Reyes, y en el ático, de remate, la Natividad (fig. 85). En los paneles laterales, los evangelistas escribiendo, y encima, tondos con San Jorge, Santiago, San Huberto o San Eustaquio y San Martín, y, encima, el Bautismo de Cristo, la Degollación del Bautista, el "Noli me tangere" y la Ascensión.

Durante esta estancia en Ávila interviene también en otras obras de menor importancia desde el punto de vista escultórico. A principios de este segundo decenio debió intervenir en la portada de la Librería, donde se ven querubines, escudos de la Iglesia y de su protector el obispo don Alonso Carrillo. A fines del decenio debe corresponder la decoración del baptisterio, con la representación del Bautismo de Cristo, y muy interesante por la rica decoración, en la que ya se ven escudos del obispo fray Francisco Ruiz. De sus últimos años es la portadita de la antesacristía, con pilastras corintias, frontón con querubines y relieve de San Pedro ad Víncula. En 1522 consta hizo un altar con relicario, que más tarde fué terminado por Juan de Arévalo, y al que debe corresponder el frontal del altar en la sacristía, con ángeles tenantes del escudo de la catedral.

Su última obra documentada de importancia es el sagrario del altar mayor de la catedral de Ávila, en alabastro, tasado en 1522. En él se representan escenas de la Pasión, coronadas por la Piedad, todo exquisitamente tallado, con técnica y motivos aun muy "quattrocentistas" (fig. 83). Sin embargo, en él se advierte un estilo más avanzado, más en contacto con las nuevas formas que se inician en Castilla hacia 1520, como se percibe en el carácter pictórico de los cinco relieves, con figuras más movidas y emotivas que las ejecutadas hasta ahora.

En 1524, cuando le sorprendió la muerte, consta que colaboraba con Berruguete para la talla del retablo de la Mejorada en Olmedo (García Chico), y que trabajaba en los altares del crucero de la catedral de Ávila. Del primero nada pudo hacer; de los segundos consta que había iniciado el de Santa Catalina (fig. 86), que lo terminaban en 1530 sus discípulos y colaboradores Juan de Arévalo, Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, mientras que del de San Segundo sólo se llegó a hacer, en este momento, la mesa de altar.

A fecha imprecisa corresponde el sepulcro de Hernán Núñez de Arnalte, tesorero de los RR. CC., fallecido en 1479, en Santo Tomás de Ávila. De él subsisten restos que muestran la relación con Fancelli: un grifo de ángulo, un trozo de testero con niño y calavera, la celada y un paje triste y la mitad superior del yacente, en magnífico alabastro translúcido, con vetas amarillas, en el que parece advertirse una preocupación realista por el retrato (fig. 84). Por su carácter avanzado, cree B. G. Proske que es obra atribuible más bien a un seguidor de Vasco de la Zarza. En relación con este sepulcro se encuentra el de doña María Dávila, su mujer, que luego casó con el virrey de Sicilia, Hernando de Acuña, fundadora en 1502 del convento de clarisas de Las Gordillas, donde recibió sepultura (fig. 87). En su sepulcro sobresale la suave Virgen con el Niño rodeada de querubines, y las curiosas representaciones —en madera policromada— de dos monjas arrodilladas a los pies, planteando problema su cronología, ya que el carácter avanzado de buena parte del sepulcro está en contradicción con la ausencia de fecha en el epitafio, lo que parece indicar se hizo en vida de la difunta, fallecida en 1511.

En relación con su estilo se mencionan numerosas obras en Ávila, Toledo y Segovia, fundamentalmente. En Ávila y su comarca se incluyen en este grupo el sagrario de la iglesia de Aldea del Abad, en madera, con talla gótica y renacentista; el sepulcro de Rui González de Castañeda y Beatriz González, en alabastro, en San Nicolás, de Madrigal de las Altas Torres, con sarcófago sobre leones, arco con querubines y Piedad, mostrando ciertas relaciones con el toledano de López Carrillo de Mendoza; una Virgen con el Niño, que tiene un pajarito, en alabastro pintado, en el coro alto del convento de Las Gordillas, de Ávila; un busto del Salvador, en la Casa de Superunda, de Ávila, en alabastro; aparte de otras obras de talla de menor importancia, incluso la restauración de los relieves del sepulcro de los santos en San Vicente, de Ávila. Más lejanamente, el buen sepulcro de Juan Dávila y su mujer, ayos del príncipe don Juan, en Santo Tomás, de Ávila (fig. 88).

En Toledo se relacionan con su estilo el sepulcro del canónigo y protonotario apostólico don Juan de Salcedo, en la capilla de la Concepción; el frente del sepulcro de don Juan López de León, en la capilla de San Martín, y el de don Fernando del Castillo, en la capilla de San Eugenio.

En la comarca de Segovia la influencia de su estilo se reconoce en detalles del gótico sepulcro del obispo don Gutierre de la Cueva (Hispanic Society of America) y, fundamentalmente, en el muy rico de doña Mencía Enríquez de Toledo (Hispanic Society of America), y en los escasos restos del de su esposo don Beltrán de la Cueva (Museo Arqueológico de Valladolid, Hispanic Society; Santa Clara, de Cuéllar), todos ellos procedentes del desaparecido convento de San Francisco, de Cuéllar. Más al norte, en San Miguel, de Ampudia (Palencia), se advierte su influencia en un Calvario, con basamento, con el Camino del Calvario, y, menos claramente, en el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, en la capilla de Santa Ana, fundada por Alfonso Martín Castro y acabada en 1515.

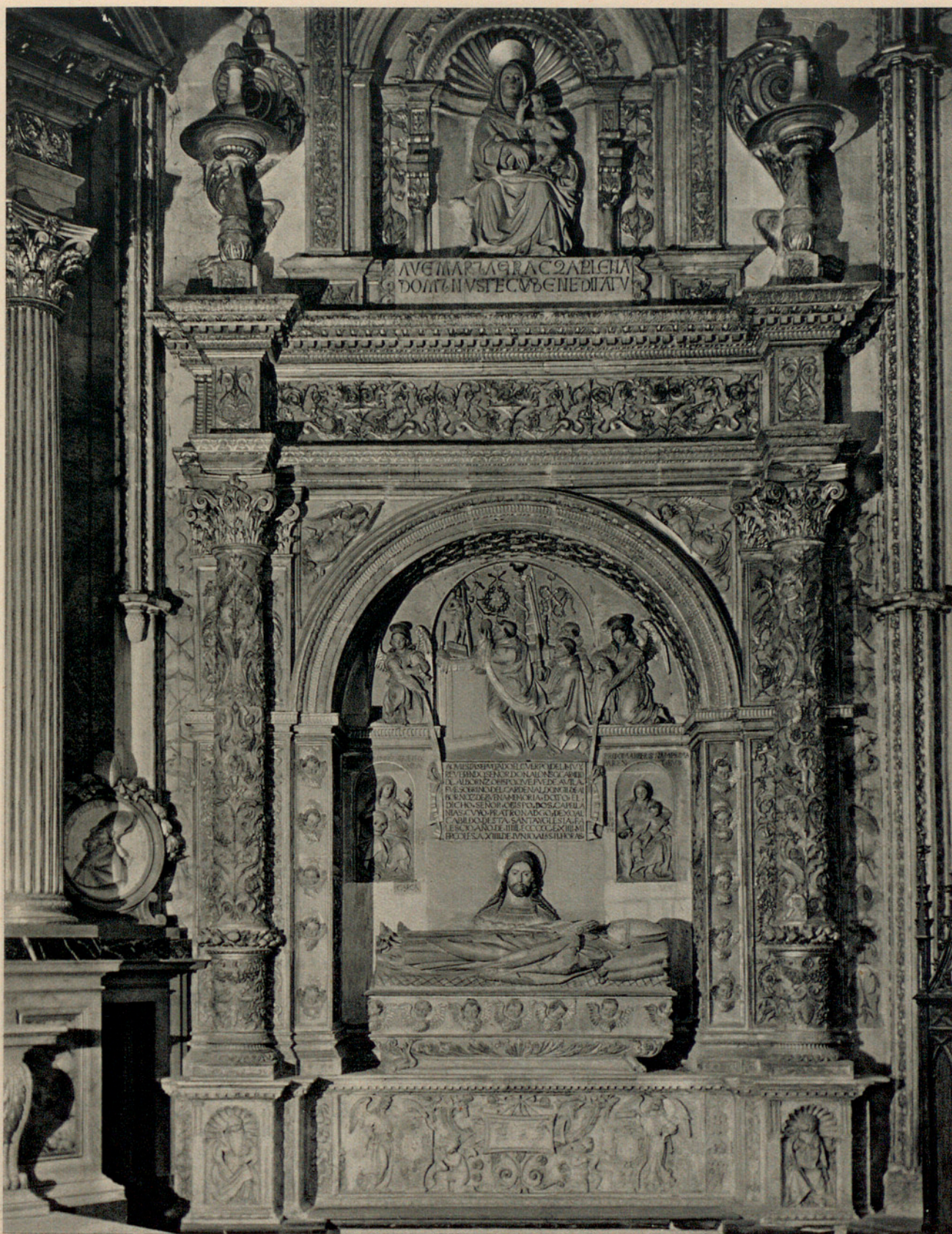
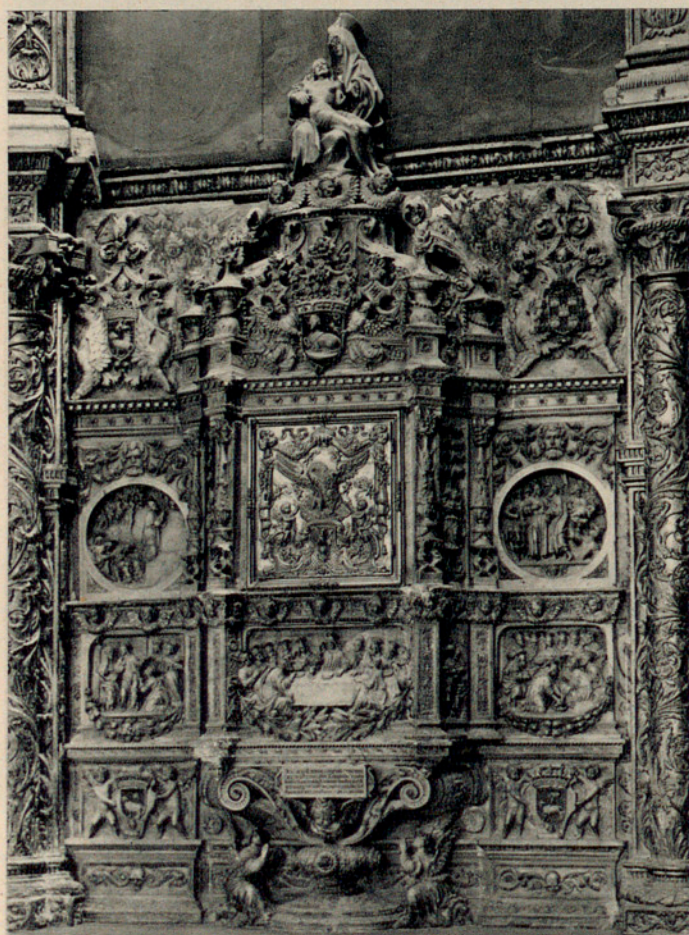


Fig. 81.—VASCO DE LA ZARZA: SEPULCRO DE ALONSO CARRILLO DE ALBORNOZ, EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.



Figs. 82, 83 y 84.—VASCO DE LA ZARZA: SEPULCRO DE LÓPEZ CARRILLO, EN LA CATEDRAL DE TOLEDO; SAGRARIO, DE LA CATEDRAL DE ÁVILA, Y SEPULCRO DE H. NÚÑEZ ARNALTE, EN SANTO TOMÁS, DE ÁVILA.

