SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO

En la escultura española del Renacimiento constituye el segundo tercio del siglo XVI la etapa fundamental. Los ensayos de introducción y de asimilación de las formas renacientes culminan en una interpretación original, auténticamente española, de lo que es Renacimiento, llegándose a veces, con excesiva frecuencia, a unas consecuencias totalmente opuestas a los principios esenciales de la estética italiana renacentista. En esta etapa todo se supedita al efecto, a la búsqueda de la expresión religiosa, alejándose del realismo o de la preocupación por la armonía en las proporciones o por la belleza de las formas externas. Se procura que la obra provoque emoción religiosa, como triunfo del concepto de que la verdad en la vida no está tan sólo en la correcta representación de las superficies externas. Sentido del sentimiento religioso que tiende más, en consecuencia, a la expresión de la idea y que directamente entronca con la latente tradición del expresivismo gótico, que en esta etapa se funde, en un todo armónico, con el ropaje externo de las formas renacientes. Supone, como indicamos en la Introducción, el triunfo de la estética platónica, que reconoce la prioridad de la belleza del alma sobre la corporal, respondiendo al gran movimiento ascético-místico coetáneo. Esta tendencia se halla fundamentalmente representada por la escuela vallisoletana, que en esta etapa alcanza la primacía, con la que rivaliza la escuela palentina.

A fines de este segundo tercio del siglo se va imponiendo una nueva tendencia, directamente recibida de Italia, sobre todo a través de la obra de Gaspar Becerra, que entronca con el manierismo romano miguelangelesco y que se ve favorecida por la subida al trono de Felipe II, educado conforme a los principios estéticos del manierismo italiano, como veremos.

LA ESCUELA DE VALLADOLID

ALONSO BERRUGUETE. — Es Berruguete el artista más famoso de Castilla y el más desconcertante entre los escultores de su tiempo. Nace en Paredes de Nava (Palencia), hacia 1488, hijo del pintor Pedro Berruguete y de Elvira González. En 1504 muere su padre, con quien debió iniciar su formación artística. Hacia 1508 marchó a Italia, a Florencia. Allí, aunque fundamentalmente se dedicó a la pintura, hubo de estudiar las obras de Donatello y de Ghiberti, a juzgar por la influencia que ejercen en sus obras castellanas. Con Miguel Ángel debió trasladarse a Roma, influyendo decisivamente el maestro florentino en la formación de Berruguete. En 1517 está de regreso en Zaragoza. En octubre de 1523 es nombrado escribano del crimen en la Chancillería de Valladolid. En 14 de febrero de 1526 se le concede

facultad para instituir mayorazgo. Casó con doña Juana de Pereda, vecina de Medina de Ríoseco, de la que tuvo cuatro hijos: Alonso, Petronila, Luisa y Pedro. Dos años después, en 1528, construye una casa en la calle de San Benito, de Valladolid. En 1540 muere su madre en Paredes de Nava. En 1542 le obligan a traspasar el oficio de la Chancillería de Valladolid, por no atenderle debidamente. Este mismo año, mediante un préstamo, gestionó la concesión del señorío de Villatoquite, donde veraneaba, al que hubo de renunciar en 1556. En 1559 compra el señorío de Ventosa de la Cuesta (Valladolid). Entre el 13 y el 26 de septiembre de 1561, muere en Toledo, en un aposento situado debajo del reloj del Hospital de Afuera, siendo trasladado su cadáver a Ventosa de la Cuesta, donde se ha perdido memoria de su enterramiento. Sus datos biográficos fundamentales se completan con las documentadas estancias en Zaragoza (1517-1519), Granada (1521), Vitoria (1522), Sevilla (1526), Toledo y Medina del Campo.

En su obra, el espíritu domina; la forma externa cede ante el contenido que informa la imagen. En este aspecto, su estilo entronca con el goticismo latente en Castilla, anticipando las características de un barroco cristiano y exaltado; por lo que, como observa Orueta, muestra más estrecha relación con los iniciadores del Renacimiento florentino que con los representantes del Renacimiento romano "cinquecentista". Berruguete trabaja de prisa —en ocasiones, demasiado de prisa— y comete múltiples incorrecciones anatómicas y defectos en la talla, que oculta más o menos rudamente, lo que le ocasionó no pocos quebrantos. A veces parece como si para él la ejecución, la consecución plástica de la idea, fuese algo totalmente secundario. En su deseo de espiritualizar las formas, alarga el canon de las figuras, por lo que Juan de Arfe le recuerda como introductor en Castilla de una nueva proporción de diez rostros o cabezas. Indudablemente influído por su formación de pintor, sus figuras y relieves tienen preferentemente un solo punto de vista, a lo que debe referirse Pacheco, que cuenta que cuando no satisfacían sus esculturas igualmente por todas partes, replicaba: "¿Cuatro perfiles? A Micael Ángel." Este sentido pictórico de la escultura y del relieve muéstrase también en el irrealismo de la policromía; sobre todo, en el abundante oro, para que resaltase la silueta de la figura sobre el fondo y, al mismo tiempo, su brillo anulase los perfiles nítidos.

Sus imágenes, como escribe Cossío, están trazadas, en resumen, "no como son en la realidad, sino como el quiere que sean", en "desgarros nunca imaginados sino de él mismo", al decir de Felipe de Guevara. Obra en la que triunfa el espíritu, en la que se capta fugazmente la idea, en la que el contenido espiritual arrebata la figura, como le arrebató a él, en su fiebre creadora, y nos arrebata a nosotros en su contemplación. Y he aquí donde radica la extraordinaria fama de Berruguete en Castilla, anticipándose al estilo del Greco en varios decenios, fama que aún perdura en el pueblo de Castilla.

Paradójicamente, a juzgar por los datos documentales, Berruguete es un hombre de formación lenta, quizá debido a la dificultad en encontrar los medios de expresión. Si tenemos en cuenta el escaso número de obras atribuídas a su estancia en Italia y las pocas que ejecuta en España antes de 1526, aun contando las de pintura, nos encontramos que empieza a trabajar y a tener fama pasados ya los treinta años. Aun así, el número de obras ejecutadas por Berruguete, aun siendo importantes, son relativamente escasas.

No se conoce obra alguna de escultura que hubiese ejecutado antes de su viaje a Italia o durante su estancia en este país. Su formación es de pintor, y así lo reconoce en múltiples ocasiones. En España, en Palencia, estaba hacia 1507, ya que en 1525 el entallador Pedro

de Guadalupe declaraba que hacía dieciocho años que conocía a Berruguete. En Italia, su nombre aparece relacionado con Filippino Lippi, Bandinelli, Miguel Ángel y Jacobo Sansovino. Consta que copió el Laoconte, y aunque Palomino y Ceán dicen que fué discípulo de Miguel Ángel, no se sabe nada en concreto. En dos cartas de Miguel Ángel parece hacerse alusión a nuestro maestro; en una le recomienda para que le dejen ver los cartones de la batalla de Cascina, y en la otra se da por enterado que no le han autorizado y da su conformidad. Por otra parte, el hecho de haber sido designado por Bramante para copiar la estatua del Laoconte induce a sospechar que sus relaciones con Miguel Ángel y su grupo no debían ser muy estrechas.

Al mismo tiempo, como hemos indicado, aunque la influencia miguelangelesca es clara, su espíritu es opuesto, por más castellano. A la belleza externa opone el alma, "deformando el natural en busca de un efecto expresivo, que diríamos nacido entre alucinaciones febriles" (Gómez Moreno), como muestra de un espíritu impregnado de goticismo, en su preocupación expresiva y para el que quizá el ejemplo de la obra de Juan de Valmaseda sería conveniente tener presente.

En 1517 está en Valladolid, en el séquito de Carlos V, como pintor y con el tratamiento de "magnífico señor". En diciembre de 1518, y con el título de "el magnífico maestre Alonso Berruguete, pintor del rey nuestro señor", firma el contrato del sepulcro del ya fallecido caballero y Gran Canciller micer Juan Selvagio, para Santa Engracia, de Zaragoza, su primera obra documentada de escultura. Pero Berruguete se consideraba pintor y él estaba a la espera del contrato de obras de pintura para la capilla real de Granada. Esto explica que en 7 de enero de 1519 firme un contrato con el burgalés Felipe Vigarny, según el cual durante cuatro años han de repartirse a medias todas las ganancias, lo que asegura la participación de Vigarny en la ejecución. Los restos del sepulcro —destrozado en la voladura de la iglesia de Santa Engracia, en la francesada— se conservan en el Museo de Zaragoza.

El estilo de Berruguete se acusa en el miguelangelesco ángel con escudo, muy mutilado, cuya silueta dibuja una espiral, en la agitada figura de la hornacina central y en la elegancia renaciente de las dos figuras femeninas laterales. En todo ello, no obstante, a lo sumo Berruguete suministraría los bocetos o dibujos, debiéndose atribuir su ejecución material a Felipe Vigarny o, mejor, a algún oficial a su servicio.

A esta etapa debe corresponder, según Weise, el relieve de la Resurrección, en el trascoro de la catedral de Valencia (fig. 122), obra, por otra parte, muy lejana del espíritu que ha de informar sus obras más tardías. Estos años son decisivos para su vida. Concierta en 1522 el dorado y pintura del retablo mayor de la catedral de Oviedo, que no hizo, e intenta trabajar en Granada. Allí quizá interviniese, dando bocetos o dibujos para el retablo mayor de la capilla real, que debió ejecutar Vigarny, como indicamos; pero sus intentos de que se le encarguen varias obras de pintura y escultura resultan fallidos. En vista del fracaso de sus gestiones, se ve forzado a abandonar la corte y Andalucía y establecerse en Valladolid.

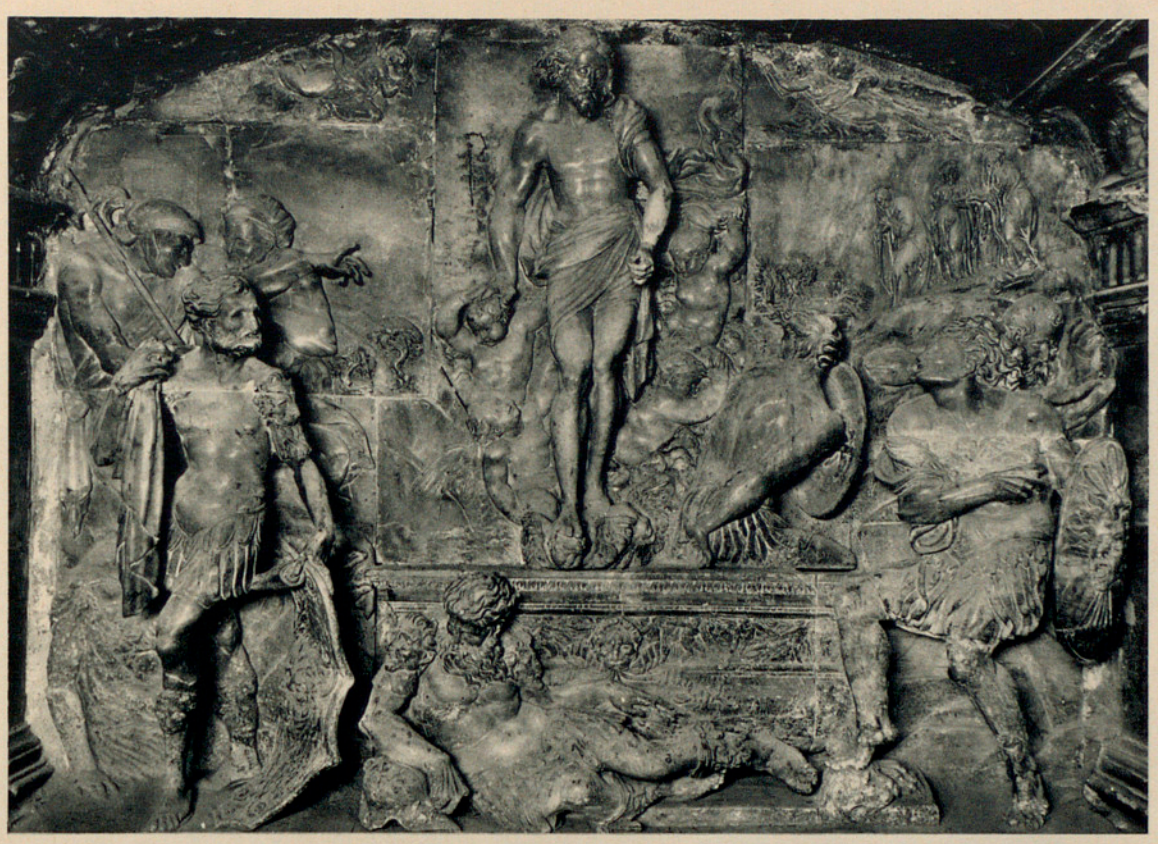
Del 12 de octubre de 1525 es el concierto sobre el pago del retablo de La Mejorada, de Olmedo, hoy en el Museo de Valladolid, que es su primera obra de importancia documentada en Castilla (fig. 123). Dedicado a la vida de la Virgen y a la infancia y Pasión de Cristo, vemos en sus escenas y figuras las características que ha de mantener a lo largo de su producción castellana. Incorrecciones, efectos pintorescos, gestos contorsionados, expresivismo y ni la más mínima concesión a la bella forma. Su obra es un estallido en tierras de Castilla,