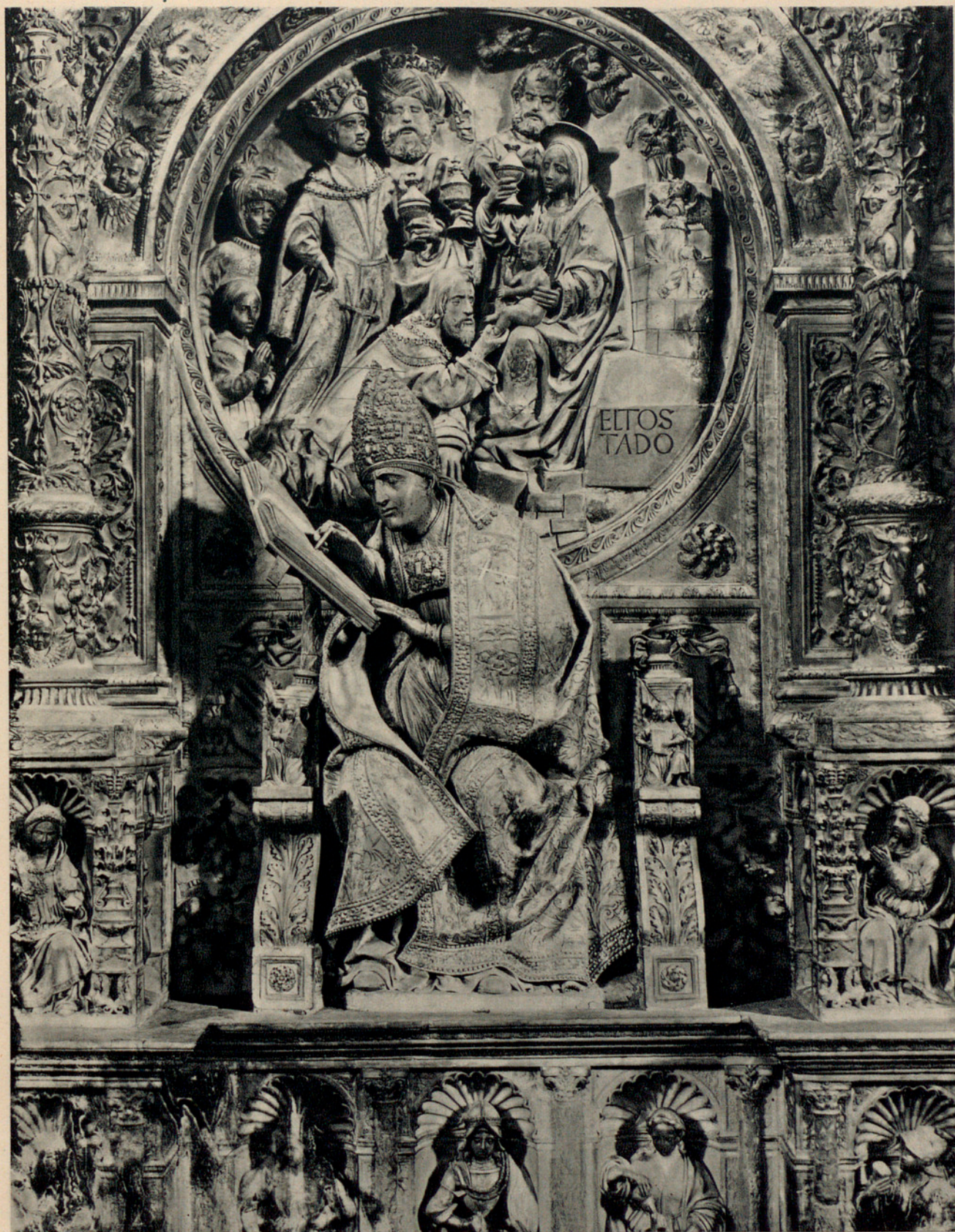


Fig. 85.—VASCO DE LA ZARZA: SEPULCRO DE EL TOSTADO, EN EL TRASALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.



Fig. 86.—VASCO DE LA ZARZA: PORMENOR DEL ALTAR DE SANTA CATALINA, EN EL CRUCERO DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.

SIGÜENZA. — En la catedral de Sigüenza, en este primer decenio del siglo XVI, se erigen una serie de obras de varia calidad, que muestran su relación con el foco toledano, al mismo tiempo que, como escribe Orueta, señalan “paso a paso y con perfecta claridad todo el proceso de evolución de una escuela que, partiendo del gótico florido, va a terminar en el primer plateresco”.

Entre los maestros conocidos se cita a Miguel de Aleas, a quien corresponde la Virgen de la Leche, en el crucero de la catedral, de hacia mediados del segundo decenio del siglo, en retablo de piedra muy ricamente decorado en el nuevo estilo, que hizo Francisco de Baeza, quizá el mismo que figura en Granada en 1521 (fig. 89).

Entre 1515 y 1518, en el lado norte del crucero, se erige el magnífico altar de Santa Librada, en el que se reconoce la influencia toledana —sepulcro del cardenal Mendoza—, con santos, ángeles con escudos y los temas de la Anunciación (fig. 91), la Visitación y la Asunción, en el remate, todo él con fina y riquísima decoración “quattrocentista” (véase vol. XI, figura 102). Junto a él, haciendo ángulo, se alza el sepulcro de don Fadrique de Portugal, terminado mucho antes de 1539, fecha del óbito. En él se advierte una labor más ruda y arcaica (fig. 90), evidente en el grupo principal orante del difunto y familiares, como también en la Piedad y el Calvario del remate, todo impregnado de goticismo, a pesar de la decoración renaciente y de que su traza evoque el típico sepulcro veneciano del Renacimiento. El altar de Santa Librada debe corresponder a un discípulo de Vasco de la Zarza, quizá Miguel de Aleas, cuyo tipo femenino de la Virgen muestra relación con el de las santas en los nichos. Para el sepulcro habría que pensar en Juan de Talavera, Petijuan o, más probablemente, el maestro Sebastián, que se citan en Sigüenza por estas fechas, ya que su goticismo le relaciona con obras toledanas, siendo además muy verosímil que el Sebastián de Almonacid, citado en el retablo de Toledo, sea el mismo que el seguntino. La intervención de Francisco de Baeza, a quien Villamil menciona como director, creemos que únicamente debe referirse a la arquitectura de ambos conjuntos.

Con el altar de Santa Librada se relaciona el tímpano de la portada de ingreso a la capilla de los Arce o de Santa Catalina, con el tema de la Adoración de los Reyes (fig. 92). En esta capilla se relaciona estrechamente con el altar de Santa Librada el sepulcro de don Fernando de Arce, obispo de Canarias († 1522), con yacente; la Ascensión, en el nicho; basamento con escudos y santos en los nichos laterales (véase vol. XI, fig. 105), repitiendo el tipo del mutilado sepulcro del obispo de Canarias don Pedro López de Ayala en San Juan de los Reyes, de Toledo (1513). Consta que se hizo en 1523, bajo la dirección del arquitecto Francisco de Baeza, distinguiéndose en él varias manos que funden las influencias del altar de Santa Librada y del sepulcro de don Fadrique, aunque el conjunto adolece de frialdad y monotonía, salvo el yacente, lo mejor del sepulcro.

De gran belleza es el sepulcro de don Fernando de Arce y doña Catalina de Sosa, en el centro de la capilla, dentro de la tradición gótica (fig. 93), que enlaza con el famoso de don Martín Vázquez de Arce, en la misma capilla, completándose el conjunto con el de los padres de los fundadores, Martín Vázquez de Sosa y Sancha Vázquez, paralelo al anterior, pese al carácter “quattrocentista” de la decoración.

Al mismo momento que el altar de Santa Librada corresponde el sepulcro de don Fernando de Montemayor, en la capilla de la Anunciación, muy decorado, con yacente, tondo con Dios Padre y libros abiertos y cerrados tallados en el fondo del nicho.

En la misma comarca, y también participando de la influencia toledana, se situaban los sepulcros con orantes de don Pedro Hurtado de Mendoza y su esposa, doña Juana de Valencia (fig. 94), trasladados a San Ginés, de Guadalajara, de hacia 1525, destrozados en la guerra civil.

ÁVILA: Lucas Giraldo, Juan Rodríguez, Juan de Arévalo.— La labor de Vasco de la Zarza en Ávila fué extraordinariamente fructífera, dejando tras sí los mejores discípulos en la comarca abulense, cuyo estilo difunden tanto hacia el Norte, ya que la diócesis comprendía hasta Medina del Campo, como hacia Segovia y la propia Toledo. Entre estos directos discípulos del gran maestro sobresalen Lucas Giraldo, Juan Rodríguez y Juan de Arévalo, que frecuentemente trabajan juntos.

Lucas Giraldo es probablemente de origen flamenco. Su primera mención nos lo sitúa en Zaragoza, en relación con Forment, en 1516, quien consta le debía una gran cantidad. Cinco años después le vemos establecido en Ávila, donde se documenta su estancia hasta 1549, en que debió morir. En su estilo se advierten las incorrecciones de un mal aprendido renacentismo e inicia una tendencia, quizá por arcaísmo, que le ha de enlazar con los maestros de la segunda generación, que se refleja en las agitadas ropas y en las actitudes violentas.

Con Giraldo colabora Juan Rodríguez, muy influído por Zarza, que muere en Ávila en 1544. Se distingue fundamentalmente como imaginero, correcto y buen técnico, aunque su personalidad se nos esfuma por la colaboración con Giraldo, primero, y luego por la actividad del joven Villoldo, que, a su servicio, debió ejecutar buena parte de la obra contratada por Rodríguez.

Juan de Arévalo es más bien entallador, según se deduce de su intervención, en 1525, en unos paneles con las armas de la Iglesia y del Obispo para la cajonería del Sagrario de la catedral de Ávila, y de su participación, en 1537, en la capilla del Tesoro de la catedral de Toledo.

Giraldo, Rodríguez y Arévalo aparecen por vez primera juntos cuando se encargan de la terminación del retablo de Santa Catalina, en alabastro, en el crucero de la catedral de Ávila, una de las más delicadas obras de nuestro Renacimiento, que Vasco de la Zarza dejó sin acabar. En 1530 los tres colaboran también en un pequeño retablo de San Juan Bautista, en la capilla del claustro destinada primitivamente a Librería.

Juan Rodríguez, esta vez en colaboración con Blas Hernández, con el entallador Jerónimo Pellicer y con el pintor Francisco González, contrata en 1528 el retablo de la fastuosa cabecera del monasterio del Parral, de Segovia (fig. 95), en la que también le corresponden los sepulcros de los Marqueses de Villena, a los lados (véase vol. VII, fig. 280). El retablo, pintado en 1533, es de tres calles muy estrechas, con las escenas del Abrazo ante la Puerta Dorada, Nacimiento de la Virgen, Anunciación, Visitación, Presentación en el Templo, Asunción, Cena y Lavatorio, y en el centro una bella y estilizada Virgen con el Niño, de canon muy alargado, con un manierismo del que carecen las escenas mencionadas. A los lados, los sepulcros, excesivamente decorados, con santos en el del Marqués y santas en el de ella, los orantes y dos bellos relieves del Llanto sobre el cuerpo de Cristo y el Santo Entierro, lo mejor de todo (fig. 96).

Giraldo y Rodríguez trabajan desde 1531 a 1536 en los relieves en piedra del trascoro de la catedral de Ávila, con tres grandes escenas: la Presentación en el Templo, Epifanía y



Figs. 87 y 88.—ÁVILA: SEPULCRO DE MARÍA DÁVILA, EN LAS GORDILLAS, Y DE JUAN DÁVILA Y SU MUJER, EN SANTO TOMÁS.



Figs. 89, 90 y 91.—SIGÜENZA: LA VIRGEN DE LA LECHE, PORMENOR DEL SEPULCRO DEL OBISPO FADRIQUE DE PORTUGAL Y PORMENOR DEL ALTAR DE SANTA LIBRADA.



Figs. 92, 93 y 94.—SIGÜENZA: TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA CAPILLA DE SANTA CATALINA Y SEPULCRO DE LOS ARCE.
GUADALAJARA: SEPULCRO DE DOÑA JUANA DE VALENCIA, EN SAN GINÉS.

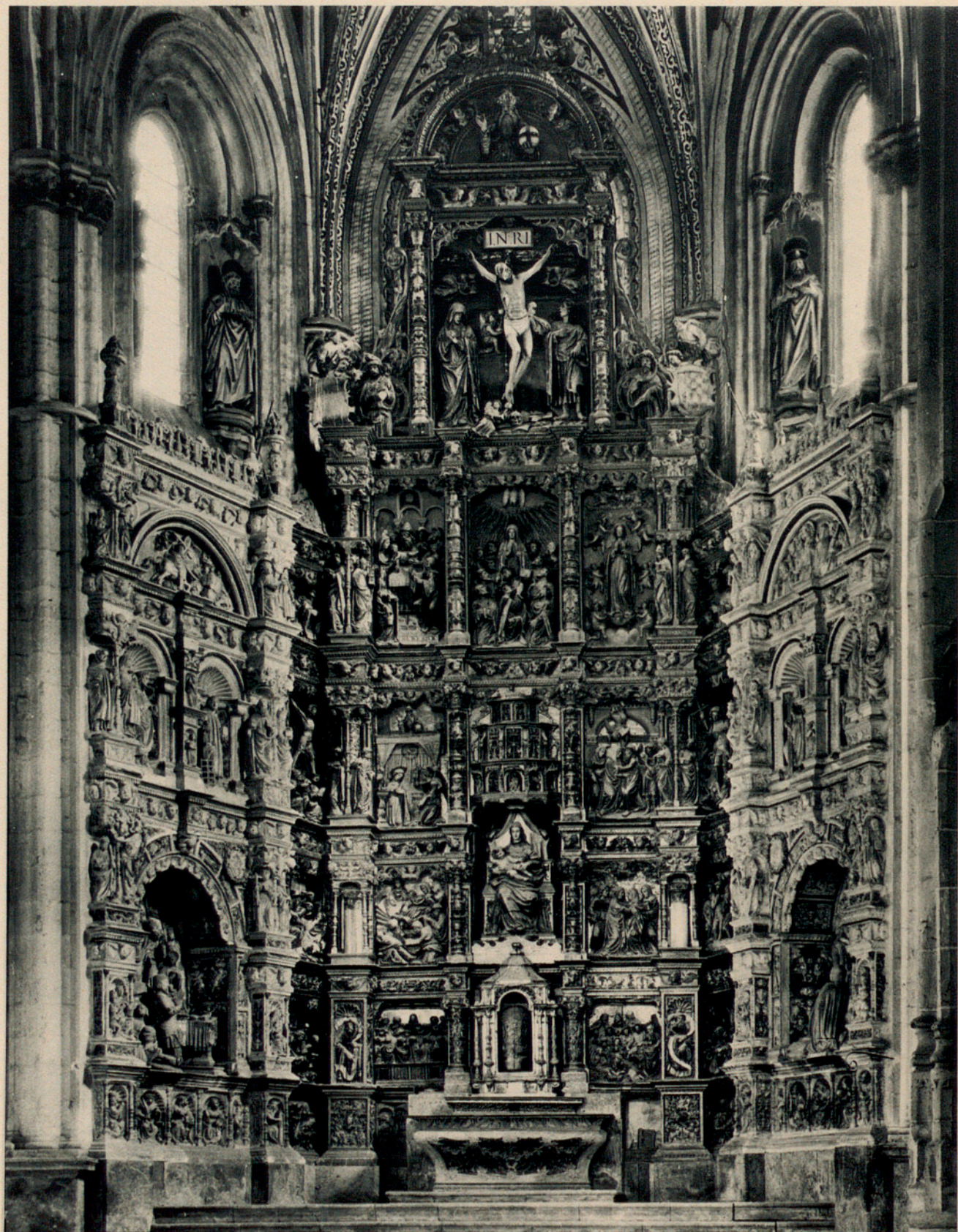


Fig. 95.—SEGOVIA: CABECERA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DEL PARRAL.

Degollación de los Inocentes (fig. 97), y, entre ellas, dos más pequeñas: Huída a Egipto y Jesús entre los doctores, y encima tondos con el Abrazo ante la Puerta Dorada y la Visitación, en organización que recuerda las trazas de los retablos aragoneses, friso con profetas, crestería de figuras, grutescos y, en el centro, Dios Padre bendiciendo. La abundantísima decoración, finamente tallada, y la buena técnica en la ejecución, no ocultan algunas graves incorrecciones en estas reposadas composiciones, en las que parece vislumbrarse la copia o directa inspiración en un grabado, como parece claro en la escena de Jesús entre los doctores.

En 1534 dan ambos, Giraldo y Rodríguez, la traza de la sillería de coro de la catedral, de la que hizo una muestra Cornielis de Holanda, que en 1536 contrató toda la ensambladura. La labor de la sillería, acabada en 1544, fué iniciada por ambos en el lado de la Epístola, ejecutando a partir de 1541 la del lado del Evangelio. En ella se sigue el modelo de la sillería de San Benito, de Valladolid. A pesar de la documentación, la obra plantea un problema. Algunos relieves, como el Martirio de San Sebastián, el Milagro de San Benito y el Martirio de San Lorenzo, por ejemplo, muestran un estilo más avanzado, diferente, que indican una relación con Berruguete tanto en sus tipos como en la forma de hacer, obra de un gran artista que ya conoce el retablo de San Benito, de Valladolid, el cual no puede identificarse con Juan Rodríguez, ni con Lucas Giraldo. De forma menos clara que en los relieves de la sillería baja se muestra dicha tendencia en algunas de las figuras aisladas de la parte superior, por lo que es presumible la activa participación de Villoldo, a quien deben corresponder también los grutescos y taraceas, aunque documentalmente sólo consta su intervención en 1544 (figura 99).

Juan Rodríguez intervino también en los armarios laterales del Sagrario de la catedral de Ávila, en 1535. Consta que contrató, con Cornielis de Holanda, la mitad del retablo de San Antolín, de Medina del Campo, cediendo la mitad del ensamblaje a ejecutar a Joaquín de Troya, en 1540. Dedicado a la vida y Pasión de Cristo, con escena del Martirio de San Antolín, nos muestra una original traza, con entrecalles laterales como torrecillas y dosel en el centro (fig. 98). La intervención de Rodríguez parece clara, aunque debió participar Villoldo, según veremos más adelante, siendo significativa a este respecto la mención en Ávila en 1541, cuando se dice a Juan Rodríguez que "no se vaya a Medina, que allí le darán que hacer", lo que hace suponer que únicamente dirigía la obra de Medina del Campo.

A Giraldo, con la verosímil colaboración de Rodríguez, se atribuyen la Virgen de las Nieves, en alabastro, en su capilla de Ávila; el retablo del convento de Gracia, con el delicioso grupo de la Virgen con el Niño, en el centro, la Asunción, encima, y en las dos calles laterales relieves de la vida de la Virgen, y los de la ermita de las Vacas, y de las parroquias de Cardeñosa y Pascual Grande.

Un entallador segoviano, Bartolomé Fernández, hizo en 1526 la sillería de coro del Parral (Museo Arqueológico Nacional, San Francisco el Grande), y a él se atribuye la de El Paular (San Francisco el Grande), con figuras de cuerpo entero en los respaldos (fig. 100).

ANDALUCÍA

En Andalucía, la persistencia de la influencia de los modelos de Mercadante de Bretaña y de Pedro Millán se mantiene hasta bien entrado el siglo, como se advierte en la primera

etapa del gran retablo de la catedral hispalense. Simultáneamente, al calor de la nobleza, y motivado también por las grandes obras emprendidas en Granada y la iniciación de las exportaciones a la recién descubierta América, comienza a introducirse el Renacimiento mediante la importación de mármoles italianos o la labor de artistas italianos, como hemos indicado al referirnos a las obras de Jacobo Florentino en Granada y de Pietro Torrigiano y Domenico Fancelli en Sevilla, sembrando una semilla que ha de fructificar en el segundo tercio del siglo, reavivada con el establecimiento en Sevilla de buen número de artistas extranjeros y castellanos.

Entre los maestros de la transición sobresale Jorge Fernández, a quien vemos en Toledo antes de 1503, donde hace doce figuras pequeñas para el banco del retablo de la catedral, aunque por la documentación sevillana parece deducirse sea de Córdoba, quizá hermano o cuñado de Alejo Fernández. En 1505 está en Sevilla para contratar la imaginería del retablo (véase vol. VIII, fig. 369), en el cual trabaja asiduamente, por lo menos hasta 1513, fundamentalmente en la imaginería de los dos órdenes inferiores y algunas del siguiente, como la Anunciación, en las que se advierte su plena formación gótica. En 1510 también hizo unas imágenes para el cimborrio, en barro. Luego le vemos en Granada, donde hace un San Pedro y un San Pablo, en piedra policromada, para la portada occidental de la Capilla real, y hace la Adoración de los Reyes en la portada a la catedral (fig. 101), en la que se advierte ya la influencia renaciente, correspondiéndole también San Miguel, Santiago, los santos Juanes y los heraldos o reyes de armas, todo de hacia 1517. En 1521, en Sevilla, contrata una Virgen para Medellín, y aun en 1526 se le pagan unas demasías en el retablo de la catedral de Sevilla y por otras imágenes, entre ellas una Quinta Angustia. En relación con su estilo, aun gótico con ligeros atisbos del Renacimiento, se encuentran los retablos de San Juan, de Marchena; el de San Andrés, de Espejo, y el perdido retablo mayor de Villasana de Mena. Al taller de Jorge Fernández, que gira en torno al gran retablo de la catedral, debe pertenecer el retablo mayor de Santiago, en Écija, de pintura y escultura, con escenas de la Pasión en el banco, más el Santiago y la Resurrección, en la calle central, ya de muy fines de este primer tercio del siglo.

En Sevilla, el maestro más importante de este primer tercio del siglo es, indudablemente, el maestro francés Miguel Perrin, cuya actividad se centra fundamentalmente en el tercer decenio del siglo, aunque consta que aún vivía en 1552. Como característica técnica, emplea preferentemente el barro cocido, que ya tenía en Sevilla como precedente las labores de Mercadante y Pedro Millán. Su primera intervención documentada nos lo presenta al servicio de la catedral sevillana, para la que en 1517 entrega imágenes de barro para adorno de los muros altos del crucero y para la capilla mayor. Entre 1520 y 1523 ejecuta las figuras y tímpanos de las puertas del Perdón, de los Palos y de las Campanillas, en la catedral. En la primera se representa en el tímpano la Expulsión de los Mercaderes, en un recuadro con un buen estudio de perspectiva en la parte superior y composición diagonal de izquierda a derecha. De 1520 es la Adoración de los Reyes, en la puerta de los Palos (fig. 102); composición en líneas horizontales con detalles que muestran su preocupación por la perspectiva, según se advierte en el caballo que vuelve grupas, de carácter "quattrocentista", como los detalles pintorescos en los fondos, tal como la escena de cacería, a la derecha. Análoga composición tiene la Entrada en Jerusalén, de la puerta de la Campanilla, con estudios de indumentaria y de figuras, que con el conjunto de imágenes en estas dos últimas puertas nos ofrecen la obra más bella del Maestre Miguel (fig. 103).

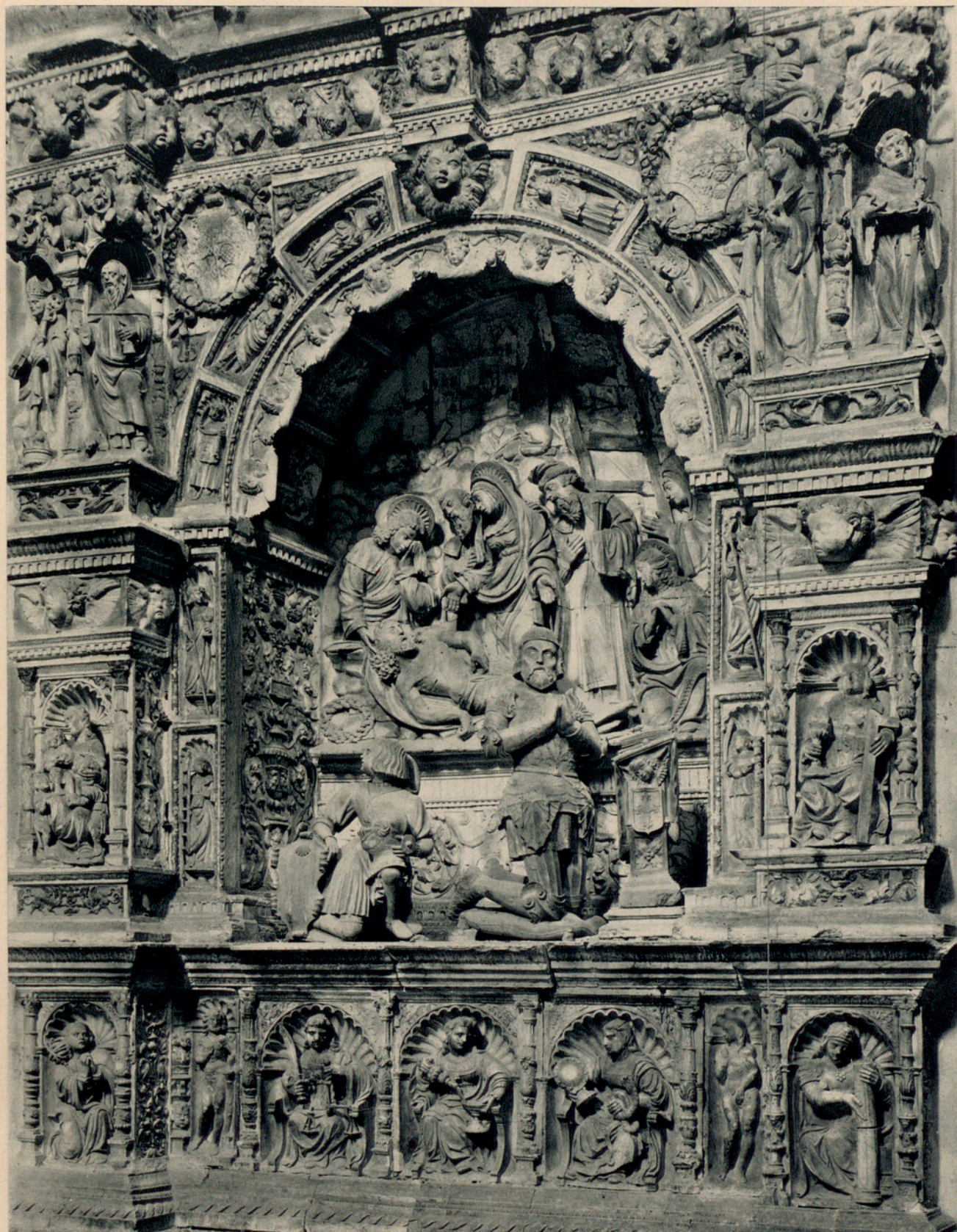


Fig. 96.—SEGOVIA: SEPULCRO DE JUAN PACHECO, EN EL MONASTERIO DEL PARRAL.