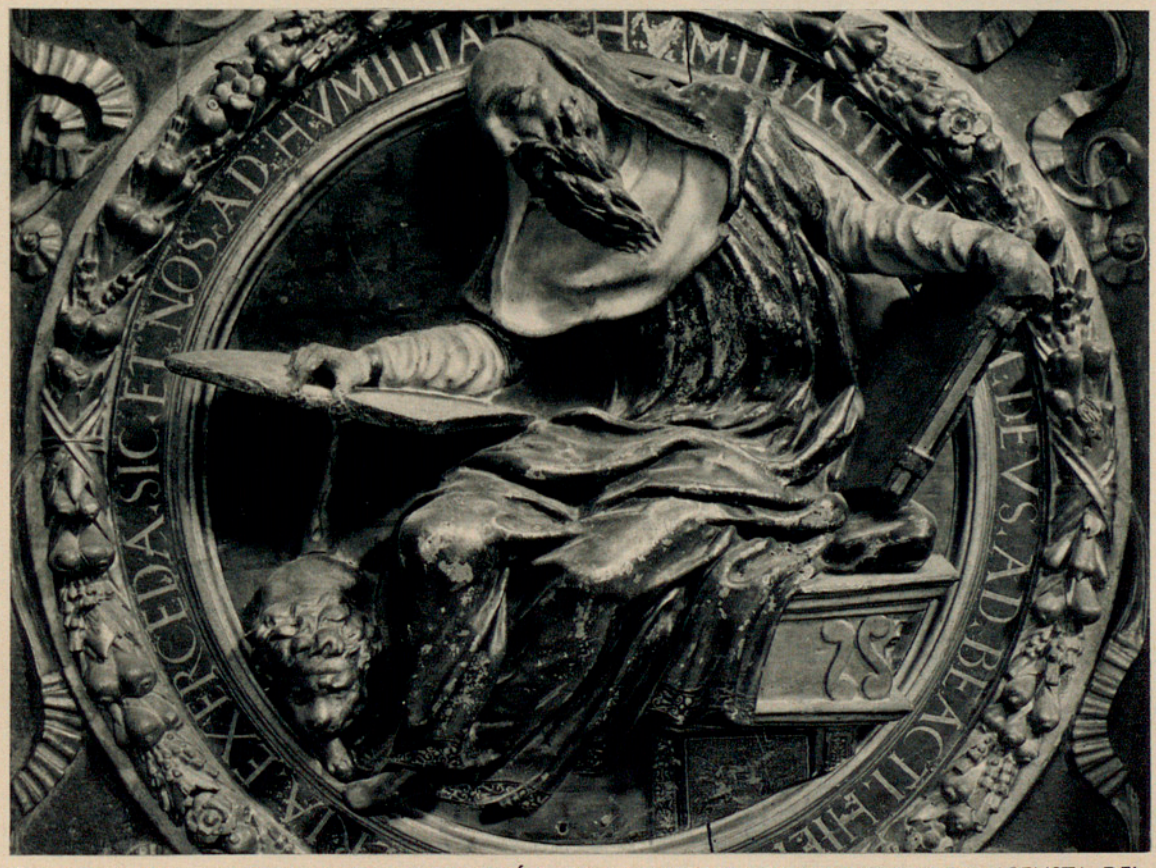
donde imperaba el sereno estilo de Vigarny, y donde únicamente en algunos fragmentos de Valmaseda o de Siloe podía vislumbrarse la directriz que habría de tomar el Renacimiento castellano en manos de Berruguete. La discordancia del retablo de La Mejorada era aún más patente en su prístino estado, ya que en el siglo XVII se pintaron los fondos sobre el oro y se estofaron y esgrafiaron las ropas, en principio doradas, con lo que se atenuaron sus efectos. A esta época se le atribuye el "Ecce Homo", de San Juan, de Olmedo, que quizá debió pertenecer al citado retablo de La Mejorada. A pesar de que parece inspirado en un modelo donatelliano, por su excesivo alargamiento de las proporciones, por su actitud inestable y por su absoluta despreocupación por la belleza física, se halla íntimamente relacionado con algunas de las figuras del retablo, como el Ángel de la Anunciación, respondiendo plenamente a las características del estilo de Berruguete que aun en esta obra aparecen acentuadas. Al mismo concepto responde el Cristo, a la columna, de la parroquia de Guaza (Palencia), que también se le atribuye. A este momento debe corresponder también la fría Virgen con el Niño, de la iglesia de Santa Eulalia, de Paredes de Nava, en la que el artista busca una idealización que no consigue, e insiste en el rasgo arcaico del dorado de ropajes.

A partir de 1526, establecido en Valladolid y renunciando prácticamente a su actividad como pintor, inicia la serie de grandes obras que le colocan a la cabeza de los escultores castellanos de su tiempo. Este año de 1526 contrata el retablo de San Benito, de Valladolid, que debía dar por acabado en 1532, y que, desmontado, se conserva en el Museo Nacional de Escultura, de Valladolid. Su traza era en dos grandes cuerpos y cinco calles. Hornacinas para estatuas en los intercolumnios; en el centro, sobre la custodia, las imágenes de San Benito y la Asunción, y a los lados, ocho relieves y cuatro tablas pintadas, rematando las tres calles centrales con una gran venera y un Calvario. En los relieves, escenas de la vida de San Benito y de Cristo (fig. 128), además de la Misa de San Gregorio y la Imposición de la casulla a San Ildefonso, una de las más bellas del retablo.

En este complejo conjunto son muy evidentes las desigualdades, quizá fruto de la actividad del taller, pese a que en las condiciones de 1527 se exige sea todo "de mano del maestro". Pero, como escribe don Manuel Gómez-Moreno, a Berruguete le iba mejor "trazar bosquejos y verter en barro o en cera sus arranques inventivos, traducidos luego bien o mal en el taller, contentándose al fin con meter la gubia allí donde un toque genial ponía espíritu". En las figuras, en efecto, se prodigan las actitudes rebuscadas, violentas, en equilibrio inestable, inverosímiles, en las que se muestra un profundo conocimiento de la anatomía humana, recordando a Miguel Ángel, con lo que evita lo sosegado, lo pasivo, el naturalismo manierista, anodino y correcto. Al expresivismo de las figuras contribuyen los rostros hoscos y huraños, anhelosos otros, disimétricos con frecuencia, que convierten las imágenes en "simples quejidos, suspiros, alaridos desgarradores...", como escribe Orueta y que contristaban a don Felipe de Guevara. Todas ellas indicadoras de un espíritu inquieto, en paralelismo con la mística activa coetánea, ya que no es el reposo del que ha recibido la gracia, sino la agitación del que la busca o teme perderla (figs. 124 a 127).

Al mismo tiempo, al artista no le preocupa la corrección en las figuras por sí mismas, como no se preocupa tampoco de la correcta composición u ordenación de los relieves, en los que las desproporciones son bastante chocantes. Figuras como el San Sebastián, San Jerónimo, San Cristóbal, el Sacrificio de Isaac y las ninfas, que evocan recuerdos donatellianos y miguelangelescos, contrastan con la rudeza de los relieves de la vida de San Benito, o con





Figs. 122 y 123.—A. BERRUGUETE: RESURRECCIÓN, EN LA CATEDRAL DE VALENCIA, Y EVANGELISTA, DEL RETABLO DE LA MEJORADA DE OLMEDO (MUSEO DE VALLADOLID)

Figs. 124 y 125.—A. BERRUGUETE: ESCULTURAS DEL RETABLO DE SAN BENITO, DE VALLADOLID (MUSEO DE VALLADOLID).

el aspecto arcaizante de la Asunción, por ejemplo. Por eso no es extraño que los tasadores, Julio de Aquiles, pintor, y Andrés de Nájera, teniendo doce días para su trabajo, lo acaban en cinco y declaran "que ni son conformes nin se pueden conformar", y luego, con la intervención de Vigarny, declaran que la obra era "muy falta y muy defectuosa". En consecuencia, Berruguete se ve forzado a corregir parte de lo hecho, que acaba a principios de 1534. Sin embargo, Berruguete debía estar orgulloso de su obra, cuando en una carta a Andrés de Nájera le dice "holgará señor de verle porque aunque ha visto las buenas cosas que hay en España, ésta es tal que verá cuánta es la diferencia", opinión que compartirá poco después Cristóbal de Villalón, en 1539, cuando escribe que "no ovieran thesoros con que se le pensaran pagar". Además de este magnífico retablo mayor, hizo para la misma iglesia otros más pequeños, de los que se conservan algunos restos arquitectónicos. Como perteneciente a uno de estos retablos, se le atribuyó una imagen de San Juan, en la iglesia de monjas de Fuensaldaña; pero no parece que pueda adjudicársele.

El 3 de noviembre de 1529 contrata el retablo mayor del Colegio de los Irlandeses, de Salamanca, en cuyo primer cuerpo repite la ordenación del retablo de San Benito. Recompuesto, la imaginería es escasa, ya que se reduce a una magnífica Piedad, en el centro del segundo cuerpo, en la que aun se mantiene el recuerdo del gótico, un Calvario y las imágenes de San Bartolomé, San Andrés, San Pedro, San Cristóbal y dos niños.

De 1532 a 1535 consta que tuvo taller e hizo frecuentes estadas en Medina del Campo, sin que puedan relacionarse estas estancias con obra alguna conservada, ya que las tablas de la parroquia de San Martín son muy anteriores y el retablo de San Antolín, en cuyo banco se acusa su influencia, como veremos, es posterior a 1539.

El 21 de junio de 1537 contrata con don Diego de la Haya el magnífico retablo de la Adoración de los Reyes para la iglesia de Santiago, de Valladolid. En su traza sigue el esquema del retablo de la capilla del Condestable, de la catedral de Burgos, o sea un gran encasamiento central con un solo tema, la Adoración de los Reyes, y encima y debajo tres compartimientos: abajo, los donantes, y arriba, la Anunciación, Nacimiento y la Virgen con el Niño, y, como remate, un Calvario. Sobresale singularmente el magnífico tema central (fig. 129), dividido en tres grupos, quizá debido a un primitivo proyecto de colocar columnas, a lo que corresponderían los salientes del ensamblaje, y en el que contrasta bruscamente la serenidad clásica de la idealizada y bella Virgen con la extraordinaria fogosidad de las descompuestas y agitadas representaciones de los reyes y su séquito, que se caen y atropellan, con un frenesí como en muy contadas ocasiones se representaron en el arte castellano.