Fig. 97.—ÁVILA: RELIEVE DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL

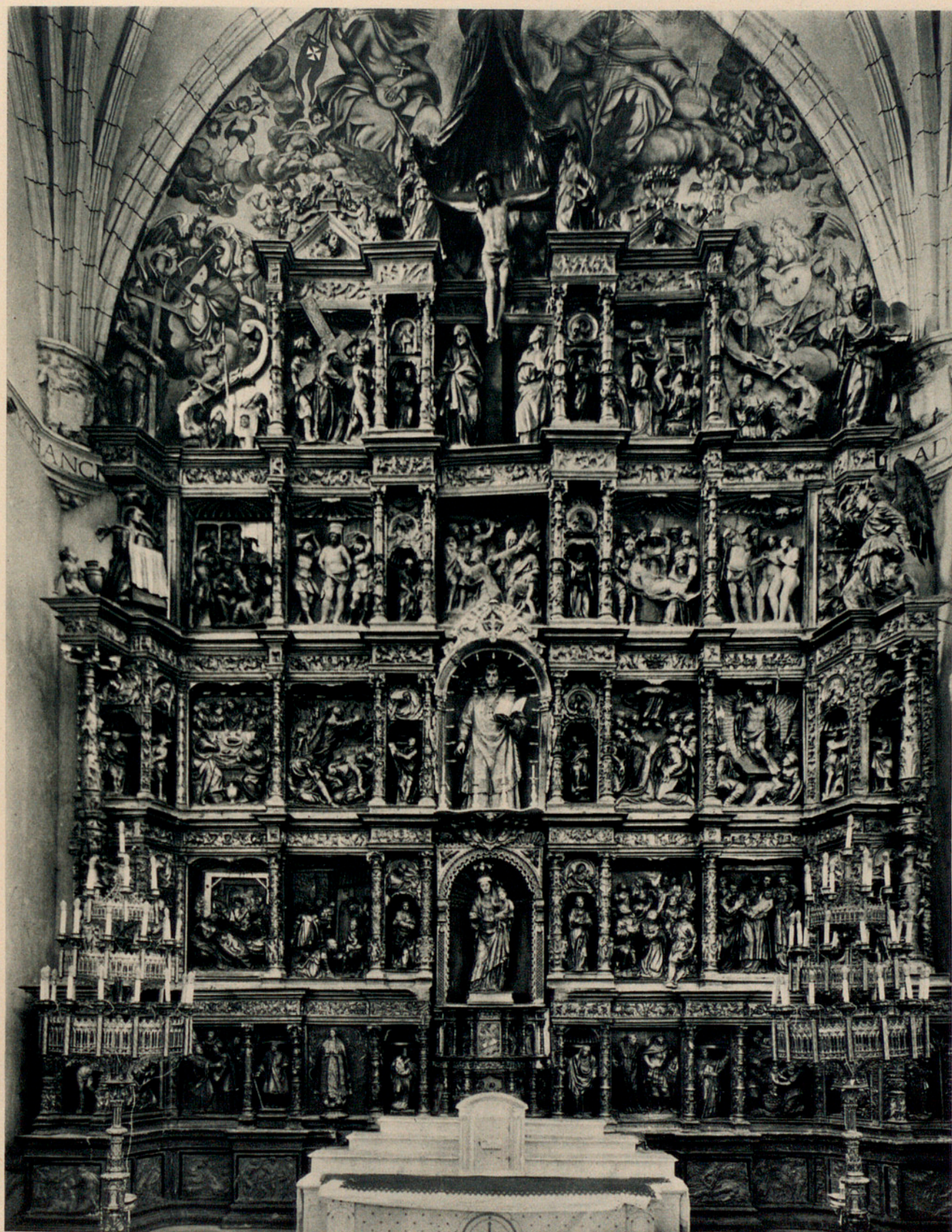


Fig. 98.—MEDINA DEL CAMPO: RETABLO DE SAN ANTONÍN.



Figs. 99 y 100.—ÁVILA: PORMENOR DE LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL. MADRID: PORMENOR DE LA SILLERÍA DE CORO DE SAN FRANCISCO EL GRANDE, PROCEDENTE DEL MONASTERIO DEL PARRAL.

De 1526 es el trágico y expresivo Santo Entierro de la capilla Mondragón, de la catedral de Santiago, en barro cocido, grandioso grupo de trece figuras de tamaño poco menor que el natural, con un magnífico sentido de la belleza y de la expresión patética (fig. 104). La ejecución de esta obra supuso un viaje a Galicia, donde la huella del maestro pudiera reconocerse en la Virgen Blanca, del Museo de Pontevedra, como hemos indicado anteriormente. En 1523 le vemos de nuevo en Sevilla trabajando en las Casas Capitulares. Entre las atribuciones se distinguen una Virgen sedente, en la catedral de León; un San Jerónimo, en el panteón de la Colegiata de Osuna (fig. 105), y el retablo de la capilla de los Martirios, en Santa María de Carmona, de hacia 1540, que no parece corresponderle.

Entre otros maestros de menor importancia se distingue en este primer tercio del siglo el francés Nicolás de León, que trabaja en Granada desde 1524, donde hace las imágenes de la portada meridional de la Capilla real: la Virgen y los santos Juanes (1527), y el San Andrés, en la portada de la parroquia de su advocación (1527). En 1531 ya está en Sevilla, donde hace doce figuras de alabastro para el costado norte del coro de la catedral y colabora en la decoración de las Casas Capitulares. Más tarde se encarga de la mitad del retablo mayor de Medina Sidonia, que había concertado Andrés López del Castillo (1535), que no es el conservado, y seguidamente consta que trabajó para San Pablo, de Sevilla. Su estilo, renaciente, se percibe en las obras granadinas, y singularmente en las Vírgenes de Manzanilla y Almonte, ambas de 1546, claramente influídas por la obra del italiano Pietro Torrigiano. En 1547 aún vivía en Sevilla.

También pueden ser recordados Martín Bello, que hace la sencilla sillería de coro de la capilla real de Granada, verosíblemente sobre trazas de Maestre Jacobo, otras obras de carácter muy secundario y dos imágenes para Santiago, de Granada, en 1525; el poco conocido Esteban Sánchez, colaborador de Machuca, a quien se atribuye la bella y majestuosa Virgen con el Niño, de Gójar (Granada); los entalladores que trabajan fundamentalmente en la catedral, como Francisco de Ortega, Fernán Mateo, Pedro Heredia, Gómez de Orozco y Becerril, y los decoradores Diego Guillén, Jaques y Gonzalo Hernández, que desde Plascencia se trasladan a Sevilla para trabajar en las Casas Consistoriales, singularmente el primero, a quien aun se cita en 1548 como imaginero y entallador.

La influencia castellana se inicia en la sillería de coro de la catedral de Jaén (fig. 106), que copia la de Burgos. Según se deduce de la talla de la silla episcopal con la Virgen y los escudos del obispo Suárez de Fuentelsaz († 1520), se hizo hacia esta fecha, aunque una ampliación en el barroco, que casi duplicó el número de sillas labradas imitando lo anterior, dificulta la clasificación. Consta que entre 1519 y 1520 se paga a los maestros Juan López de Velasco y al alemán Gutierre Gierero, constando también la intervención de Jerónimo Quijano, que trabaja en la catedral, aunque para D. Manuel Gómez-Moreno "es muy dudoso que haya algo suyo reconocible" en esta sillería. Con escenas bíblicas, evangélicas y de santos, muestra buena calidad de talla, de carácter un tanto artesano, influyendo en algunas otras obras de la comarca, como en la silla central del coro de Santa María la Mayor, de Úbeda.

Relacionado con la escuela granadina, como discípulo de Jacobo Florentino, está el arquitecto y escultor murciano Jerónimo Quijano, que murió en Murcia hacia 1563. Su labor como escultor es un tanto confusa. Consta que trabajó en Jaén, donde le hemos visto citado en torno a la sillería de coro de la catedral y luego trabajó en Murcia, donde hizo la rica cajonería de la sacristía de la catedral, con relieve de la Piedad, hacia 1527. También es suyo un reta-

blo dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza, en Santiago de Villena. Se relaciona con su estilo la ponderada escena de la Crucifixión, en la iglesia de la Magdalena, de Jaén, también atribuída a Jacobo Florentino, de acentuado carácter italiano (fig. 107). En la catedral de Murcia se le atribuye una Anunciación, ya que, como indicamos, las esculturas de la capilla Junterón más bien parecen obra italiana.

REINO DE ARAGÓN

Las formas renacientes se introducen en Aragón en fecha muy temprana, debido fundamentalmente a la labor de artistas extranjeros, sobre todo franceses, en lo que se mantiene una característica que se acusa en el último tercio del siglo XV. Es éste el momento del máximo florecimiento de la escultura aragonesa, cuando las obras de los artistas aragoneses aventajan por su carácter renacentista y buena técnica a la mayor parte de las obras castellanas. Sobresale en este momento el gran número de retablos en piedra o alabastro y el relativamente escaso número de obras en madera, y en los que las figuras y escenas están predominantemente impregnadas de un claro sentido de la proporción y del ritmo, como expresión de la preocupación mediterránea por la forma bella. Es muy curiosa, asimismo, la frecuencia de los contratos en colaboración y la cesión de obras, constante heredada de tiempos medievales, que produce un cierto confusionismo, pese a la abundante documentación.

GIL MORLANES.—El introductor del Renacimiento en Aragón es Gil Morlanes el Viejo, nacido hacia 1450, según del Arco, aunque también se ha supuesto un origen vizcaíno (Jusepe Martínez). Casó con Leonor Cañada, en quien tuvo, entre otros hijos, a Gil, que continuaría su profesión; en segundas nupcias casó con Isabel Bernad. Su primera obra conocida es de 1482: el tabernáculo del altar mayor de la Seo de Zaragoza, dejado sin hacer por su maestro Hans de Suabia, en el que se tuvo que acomodar, como es lógico, al estilo gótico del conjunto, con ángeles en torno que sostienen un quebrado pabellón. En este mismo año consta que hizo un retablo de grandes proporciones para la ermita de Nuestra Señora, en Villarroya de la Sierra, desaparecido. En 1489 contrata el desaparecido sepulcro en alabastro de don Rodrigo de Alcaraz, en el monasterio de la Piedad. En 1492 celebró un pacto de compañía con el escultor flamenco Pedro de Amberes, concertado por veinte años, quien ya trabaja al servicio de Morlanes en el sepulcro del conde de Lerín, don Luis de Beamont, al que siguieron, entre 1496 y 1499, los de los reyes de Aragón Fernando I y Juan II, el de la reina doña Juana Enríquez y el de la infanta Marina, en el monasterio de Poblet. También intervino en un retablo y otras obras del desaparecido palacio de la Diputación, también desaparecidas, como el magnífico sepulcro del virrey de Sicilia, don Juan de Lanuza, en el Pilar, que hizo entre 1508 y 1510.

En 1506 ejecuta su obra más importante y prácticamente la única conservada en su integridad: el retablo de alabastro del monasterio de Montearagón (catedral de Huesca), una de las más bellas obras del Renacimiento en Aragón y claro precedente de los retablos de Damián Forment (véase vol. VIII, fig. 282). Terminado hacia 1512, consta de un basamento con la Adoración de los Reyes, Predicación de San Victorian, Quinta Angustia, Degollación de los Inocentes y Resurrección, con desigualdades en la técnica de los relieves, que se especi-



Figs. 101 y 102.—JORGE FERNÁNDEZ: ADORACIÓN DE LOS REYES, EN LA PORTADA DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA. MIGUEL PERRÍN: EPIFANÍA, EN LA PUERTA DE LOS PALOS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.



Figs. 103 y 104.—MIGUEL PERRÍN: TÍMPANO DE LA PUERTA DE LAS CAMPANILLAS, EN LA CATEDRAL DE SEVILLA, Y SANTO ENTIERRO, DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO.



Figs. 105 y 106.—OSUNA: SAN JERÓNIMO, EN EL PANTEÓN DE LOS DUQUES. JAÉN: SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL.

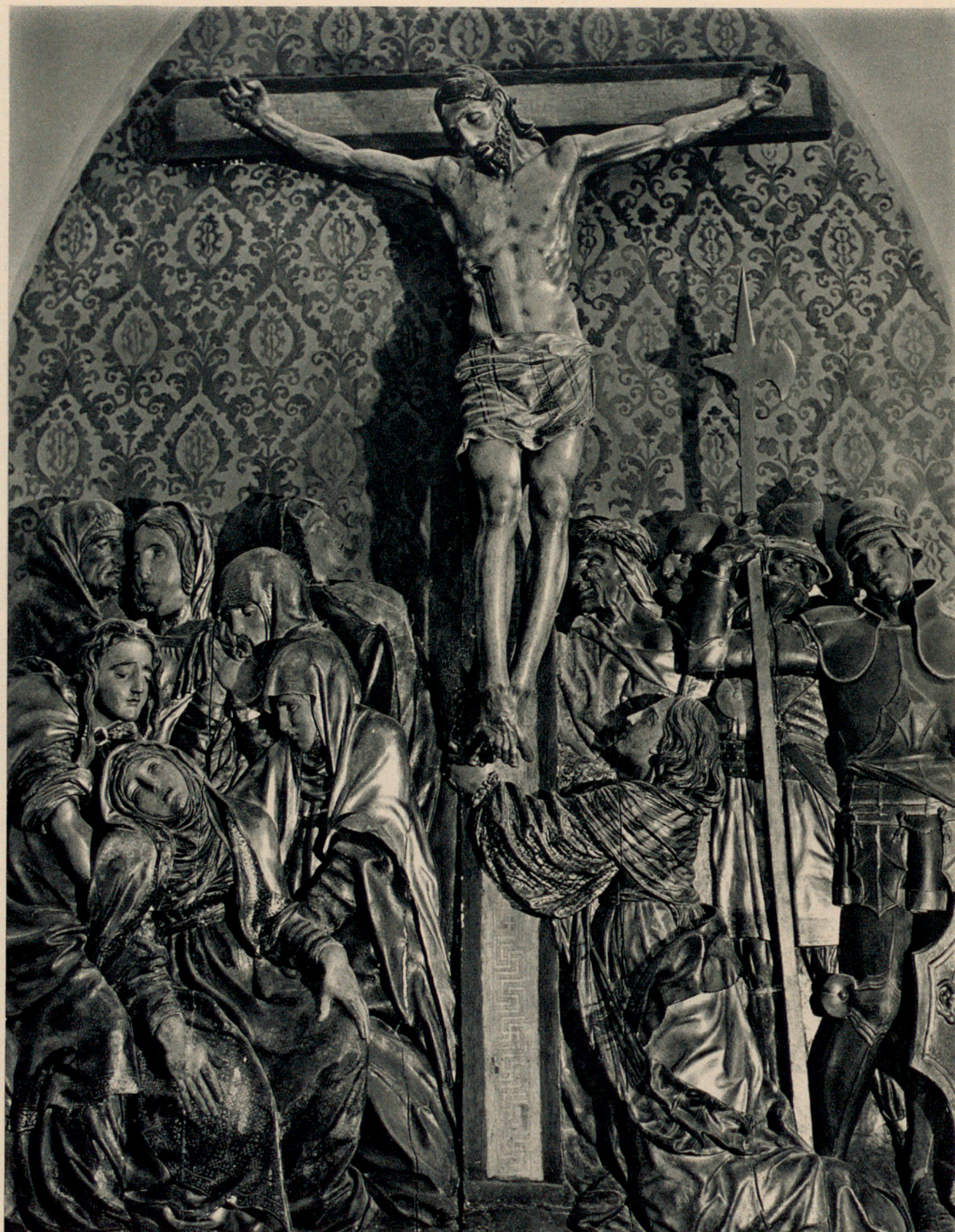


Fig. 107.—JAÉN: CRUCIFIXIÓN, EN LA IGLESIA DE LA MAGDALENA.

fican en el contrato, y cuerpo principal, con la Transfiguración, Juicio Final y Ascensión. Aunque su traza y talla es aun gótica, en los temas y figuras ya triunfa el Renacimiento, como se advierte en los clásicos desnudos del Juicio Final, o en la escena de la Adoración de los Reyes, singularmente en la bellísima Virgen, entre las mejores del arte aragonés, justificando todo el conjunto su apreciación como una "de las cosas más curiosas que hay en estos reinos", según Francisco Diego de Aynsa, en 1519.