En 1 de enero de 1539 contrata la mitad de la sillería de coro de la catedral de Toledo, iniciando una nueva etapa en su producción. En la ejecución de esta mitad de la sillería han de colaborar sus discípulos más destacados, como Francisco Giralte e Isidro Villoldo, y, en segundo plano, Manuel Álvarez, Inocencio Berruguete y Pedro de Frías. La obra, hecha en cierta competencia con Felipe Vigarny, como indicamos anteriormente, representa en este lado de la Epístola santos y personajes del Antiguo Testamento, en la sillería alta, y de la genealogía de Cristo en el guardapolvo o parte superior, distribuídos en treinta y seis tableros de nogal y treinta y cuatro de alabastro, respectivamente. En octubre de 1541 estaban hechos los tableros de nogal, mientras de los de alabastro sólo había ejecutado veinte. En los tableros de madera (fig. 130) abundan las figuras en las que la mano de Berruguete es evidente, con gestos expresivos, incorrecciones, inestabilidad en las figuras, despreocupaciones, todo de una

sorprendente originalidad, en los que la fogosa y atormentada imaginación de Berruguete y su forma de hacer rápida y genial encuentran su más representativa manifestación. Muy inferiores son los tableros de alabastro, en los que la intervención del maestro debió quedar reducida las más de las veces al boceto o traza de la figura (fig. 131). Sin embargo, en su conjunto se advierte una tendencia más reposada, no tanto desenfreno como en el retablo de Santiago, más corrección y mayor preocupación por la belleza, quizá obligado por la corrección y técnica de Vigarny o por la activa intervención de discípulos, más cuidadosos de la buena ejecución técnica. Sobresalen entre las figuras más representativas las representaciones de Isaías, Jonás, Judith y la exquisita Eva, una de las más bellas creaciones de Berruguete dentro de la correcta línea clásica miguelangelesca; y entre los de alabastro, Matatías, que repite el característico movimiento helicoidal miguelangelesco, la angustiada figura de Matusalén y las despreocupadas e incorrectas representaciones de Salé y Enoch, por ejemplo.

Debido a la muerte de Vigarny, en noviembre de 1542, se encarga a Berruguete, en febrero del año siguiente, la confección de la silla arzobispal, con su remate, que se tasaba en 1548 por Juni y Jerónimo Quijano. En ella se representa en el remate la Transfiguración (fig. 133); más abajo, Dios Padre, en medallón y el Tetramorfos; pasajes del Juicio Final, en la bovedilla, junto a relieves del Paso del Mar Rojo (fig. 132), y la serpiente de bronce, y tritones y nereidas en la parte inferior, casi invisibles. Sobresale, magnífica en su perfección, la escena de la Transfiguración, mitad relieve, mitad bulto redondo, quizá su obra más perfecta en la adecuación de la bella forma expresiva y el contenido espiritual de la representación.

Por estas fechas trabaja también en dos tribunas de mármol para la misma catedral de Toledo, que se estipulaban nada menos que en 9.000 ducados; enorme suma si la comparamos con los 250 ducados del retablo de La Mejorada, los 4.400 ducados en que fué tasado el retablo de San Benito o con los 4.000 ducados, aproximadamente, en que se tasó toda la obra de la silla arzobispal. De estas tribunas hizo algunos modelos y dibujos, sin llegar a hacerlas. En relación con estas labores en la catedral de Toledo, le atribuye Orueta unos relieves en el Museo de Toledo, procedentes del convento de San Agustín, y sospecha su intervención en Nájera, particularmente por la relación de los grutescos de la sillería toledana con los de la lápida del infante don Fernando.

De hacia 1546 se considera el no documentado retablo de la Visitación, en el convento de Santa Úrsula, de Toledo. La parte escultórica se reduce a dos grupos: la Visitación (figura 134), y encima, la Sagrada Familia con dos ángeles. Sobresale singularmente el grupo de la Visitación, por su ímpetu, grandiosidad y viveza, con las consabidas desproporciones, supeditado todo a la expresión del contenido religioso de la escena, lo que se logra plenamente. La agitación de la escena inferior se convierte en sereno reposo en la Sagrada Familia, en la que la media figura de San José, en primer término, mutilada, perturba e impide la contemplación de la bella figura de la Virgen con el Niño.

De algunos años después debía ser el desaparecido grupo de la Transfiguración, hecho para el Salvador, de Úbeda, del que sólo subsiste la figura de Jesús, quemado y destrozado el resto. Inspirado en la composición de la sillería toledana, se advertía en esta obra la preocupación por aumentar la expresión, con gestos demasiado violentos y actitudes que denunciaban el recuerdo del Laoconte, singularmente en el San Pedro de primer término.

En 20 de agosto de 1554 hace el contrato para el sepulcro del cardenal Tavera, en 3.000 ducados, que había de terminar poco antes de morir. El sepulcro que hizo "Alonso

Figs. 126 y 127.—A. BERRUGUETE: ESCULTURAS DEL RETABLO DE SAN BENITO, DE VALLADOLID (MUSEO DE VALLADOLID).

Fig. 128.—A. BERRUGUETE: SAGRADA FAMILIA, DEL RETABLO DE SAN BENITO, DE VALLADOLID (MUSEO DE VALLADOLID).