A la terminación de esta obra inicia la reconstruida fachada de Santa Engracia, de Zaragoza, que debió terminarse hacia 1515, contando con la colaboración de su hijo (véase volumen XI, fig. 260). Muy dañada en la francesada, fué restaurada imitando lo antiguo. En los intercolumnios, los Padres de la Iglesia; encima del vano, los Reyes Católicos, y la Virgen con el Niño, en el centro, lo mejor del conjunto, y un Calvario en el remate (fig. 108). Gil Morlanes murió entre 1516 y 1518.

DAMIÁN FORMENT. — Es el escultor más importante de la Corona de Aragón. Debíó nacer en Valencia, a principios del último tercio del siglo XV, donde se le cita a principios del siglo XVI, trabajando en colaboración con su hermano Onofre y su padre Pablo Forment. En Valencia casó con Jerónima Alboreda († 1539), y allí permaneció hasta su traslado a Zaragoza, en fecha imprecisa, ya que aunque trabaja para la capital aragonesa desde 1509, aun a fines del segundo decenio del siglo continúa siendo citado como vecino de Valencia. En Zaragoza estableció su taller y residió habitualmente, hasta su muerte, el 22 de diciembre de 1540, en Santo Domingo de la Calzada, cuando trabajaba en la ejecución del retablo de la catedral. Tuvo cuatro hijos: Úrsula, Isabel, Esperanza y Damián, también escultor, que murió muy joven.

De su etapa valenciana consta su intervención, hacia 1500, en las esculturas del retablo mayor del convento de clarisas de la Puridad, en colaboración con su padre y hermano. En este retablo de pintura, del Maestro de la Puridad, aparte de la talla, gótica, se sitúan pequeñas imágenes de santos franciscanos, más Santa Isabel y San Bernardo, aun muy góticas. En 1507 cobra por unas imágenes para ser colocadas en unas galeras, y como tracista y constructor de un puente de madera. En febrero de 1509 contrata, con su hermano Onofre, un retablo, desaparecido, para la capilla del gremio de plateros de Valencia, siguiendo trazas de Llanos y de Yáñez de la Almedina, a la romana, que puede indicar, como apunta Salas, la influencia de estos pintores en la formación renacentista de Damián Forment. Como correspondientes a esta etapa, se le atribuyen, en el Museo de Valencia, un Santo Entierro, en relieve, y las imágenes de San Juan Evangelista y San Jacinto, procedentes del convento del Carmen.

En 1 de mayo de 1509 contrata el banco del magnífico retablo del Pilar, de Zaragoza, debiendo encargarse seguidamente de todo él, que se terminaría hacia 1515, según se deduce de un contrato sobre el guardapolvo y otros detalles, concertado en esta fecha con el tallista Miguel Arabe. En este retablo mantiene Forment la traza de los retablos góticos levantinos, indudablemente debido a la influencia del de la Seo, que se tomaría por modelo. Aunque en la talla y traza se emplean formas decorativas góticas, salvo en algunos detalles de las tubas o doseles de los encasamientos, en la imaginería triunfa el Renacimiento. De alabastro, se representan en el cuerpo principal tres temas: la Presentación en el Templo, la Asunción y el Nacimiento de la Virgen, y en el banco, siete bellas escenas: Abrazo ante la Puerta Dorada, Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes,

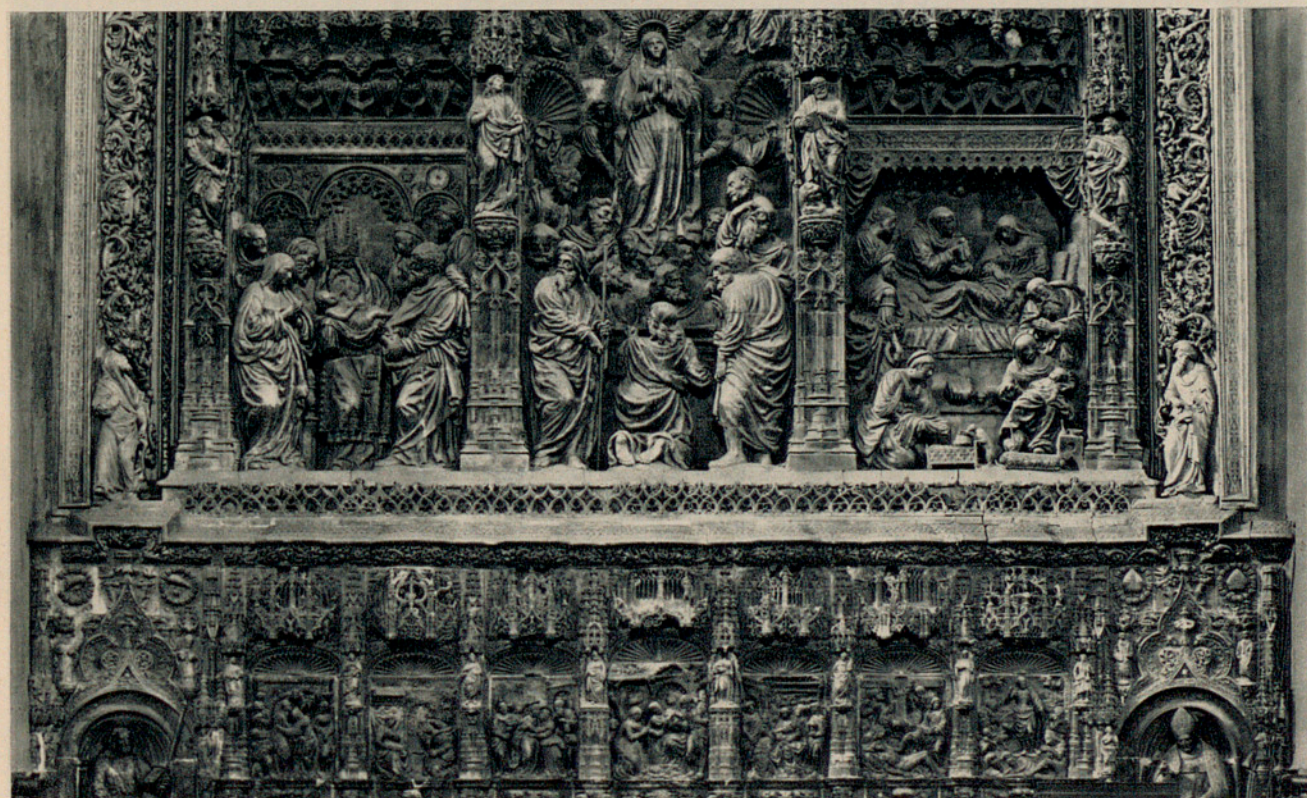
Santo Entierro y Resurrección (fig. 109). A los lados, dos magníficas estatuas de Santiago peregrino y San Braulio, y en el sotabanco, dos medallones con su retrato y el de su mujer, incluso con la inscripción: "Ecce mulier magistri quia opus fecit."

En 1511 comienza el retablo mayor de la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, de análogas características, aunque de diferente traza, presidido por la magnífica estatua del titular en el nicho central, y a los lados escenas de la vida del Santo, y en el banco escenas de la Pasión (fig. 110). Las escenas, algunas bellamente idealizadas, muestran la tendencia a imprimir movimiento al expresivismo, que es siempre pausado, sin descomponer la corrección renaciente de las figuras, aunque se advierten no pocas huellas de goticismo.

De 1518 es el retablo de San Miguel de los Navarros, de Zaragoza, que para Abizanda es una de las mejores obras, y en el que la estatua central del Arcángel se ha atribuido a Gabriel Joly. Se representan en el banco bellísimas historias de la Pasión, y en la parte superior seis encasamientos rectangulares con escenas en las que interviene el Arcángel, de curiosa iconografía, encima del nicho central; Dios Padre, con el Cordero y la corte celestial; Calvario, en el remate, y apóstoles y evangelistas, en las pilastras. En su conjunto triunfa el Renacimiento, tanto en la traza y decoración como en la escultura, singularmente en las representaciones angélicas, en los desnudos y en la bella representación del Arcángel, que descarga el golpe de su lanza sobre la diabólica figura, sin esfuerzo, con un suave movimiento de danza, de carácter plenamente italiano. La atribución a Joly de esta bella figura se fundamenta en una confusa e imprecisa referencia en el contrato del retablo de Roda y, sobre todo, en el contrato con Forment, en el que la frase "ha de haver menos del sanct Miguel de medio, siete historias...", se ha interpretado con el sentido "excepto el", en vez del más lógico "además del".

Esta tendencia se mantiene en el magnífico retablo de la catedral de Huesca, que contrata en 1520 y termina en 1534, y en que obligado indudablemente por la fama del retablo del Pilar, se ve forzado a mantener la traza general gótica (fig. 111). Se distribuyen en el banco escenas de la Pasión —Cena, Oración en el huerto, Traición de Judas, Flagelación, Coronación de espinas, "Ecce Homo" y Jesús ante Pilatos—; en el cuerpo principal, tres grandes escenas: el Camino del Calvario, la Crucifixión y Descendimiento, y en el sotabanco, los medallones con su retrato y, en este caso, el de su hija Úrsula, que en 1527 contrajo matrimonio con Juan de Oso, infanzón de Calaceite. A esta misma época debe corresponder el relieve (50 x 38 cm.) de la Adoración de los Reyes, en la capilla del Sacramento de esta catedral de Huesca, con la inscripción "Et procidentes adoraverunt eum", cuya inspiración en el tema de Morlanes del retablo de Montearagón parece clara, aunque aquí tratado con un sentido de la grandiosidad ya "cinquecentista".

A esta primera etapa de su actividad en Aragón, como muestra de la intensa actividad de su taller, corresponden buen número de obras, que se conservan fragmentariamente o de las que sólo tenemos noticias documentales. Así, consta que hizo en 1516 el retablo y sepulcro de la capilla de Almazán, en el Pilar, de Zaragoza, desaparecidos. De 1517 es el retablo del monasterio de Santa Engracia, de Zaragoza, del que se conservan algunos restos en el Museo Provincial. De 1520 era el retablo del convento del Carmen, de Zaragoza, y de este mismo año, algunas imágenes del convento de Predicadores, también desaparecidas. De 1523 es un busto de Santa Bárbara, en madera policromada, de Epila, como debe corresponderle una Santa Engracia, posible resto de un retablo que hizo para San Mateo de Gállego, aunque



Figs. 108 y 109.—ZARAGOZA: CUERPO ALTO DE LA FACHADA DE SANTA ENGRACIA Y DETALLE DEL RETABLO DEL PILAR.