Berruguete, señor de la Ventosa, insigne escultor y pintor", estuvo guardado hasta 1612, en que se pudo colocar en la iglesia en construcción. Inspirado en el de Cisneros, tiene en los frentes, en el testero, la Caridad; a los pies, la Imposición de la casulla a San Ildefonso, y a los lados temas de San Juan Bautista y de Santiago, virtudes en los ángulos de la cama; en el zócalo, tritones y nereidas, como en la sillería de Toledo, y niños con inscripción y escudos a la cabeza y a los pies del yacente (fig. 135). Temas que indudablemente aluden al pontificado de Tavera en Santiago de Compostela, a su nombre y a su pontificado en Toledo. Sobresale la trágica cabeza del yacente, como inspirado en mascarilla del difunto, y a este respecto es significativa la noticia de Salazar de Mendoza, según el cual el cardenal Tavera no se dejó en vida retratar de nadie, debiéndose los retratos que se hicieron en Toledo, después de muerto, a las instrucciones o propia labor de Berruguete. Salvo en esta cabeza, en lo demás, como reconocen Orueta y Gómez-Moreno, es muy verosímil la activa participación de un discípulo, que lo haría siguiendo las trazas del maestro.

En 1557 contrata el retablo mayor de la iglesia de Santiago, de Cáceres, que no llegó a acabarlo, ya que estaba en el taller vallisoletano de Berruguete a su muerte. Reformada su traza, en las escenas únicamente se deja reconocer la mano del maestro en el relieve de San Francisco y en la figura del Niño en la escena de la Adoración de los Reyes. En Cáceres se le atribuye el Crucifijo del remate del retablo de Santa María, que hicieron Maese Guillén y Roque Bolduque.

De sus últimos años fueron un Crucifijo que hizo para colocar encima de la reja de la capilla mayor de la catedral toledana o, en su defecto, para ser entregado al canónigo don Diego Gómez de Silva. También consta que hizo una obra, no identificada, para la condesa de Miranda, doña María de Bazán, que se le pagó en 1558. En 1557 contrató unos bultos para la capilla del Condestable, en la catedral de Burgos, que no llegó a acabar, y que no parece puedan ser los del Condestable y su esposa, más relacionados con el estilo de Vigarny, como indicamos anteriormente.

JUAN DE JUNI. — Entre los grandes escultores de este segundo tercio del siglo figura Juan de Juni en lugar preeminente, rivalizando en fama con el castellano Alonso Berruguete. Paradójicamente, Juan de Juni, que es extranjero, francés, se identifica de tal modo con el alma y estética castellana, que logra las creaciones más características y, al mismo tiempo, las que más influencia han de ejercer en el último tercio del siglo, al fundirse con el manierismo introducido en Castilla por Gaspar Becerra. Por su clásico monumentalismo, su estilo es en las formas aparentemente diverso al de Berruguete; pero su raíz estética, su fundamentación, es la misma: esto es, el predominio del espíritu. En Juni, la grandiosidad, el heroísmo mítico de las figuras determina las formas hercúleas, monumentales, anonadantes, que se contorsionan, se revuelven, se agitan patéticamente en sí mismas, buscando el perfil llameante, helicoidal, al que tan aficionados fueron los discípulos de Miguel Ángel. En Juni no veremos los desgarros, la visión rápida, la técnica descuidada, el movimiento inestable o hacia afuera, sino la cuidada técnica, la obra premiosa, reflexionadamente elaborada, como buen espíritu francés; el movimiento contenido, miguelangelesco, que hace aún más angustiosa la contemplación de la imagen.

Sin descuidar la bella forma, que, no obstante, queda oculta tras los abundantes y movidos ropajes, a Juni interesa fundamentalmente el espíritu que doblega, que agita la figura,

a cuyo servicio pone sus profundísimos conocimientos anatómicos. En este aspecto de predominio del espíritu religioso, Juni se halla dentro de la tradición gótica septentrional, fundamentalmente patética. Aun en los temas suaves, en los temas marianos, la representación plástica lacera nuestro espíritu al contemplar cómo al escultor interesa mostrar el futuro presente en la vida de la Virgen. Es el sentido trágico de la gótica "Compassio Mariæ", y he aquí por qué Juni es el iniciador, la fuente de la trágica escultura castellana del barroco. Berruguete es más intelectualmente bello; Juni es el alma del pueblo de Castilla hecha imagen. Un santo de Berruguete en muy contadas ocasiones puede provocar emoción religiosa, puede no incitar a la oración; las figuras de Juni, por el contrario, emocionan y son doblemente bellas en el ambiente adecuado de un templo castellano. Es la imagen hecha para el pueblo de Castilla; la imagen más representativa de la religiosidad combativa de la Reforma católica. Aun más estrechamente que Berruguete se relaciona el espíritu de sus imágenes con la mística enfebrecida de San Juan de la Cruz, o de Santa Teresa, de la agonía angustiada del "Muero porque no muero". Es en esta espiritualidad de la obra de Juni donde radica su gran fama en tierras de Castilla, como claramente lo expresó el canónigo Balboa cuando, con ocasión del pleito del retablo de la Antigua, declaró: "e vale más el espíritu de una de las hechas por el dicho Juan de Juni que todo lo hecho por el dicho Giralte". Es significativo, a este respecto, el mayor número de obras concertadas por Juni en Castilla la Vieja, donde prácticamente desplaza a Berruguete, que se va a la más culta Toledo, aunque las relaciones entre ambos maestros debieron ser cordiales, ya que en un pleito Berruguete declara que "no había venido a Castilla otro mejor oficial extranjero que el dicho Juni".

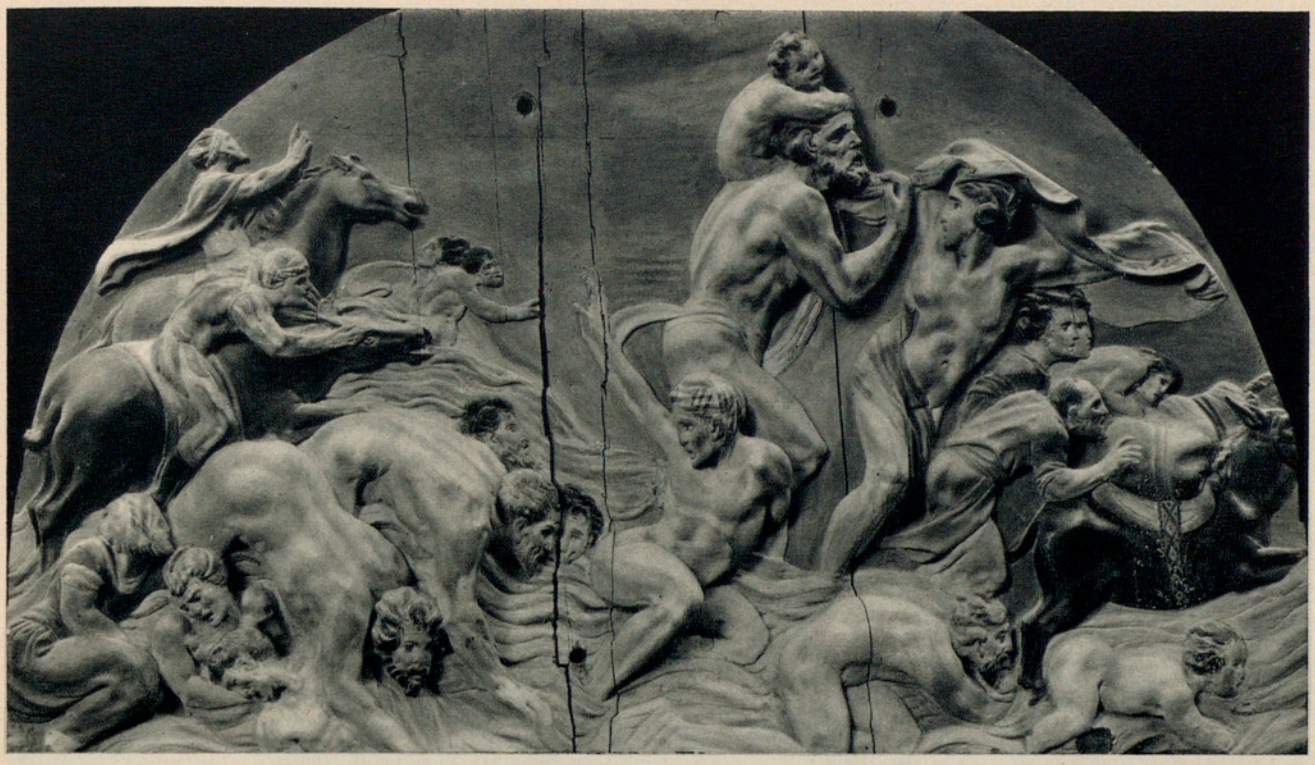
Su juventud y formación es una incógnita. Al parecer, es de Joigny (Yonne) y nacido hacia mediados del primer decenio del siglo. La técnica del barro cocido y la iconografía de sus Santos Entierros hacen sospechar su estancia en Lombardía, así como su evidente relación con Miguel Ángel es inexplicable sin una estancia en Roma. No obstante, en el pleito de la Antigua se le opone a Giralte, como formado en Italia, declarando Miguel Barreda que Juni aprendió su arte en Francia, lo que explica su goticismo; es decir, su estilo "moderno", en vez del "antiguo". Sin embargo, su monumentalismo parece más bien derivado del arte italiano que del de Claus Sluter, y aun la mención de que era experto en las tres artes parece confirmar también la formación italiana.

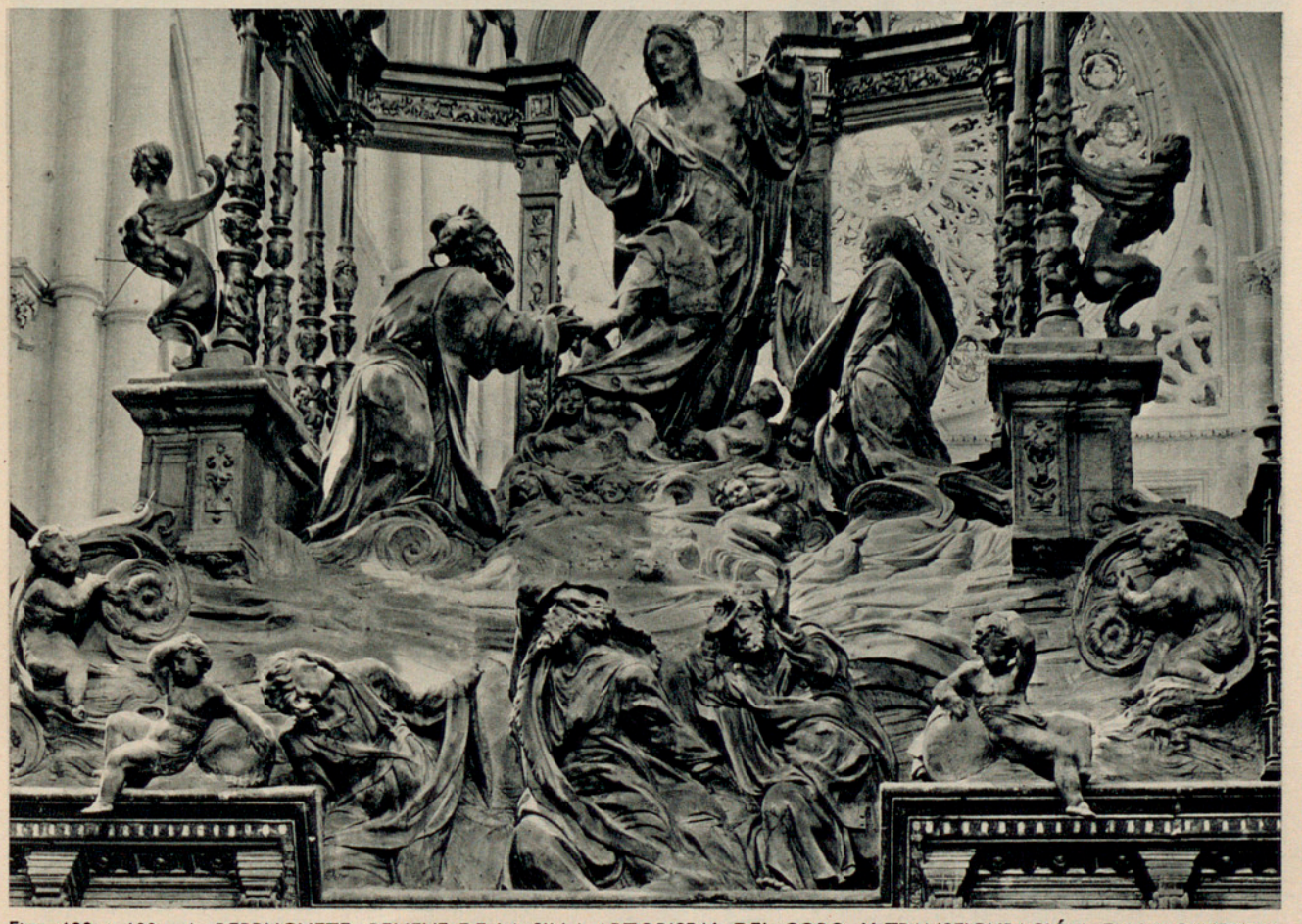
Hacia 1533 aparece en León, cuando contaría, aproximadamente, unos treinta años y cuando ya Berruguete había terminado el retablo de San Benito, de Valladolid. Establecido en León, crea una escuela, de la que Juan de Angers va a ser su mejor representante y que va a extenderse hacia Galicia. Trabajó por el Duero, y el 26 de octubre de 1540, hallándose enfermo, otorga testamento en Zamora. Al año siguiente le vemos establecido en Valladolid, donde fija su residencia. Establece su taller en unas casas, en la acera de Sancti Spiritus, donde más tarde habría de vivir su heredero espiritual, el gallego Gregorio Fernández. Su vida transcurrió tranquila, quizá únicamente perturbada por el largo pleito de la Antigua, que tantas noticias nos da sobre la vida artística vallisoletana a mediados del siglo XVI. Tuvo un hijo natural, Isaac de Juni, y casó tres veces: con Catalina de Montoya, Ana de Aguirre y María de Mendoza. Murió entre el 8 y el 19 de abril de 1577, otorgando testamento y siendo sepultado en el convento de Santa Catalina, de Valladolid.