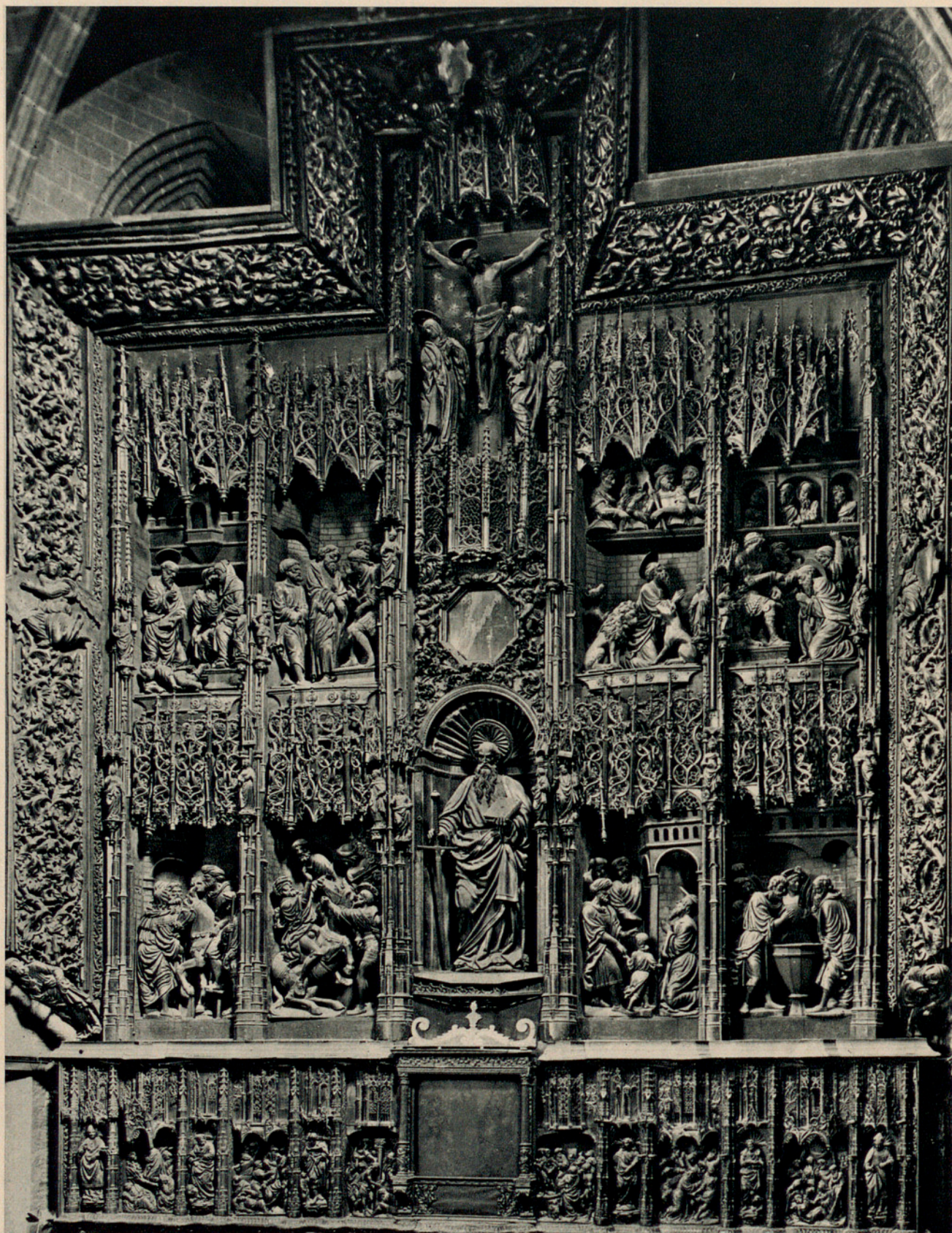


Fig. 110.—DAMIÁN FORMENT: RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN PABLO, EN ZARAGOZA.

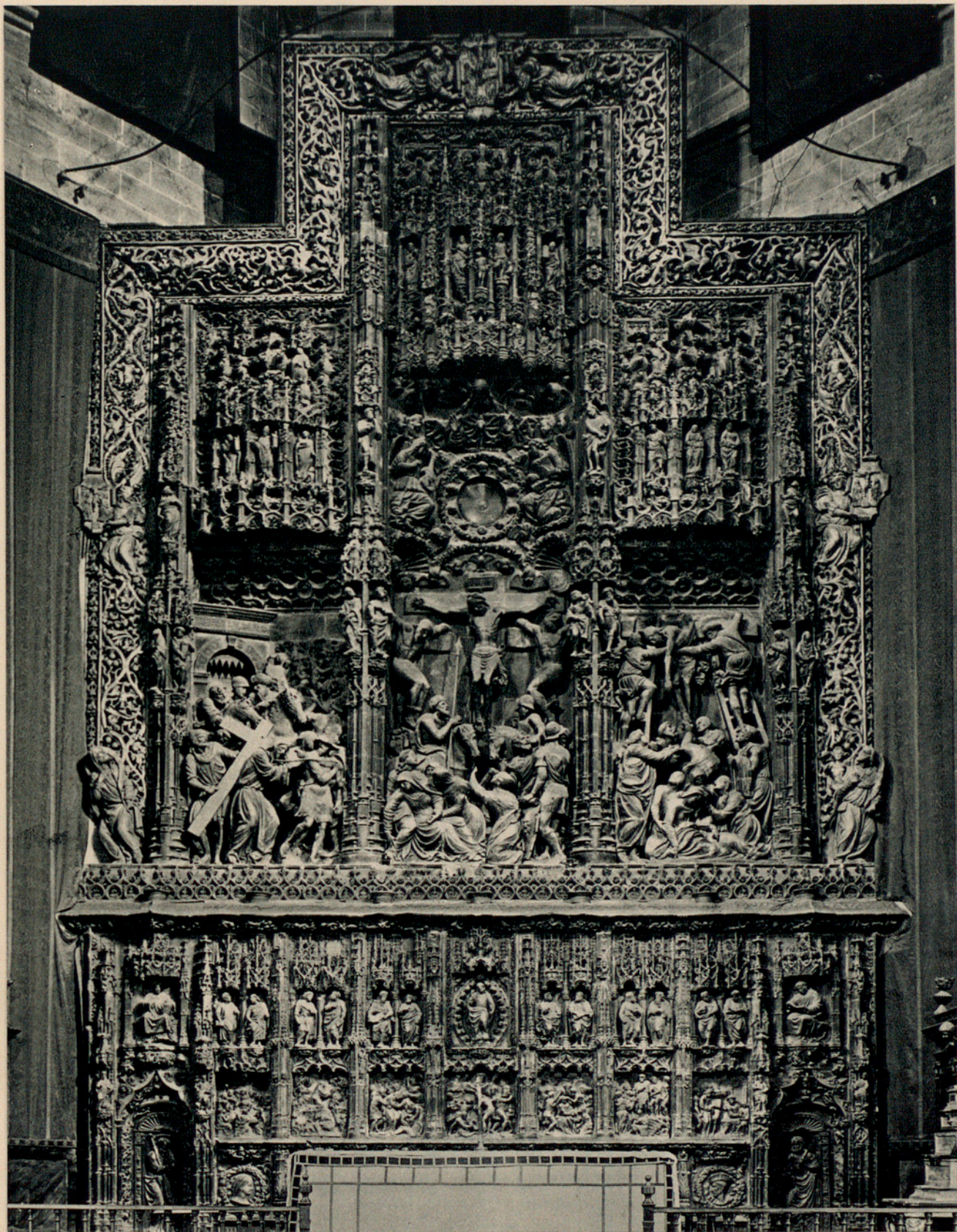


Fig. 111.—DAMIÁN FORMENT: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE HUESCA.

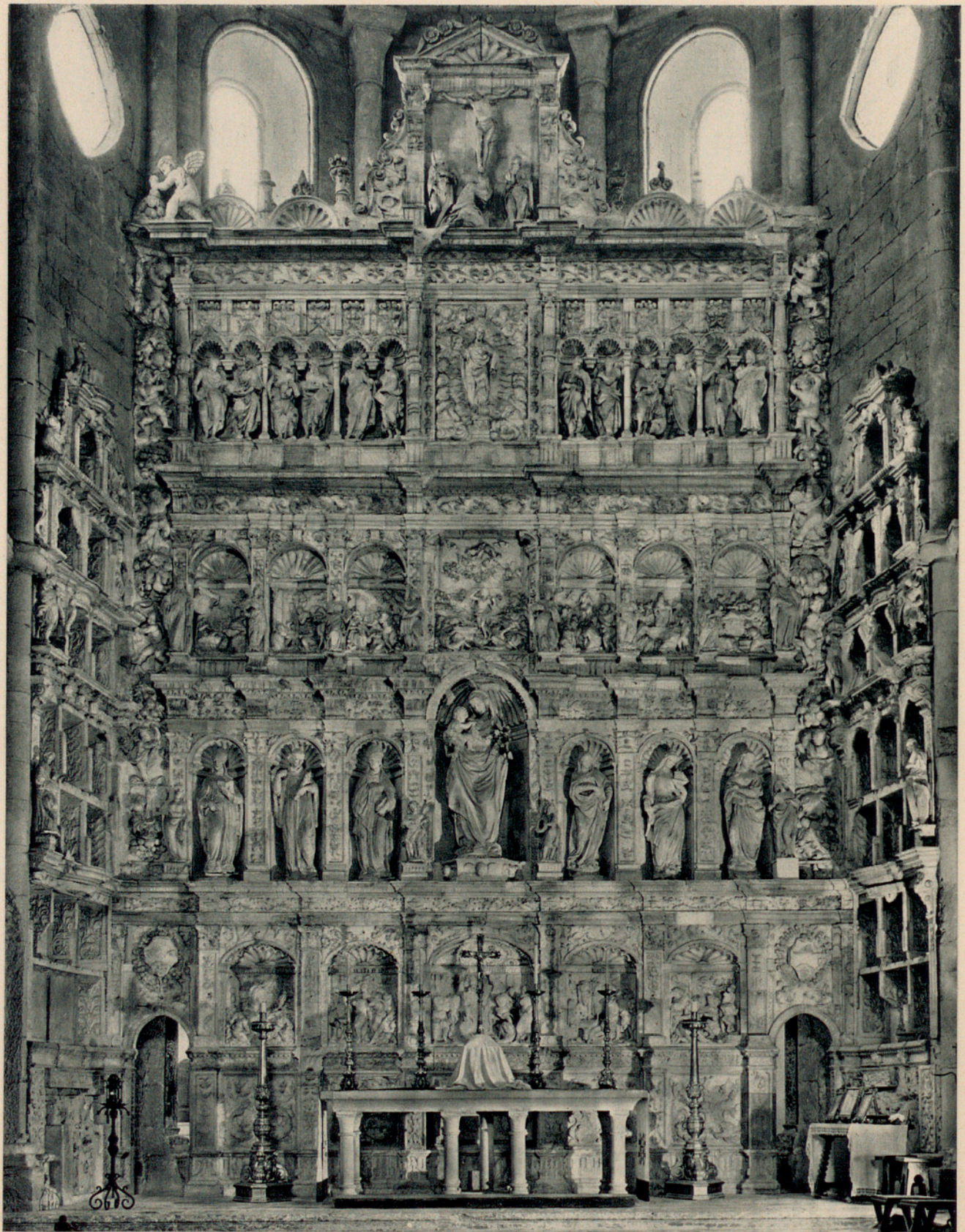


Fig. 112.—DAMIÁN FORMENT: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE POBLET.

en el contrato, de 1523, sólo se compromete a hacer el retablo y pintura, no la imagen de la Santa. De 1524 era el desaparecido retablo de La Almunia de Doña Godina. Este mismo año contrató el retablo de la Magdalena, de Zaragoza, que fué reformado en el siglo XVIII, conservándose buena parte de la escultura de Forment, fundamentalmente el magnífico Calvario y siete relieves de la Pasión en torno, de importancia sobre todo el Calvario, por la buena calidad de su escultura. De 1526 era el retablo mayor de Binéfar (Huesca), desaparecido, y del año siguiente (Abizanda) es el magnífico Santo Entierro, de Sigüenza, una de sus obras más cautivadoras, aunque, según del Arco, no debe corresponderle.

En 1527 contrata el retablo mayor, en alabastro, del monasterio de Poblet, muy mutilado, en el que Forment inicia un nuevo tipo de retablo (fig. 112), verosímilmente causa de un largo pleito, enconado por la rivalidad con Martín Díez de Liatzasolo, que termina por obligar a Forment a abandonar sus obras en Cataluña. Su estructura es extraña: un primer cuerpo con escenas de la Pasión; un segundo cuerpo para imágenes, que han desaparecido, al que sigue un tercer cuerpo, que repite la traza del primero, en el que sitúa relieves con los siete gozos de la Virgen y un último cuerpo con apóstoles pareados rematando en la Crucifixión. Cuatro años después contrata el retablo de los santos Justo y Pastor, de Barcelona, con Martín Díez de Liatzasolo y Juan de Tours, al que renuncia poco después Forment, y surge su enemistad con el gran maestro catalán, que se manifiesta en la adversa declaración de éste sobre el retablo de Poblet y en la frase de Forment de que es "gran enemigo suyo". En relación con estas obras en Cataluña se supone una temprana intervención de Forment en la Casa Gralla de Barcelona, que se terminaba en 1518. Asimismo, con su estilo e iconografía se relacionan los relieves de Montserrat, indebidamente atribuidos a Esteban Jordán, en los que, particularmente la Epifanía, muestra estrechas relaciones con el mismo tema de la catedral de Huesca y, más lejanamente, con la interpretación de Morlanes en el retablo de Montearagón. La escultura del sepulcro del cardenal don Pedro de Cardona, en la catedral de Tarragona, en el que interviene hacia 1530, se reduce a unos ángeles tenantes de escudos y dos leones alados en los ángulos, siendo lo demás talla decorativa.

De 1532 era el importante retablo de alabastro de San Nicolás, de Velilla de Ebro, destruido en la guerra civil, ya plenamente renacentista, relacionado en su traza con las obras contemporáneas de Moreto y Joly. En el cuerpo principal, nicho con la estatua del titular; a los lados, santos, en nichos, con tondos encima de las dos calles más inmediatas a la central; en el banco, escenas de la vida del Santo, con la Quinta angustia, en el centro, y remate con el Calvario.

A este período corresponden también algunas otras obras perdidas. De 1529 era el retablo del Portillo, de Zaragoza; el retablo y sepulcro del obispo Cunchillos, en el Pilar; el retablo de San Joaquín y Santa Ana, en la Colegiata de Caspe, y el de la Magdalena, de Tarazona, todos desaparecidos y este último interesante por su relación con el retablo de la Visitación, de la catedral de Tarazona. De 1537 era el sepulcro de don Juan de Lanuza, en Alcañiz, del que se conservan algunos restos: un sarcófago, sobre el que iba el bulto, y una Verónica, que estaba en el fondo del nicho.

A fines de 1537 contrata el retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, que en 1539, cuando se contrata el dorado y pintura con Andrés de Melgar, estaba ya cerca de su terminación. No obstante, no habría de acabarse, después de la muerte del maestro, hasta 1545, por el Maestro Cristóbal, que debe ser Cristóbal de Ocio, constando también la intervención de Bernardo Lorente. En este retablo, por vez primera sigue Forment la traza

de los retablos castellanos e introduce temas de tritones, nereidas; temas marinos clásicos, como lo hiciera Berruguete, insólitos en la obra de Forment (figs. 113 y 114). Se representan temas de la Pasión, en el banco, y escenas de la infancia de Cristo y de su gloria, en el cuerpo principal, en tres calles y tres cuerpos, en torno a la figura central de Dios Padre.

En 1539 hizo algunas esculturas para la gran custodia de la Seo. A esta última etapa de su vida corresponde también el banco del retablo de la catedral de Barbastro, que Forment dejó sin acabar, vendido luego por su hija a la catedral. En este banco sólo corresponden a Forment las escenas de la Resurrección y la Purificación y las estatuas de San Pedro y San Pablo, siendo lo restante de su discípulo Juan de Liceire, que lo acaba en 1560.

Abizanda identifica el Cristo citado en el testamento de la mujer de Forment, en 1539, con el colocado actualmente a espaldas del altar mayor, atribución que no comparte Abbad, ya que su carácter arcaico, gótico, hacen suponer que es de fecha bastante anterior. En estrecha relación con su estilo se encuentra un pequeño relieve en alabastro policromado con la representación del Nacimiento de la Virgen, en el Museo Arqueológico Nacional, quizá obra de su taller. También se hallan en íntima relación con su estilo el retablo de Santa Ana, en la capilla de la Santa, de la catedral de Huesca, de 1521, y el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, en su retablo de la catedral de Jaca, que repite, invertida, la de la catedral de Huesca y que debe ser también de hacia las mismas fechas.

Hemos de señalar, por último, la gran importancia que tiene el taller de Forment en la evolución de la escultura peninsular, por cuanto en él trabajaron un gran número de artistas no exclusivamente aragoneses, desde fecha bastante temprana. Así, consta que con él trabajaron el sevillano Francisco de Troya (1513), los abulenses Lucas Giraldo (1516) y Juan de Frías (1528); el santanderino Esteban de Solórzano (1520); los franceses Miguel de Gamnis (1522) y Andrés de Blés (1524); los flamencos Paolo de Elberemberg y Guillaume de Bolduch (1530), quien no sabemos qué relación pueda tener con los Bolduques de Medina de Ríoseco y de Sevilla, y un sinnúmero de maestros, como Juan de Elizalde (1515), Juan de Callurua (1515), Martín Jordán (1515), Luis Muñoz (1519), Pedro Muñoz (1518), Juan de Lorena (1518), Juan de Landernain (1518), Maestre Enrique, Gaspar de Pereda (1534), Sebastián Ximénez de Alfaro (1518), etc., cuyo número da una idea de la extraordinaria importancia de Forment como maestro y educador de jóvenes artistas.

GABRIEL JOLY. — Es Gabriel Joly uno de los más reputados maestros aragoneses del primer tercio del siglo, rivalizando en fama y prestigio con Forment. Nació en Varipont, de la parroquia de Apilli, en la diócesis de Noyon, en Picardía. Se le ha supuesto una formación florentina, así como, según Mlle. Rubistein, es probable su relación con un Mateo Lausson, de Soissons. Su primera mención en España es de 1515, cuando en 12 de abril se le concede el título de preboste y maestro de armas y de lucha, por haber demostrado su suficiencia ante un tribunal formado por maestros de armas, citándosele "honorabile et probus vir Grabrier Goli statuarius, oriundus Regnie Francie...", título que justifica sus menciones como "senior maestre". Residió habitualmente en Zaragoza hasta 1536, en que debió trasladarse a Teruel, donde murió en 1538. Fué enterrado en la catedral, a la puerta del coro, con lauda sepulcral con la inscripción: "Sepultura del virtuoso senyor maestre Gabriel Joli, imaginario, que Dios perdone, el qual [fi]zo el retablo mayor de la presente yg...", que al ser mal leída dió origen a suponerle un segundo apellido: "Villamario".



Figs. 113 y 114.—DAMIÁN FORMENT: DETALLES DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA.



Fig. 115.—ZARAGOZA: CUERPO LATERAL DEL RETABLO DE SAN AGUSTÍN, EN LA SEO.

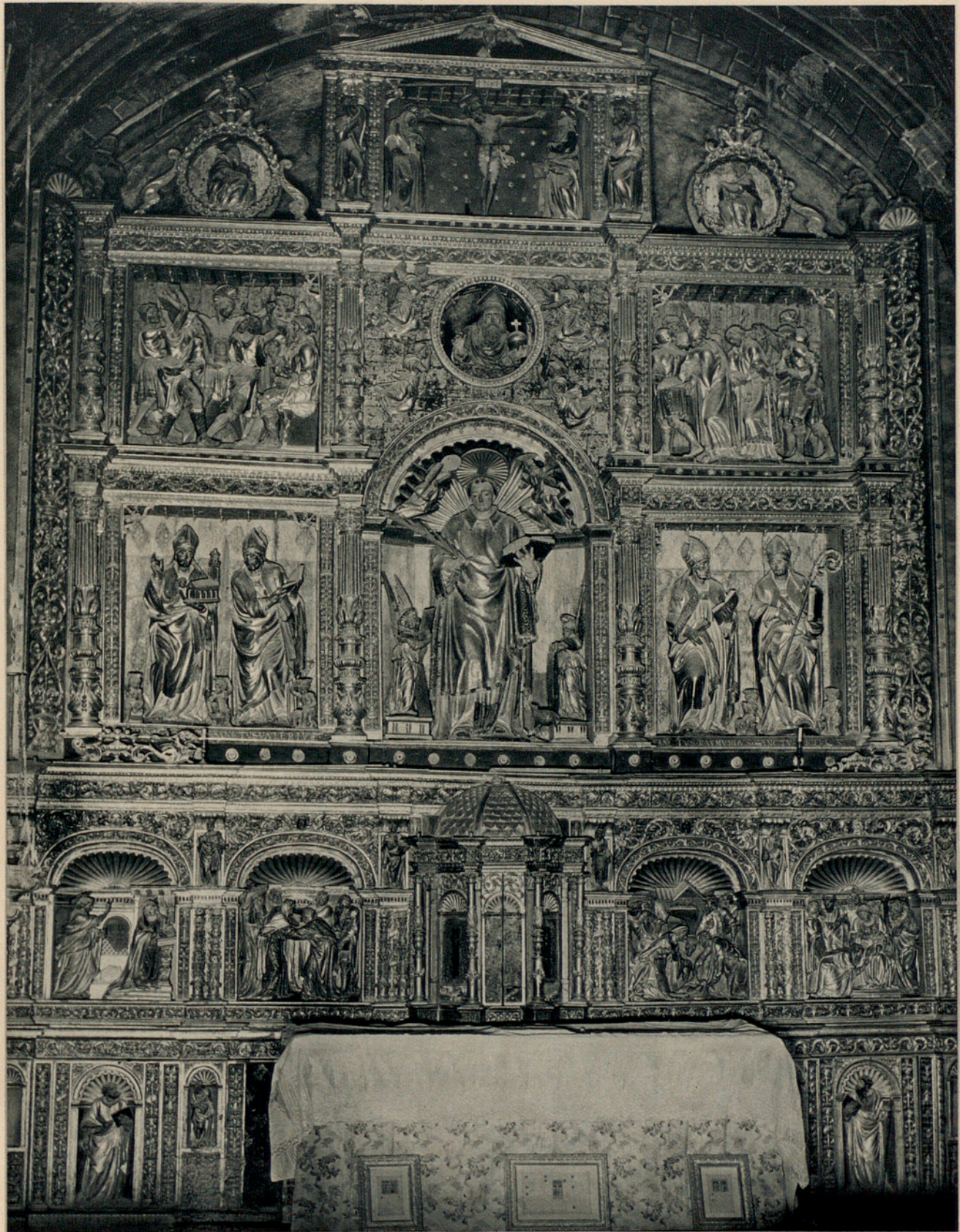


Fig. 116.—RODA DE ISÁBENA: RETABLO MAYOR DE LA ANTIGUA CATEDRAL.



Fig. 117.—G. JOLY: ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TERUEL.

En febrero de 1520 firma un contrato de sociedad con Gil de Morlanes, el Joven, por el que se comprometen a trabajar a medias durante cuatro años. Este mismo año contratan el retablo de Santiago —o de San Agustín— de la Seo de Zaragoza, una de las obras capitales del Renacimiento en Aragón. En el banco, bellos grupos de la Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Pentecostés y Tránsito de la Virgen. En el cuerpo principal se sustituyó el titular (Santiago) por San Agustín en el siglo XVIII, distinguiéndose por su belleza el medallón central con la Virgen y los grupos del Bautismo, Abrazo ante la Puerta Dorada y San Joaquín y la Virgen (fig. 115).

De 1521 es su intervención en la capilla y retablo de San Miguel, de la Seo de Jaca, en la que intervienen también Juan de Moreto, como director; Gil de Morlanes, y el colaborador de éste, Juan de Salas. La intervención de Joly se deduce del contrato de sociedad con Morlanes, aunque documentalmente no consta. En esta obra deben corresponder a Juan de Salas y Gabriel Joly toda la imaginería; al primero, verosímilmente, las de piedra de la suntuosa portada, y a Joly lo fundamental del retablo de madera, con santas en el banco y San Jorge, en las que Abbad cree de Salas las dos del lado de la Epístola; en el cuerpo principal, San Miguel, en el centro, y medallón con la Virgen y el Niño; a los lados, los santos Juanes; encima, San Gabriel y San Esteban, y Calvario, en el ático. La relación de la imagen de San Miguel con la zaragozana de San Miguel de los Navarros, hace pensar también en Juan de Salas, discípulo de Forment, como veremos.

Morlanes, Salas y Joly contratan, en abril de 1521, el retablo mayor de Tauste, correspondiendo a estos dos últimos, según el contrato, la imaginería, y en el que claramente se indica la superioridad de Joly como imaginero, ya que las esculturas de la parte de Salas deben hacerse "tan buenas como las de Gabriel". Su relación con el retablo de San Agustín, de la Seo de Zaragoza, es clara, singularmente en las escenas del banco, con la Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Pentecostés y Tránsito de la Virgen, y en las de los santos Cosme y Damián, a los lados del segundo cuerpo, todas las cuales deben corresponder a Joly. En el resto del retablo, santos, apóstoles, la Virgen con el Niño, en el centro; encima, la Presentación, y, como remate, el Calvario. La traza de este retablo, con variantes, se repite en el de Aniñón, dedicado a la Virgen y a la infancia y pasión de Cristo, en el que debieron intervenir los mismos artistas, percibiéndose igualmente con más claridad el estilo de Joly en las escenas del banco, como indica Abbad. A este período corresponde también un perdido retablo de la Anunciación, que contrató en 1526, para el señor Luxán, maestresala del arzobispo de Zaragoza.

En fecha no determinada establece un contrato de sociedad análogo al que había hecho en 1520 con Morlanes, por el que se compromete a hacer la imaginería de las obras contratadas por Moreto. A su vez, en 1532, manteniendo el contrato con Moreto, Miguel de Peñaranda se compromete con Joly para hacerle la mitad de la imaginería que estaba obligado a hacerle a Moreto. Esta noticia da idea de la complejidad de las atribuciones en la mayor parte de los retablos aragoneses.

En 1531 contrata un retablo para el convento del Carmen, de Zaragoza, perdido, como el que en 1533 contrata para la iglesia del Portillo, en colaboración con Juan de Moreto. Este mismo año de 1533 contrató el retablo de la excatedral de Roda de Isábena (fig. 116), destruido en parte, como tantas otras obras aragonesas, en 1936, que se relaciona con otras obras anteriores, particularmente con el de San Miguel, de Jaca, y con el de San Miguel de los

Navarros, de Zaragoza; similitud que plantea el problema de una posible colaboración con Forment en la etapa 1515-1520, en la que no se le conoce obra alguna documentada, y que, por otra parte, justificaría la mención del retablo zaragozano en este retablo de Roda de Isábena. Se organizaba con apóstoles, en el sotabanco; la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Adoración de los Reyes, en el banco, en las que particularmente se ve la mano de Joly, y cuerpo principal, con San Vicente en el centro, y a los lados, San Agustín, San Valerio, San Licerio y San Ramón, por parejas, y pasajes del martirio de San Vicente, rematando con el Calvario y Padre Eterno en tondo, encima del nicho central.

De 1535 es un contrato para un retablo en San Gil, de Zaragoza, perdido, como también el que hizo en 1536 para la cofradía de sastres y calceteros. Aun en 10 de abril de 1537 se le cita como "habitante" en Zaragoza, en el contrato para la ejecución de un busto-relicario de San Esteban, para la parroquia de San Jorge, de Tudela.

En 1536 se encarga del retablo mayor de la catedral de Teruel (fig. 117), uno de los más bellos del Renacimiento aragonés, que quedó sin policromar. En su traza se relaciona con el de Tauste, distinguiéndose por la exquisita belleza de sus escenas y figuras, en las que se funden recuerdos de Forment y del expresivismo de los maestros castellanos coetáneos, como particularmente se advierte en las delicadas escenas de la Anunciación, Asunción, Adoración de los pastores y Coronación de la Virgen, y en las magníficas figuras del apostolado. En Teruel se le atribuyen también los retablos de la iglesia de San Pedro, el mayor, y el de los santos Cosme y Damián, documentados —según Chamoso—, como obras de Juan de Salas, aunque estilísticamente se hallan en íntima relación con el estilo de Gabriel Joly, por lo que quizá ha de pensarse en una colaboración, como sugiere Ibáñez Martín respecto al retablo de la catedral.

Con su estilo se relacionan el retablo de la iglesia de Cella (Teruel) y el de San Pedro, en la catedral de Albarracín, aunque quizá sean de Salas, como los retablos de San Pedro, de Teruel. Abbad atribuye a él o a su taller las esculturas del retablo de Híjar, que contrató Moreto en junio de 1534, con Calvario, que repite el de San Miguel, de Jaca, la Adoración de los pastores, la Resurrección y la Venida del Espíritu Santo, además de la Virgen, directamente inspirada en la de Poblet, de Forment. También se incluyen dentro del grupo de obras adscribibles al taller de Joly las esculturas del retablo de Cunchillos, en la catedral de Tarazona, que Moreto contrató en 1535, de escasa calidad, como las del retablo de la Virgen de Moncayo, también en Tarazona.

En relación con su colaboración con Moreto no sería extraño que interviniese en el retablo de la Visitación, de la catedral de Tarazona, cuya decoración y arquitectura se atribuye a Moreto, y cuya escultura se relaciona con la del retablo de la Virgen de Moncayo, aunque el grupo central de la Visitación, más fino y de gran belleza, singularmente en la representación de la Virgen, muestra relación con Forment (fig. 118).

Mayer le atribuyó un retablito dedicado a la Anunciación y la Pasión, en el comercio de Munich, en 1934, al parecer, modelo. También se le atribuye un buen Crucifijo, en Calatorao, y también se relaciona con su estilo el retablo de la parroquia de Longares (Zaragoza), mas lejanamente como el de Alagón (Zaragoza) que también recuerda a Forment, lo que hace pensar en Juan de Salas.

JUAN DE SALAS. — En el numeroso grupo de discípulos de Forment sobresale Juan de Salas, indudablemente uno de los mejores escultores aragoneses del primer tercio del siglo.

En 1515, cuando tenía dieciocho años, ingresa en el taller de Forment, figurando como hijo del tallista del mismo nombre, de quien se tienen noticias desde 1502. De hacia 1518 debe ser el contrato con Forment, por el que Salas se compromete a hacerle imágenes de alabastro y madera, ya que la repetida indicación de que es "menor de días" está en contradicción con la fecha de 1524, que publica Abizanda.

En 1521 se concierta con Gil de Morlanes para hacerle la imaginería en sus contratos, y así interviene en la ya mencionada capilla de San Miguel, de Jaca, en la que se le atribuyen las esculturas del lado de la Epístola, del banco del retablo, aunque dada su calidad de escultor en piedra preferentemente, es verosímil que se encargase de la escultura de la portada, plenamente renaciente. Con Joly, con quien debió colaborar en Jaca, según hemos indicado anteriormente, vuelve a ser citado en el retablo de Tauste, donde debió someterse en todo al estilo de Joly, según se deduce del contrato. En 1524 delega en Colan Gilbert, imaginero, el cobro de una obra que había hecho para la cofradía de Santa Ana, de Cariñena.

Poco después debió trasladarse a Palma de Mallorca, en donde propaga el estilo de Forment, y en donde permanece hasta 1536, aproximadamente. En Palma hace los magníficos púlpitos de la catedral, exquisitamente tallados (véase vol. XI, fig. 287), y al mismo tiempo trabaja en la terminación de la sillería de coro de la catedral, obra de muy inferior calidad. Con su estilo se relaciona la puerta antigua del coro, en la catedral, con una bella Anunciación en las enjutas y Jesús entre los doctores, en el ático, que compite, por su fina decoración, con la labor de los púlpitos (véase vol. XI, fig. 286). Más lejano de su estilo está el sepulcro del obispo Arnaldo de Mari, de hacia 1530, con clásicas virtudes en el frente, frías y anodinas, sin alcanzar la calidad de las otras obras mencionadas.

Recientemente le han sido documentados —según Chamoso— los retablos de la iglesia de San Pedro, de Teruel, que quizá estén en relación con la estancia en Teruel de Gil de Morlanes en 1537-1538. Son estos retablos el de San Cosme y Damián y el retablo mayor. El primero, muy rico en lo decorativo (fig. 119), nos ofrece el Martirio y Milagro de los santos, en el banco, con el Santo Entierro, en el centro; los santos titulares en el cuerpo del retablo, y, a los lados, San Lucas y San Juan, y la Anunciación, en tondos, rematando en el Calvario, todo muy relacionado con el arte de Joly. Más importante y tardío era el retablo mayor (fig. 120), con escenas de la Pasión y de la vida de San Pedro, y una bella Coronación de la Virgen, íntimamente relacionada con la del retablo mayor de la catedral, de Joly, con el que también se relaciona por su traza.

JUAN DE MORETO. — A la luz de los documentos publicados, el florentino Juan de Moreto es fundamentalmente arquitecto, tallista y tracista de retablos. Su estancia en España se documenta a partir de 1520, aunque para Bertaux debe estar desde 1513, suponiendo su intervención en el retablo de la Visitación, de la catedral de Tarazona, en el que se reconoce su estilo en la decoración. Debió morir, según Abbad, en 1551.

En 1521 inicia las obras de la capilla de San Miguel, en la catedral de Jaca, encargada por Juan de Lasala y terminadas en 1523, según se indican en las inscripciones de las jambas. A la derecha: ESTA · OPRA (sic) · A FECH / O · \overline{M} · \overline{IOHA} · DE MORET / O · FLORENTINO · / \overline{A} · DOMINO · \overline{M} · D · XXIII; y a la izquierda: ESTA CAPILLA MANDO / HAZERE · ELOHONRADO (sic) / · IOHA · DE LASLA (sic) · MERCA / DERO · I CIUDADANO · DE / LA CIUDAT · DE JACCA (sic). En esta obra, como hemos indicado, colaboraron Morlanes, Salas

y Joly, debiendo corresponder a Moreto, además de la arquitectura, la riquísima decoración renaciente de la portada (fig. 121).

En 1525 contrata un altar del "Ecce Homo" para San Felipe, de Zaragoza, en colaboración con Juan Picart, en el que, según Abbad, se aprovechó una imagen anterior. Este mismo año contrata un retablo, perdido, para el convento de Jesús, de Zaragoza. En 1527 se le cita como perito en la obra arquitectónica de Morlanes, en la iglesia del Portillo, de Zaragoza. En 1530 contrata el retablo de La Almolda, de pintura, desaparecido en 1936, y a este año correspondía el también desaparecido del convento de San Lázaro, de Zaragoza. Luego interviene en un altar de la iglesia de San Lorenzo, de Zaragoza (1532), destruido en 1868, de pintura. Con Joly interviene en el de la iglesia del Portillo (1533), desaparecido, como el de Híjar (1534).

De 1535 son los retablos de la capilla del obispo Cunchillos, de la catedral, y de la Virgen de Moncayo, en Tarazona, cuyas esculturas, según indicamos, se consideran del taller de Joly. Siguen a éstos los desaparecidos del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, en Zaragoza (1536), y con Pedro de Lasasosa y Miguel de Peñaranda varios para Alquézar, Alcañiz, Belchite, Colungo, Mora, Sallent de Gállego y Zaragoza, de los que el de Alquézar, conservado, parece de fecha más avanzada que 1536, fecha del contrato. En 1538 interviene en un altar para Borja, y en 1541 en otro, también desaparecido, para San Felipe, de Zaragoza. En 1538 contrató un busto de Santa Ana para la iglesia de Tauste, y entre 1544 y 1546 colaboró con Esteban de Obray y Nicolás de Lobato en la sillería de la catedral del Pilar, en la que únicamente debe corresponderle la labor decorativa, como veremos más adelante.

Como puede deducirse de los datos anteriormente mencionados, la labor de Moreto es, como indicamos, de tracista, arquitecto o decorador, ya que siempre le vemos, cuando se trata de obra de escultura, aliado bien con Joly, con Miguel de Peñaranda o con Obray y Lobato, imagineros.

GIL DE MORLANES, EL JOVEN. — Como Moreto, Morlanes es también fundamentalmente decorador y arquitecto. Sus intervenciones en Jaca, en el retablo de San Agustín, de la Seo y en Tauste, siempre llevan implícita la colaboración de un escultor, generalmente Juan de Salas. En la fachada de Santa Engracia, en 1515, siendo aún menor de edad, su intervención debió ser mínima, debiendo adjudicarse ésta a su padre, como hemos indicado anteriormente. A partir de 1530, aproximadamente, se dedicó fundamentalmente a su profesión de arquitecto; sobre todo, a las obras de la Acequia Imperial, de la que era maestro mayor en 1545.

CATALUÑA. — En este primer tercio del siglo consta la actividad de algunos maestros que indican la existencia de un taller que va a tener su máximo desarrollo en el segundo tercio del siglo. Son estos maestros —aparte de los mencionados como colaboradores de Ordóñez en la sillería de coro—: Jaume Serra; los castellanos Pedro de Robredo y Pedro Fernández García; el vizcaíno Pedro de Saravia, que colabora con Juan de Palacios; el alemán Gilart Spirinch, y el flamenco Joan de Bruxelles, a los que Madurell ha documentado algunas obras.



Fig. 118.—TARAZONA: RETABLO DE LA VISITACIÓN, EN LA CATEDRAL.

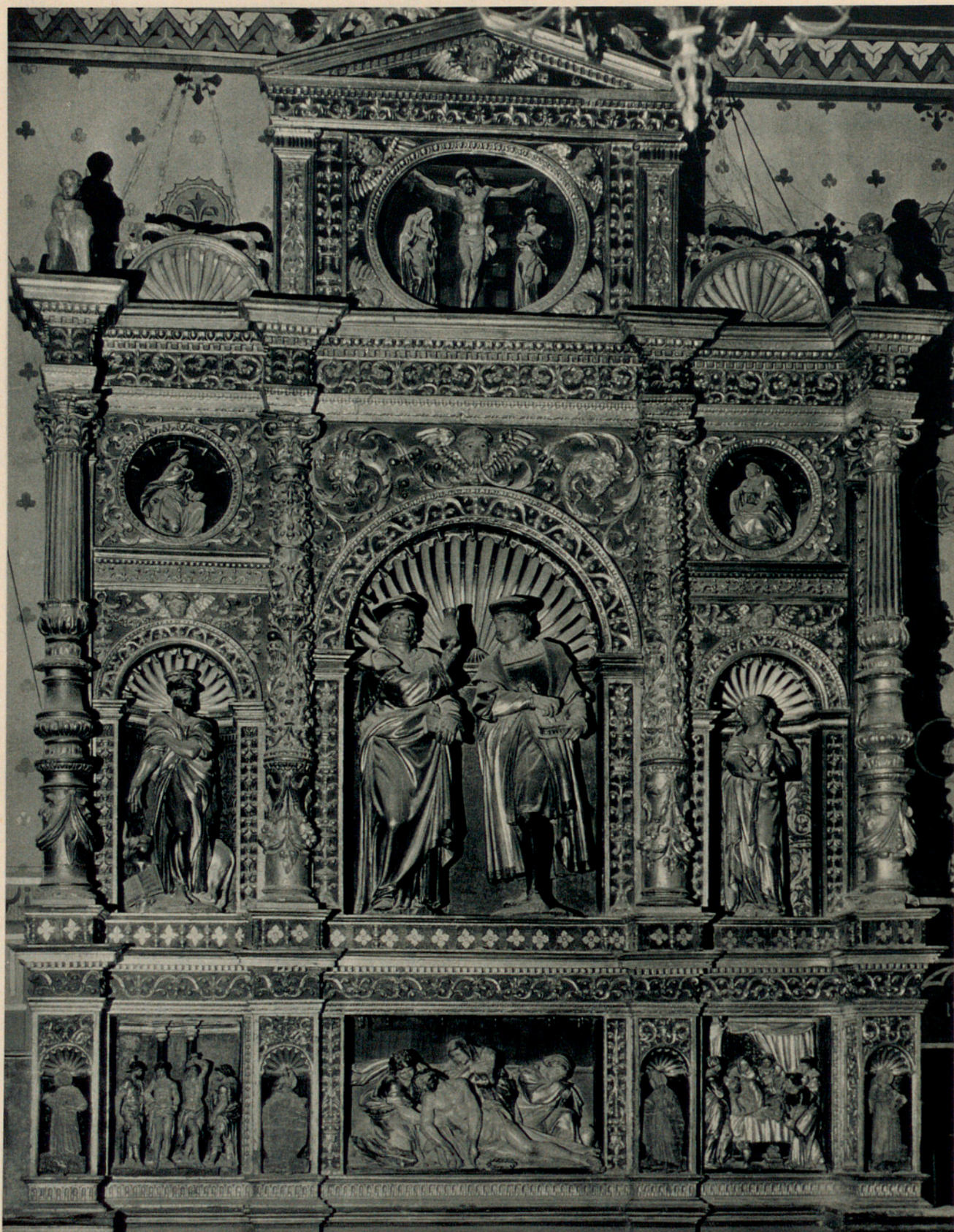


Fig. 119.—TERUEL: RETABLO DE SAN COSME Y DAMIÁN, EN LA IGLESIA DE SAN PEDRO.



Fig. 120.—TERUEL: TALLA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO.



Fig. 121.—JACA: CAPILLA DE SAN MIGUEL, EN LA CATEDRAL.