La llegada de Juni a España se ha relacionado con el obispo don Pedro Álvarez de Acosta, lo que no parece cierto. En León consta que trabajó en el convento de San Marcos, interven-

Fig. 129.—A. BERRUGUETE: GRUPO CENTRAL DEL RETABLO DE LA EPIFANÍA, EN LA IGLESIA DE SANTIAGO, DE VALLADOLID.

Figs. 130 y 131.—A. BERRUGUETE: RELIEVES DE LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.





Figs. 132 y 133.—A. BERRUGUETE: RELIEVE DE LA SILLA ARZOBISPAL DEL CORO, Y TRANSFIGURACIÓN, EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.

Figs. 134 y 135.—A. BERRUGUETE: LA VISITACIÓN, EN SANTA ÚRSULA, Y SEPULCRO DEL CARDENAL TAVERA, EN EL HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA, DE TOLEDO.

ción que plantea algunos problemas, aún sin resolver. Allí intervino en los medallones con bustos de reyes y personajes de la antigüedad, que se sitúan en la fachada, como se evidencia en algunos de ellos, con figuras grandiosas y el rictus trágico característico. También debió intervenir en los templetes, a un lado y otro de la puerta de la iglesia, en los que se reconoce su estilo en el gran relieve del Descendimiento y en los dos de los áticos, todo muy mutilado, y en los que la relación con Donzel y con Angers, y la intervención de un Horozco, quizá Juan de Horozco, plantea algunas dudas sobre su atribución, según veremos más adelante.

En el interior, se supone que trabajó en la sillería de coro (fig. 136), en la que también intervinieron Guillén Donzel y Juan de Angers. A Juni se le atribuye el apostolado, San Mateo, San Marcos, San Juan Bautista, los santos Padres y las santas Catalina, Águeda, María Egipcíaca, Eulalia y Bárbara, aunque la colaboración en otras obras de Donzel y Angers, como veremos, induce a atribuir a Angers las figuras indicadas, que tradicionalmente se atribuyen a Juni.

A este momento deben corresponder también unas pequeñas estatuas de sibilas en el trascoro de la catedral, junto a otras figurillas, así como el relieve de la Visitación, en la puerta del claustro de la catedral, y el curioso relieve en madera representando una quema de libros (86 × 154 cm., Museo de León), de dudoso significado, y un bello retablo con el tema del Nacimiento en un ángulo del claustro de San Marcos.

En el mismo Museo de León se conserva una magnífica imagen del evangelista San Mateo (98 cm.), en barro cocido, en el que la línea torsionada, derivada de las normas miguelangelescas, es clara (fig. 138). Por su relación con otras imágenes de Salamanca, habría que suponer esta imagen como la última de esta primera serie de obras leonesas, de hacia 1540.

A fines de 1536 debió hacer el sepulcro del canónigo de León don Diego González del Barco, de piedra, en Villalón (Valladolid). El sepulcro, con niños en los frentes, sobresale singularmente por el trágico rostro del yacente.

Hacia 1537 se traslada a Medina de Ríoseco, donde el Almirante de Castilla don Fadrique Enríquez le encarga dos grupos, en barro policromado, que representan el Martirio de San Sebastián y San Jerónimo penitente, colocados en unos grandes tabernáculos en la iglesia de San Francisco (fig. 137). El Martirio de San Sebastián se halla integrado por tres figuras: en el centro, la bella representación del Santo, atlético, desnudo, que sin esfuerzo sigue la forma sinuosa del tronco y en el que el patetismo se muestra en la expresiva boca y en los ojos, extático ante la visión divina; junto a él, en "contrapposto" manierista, un soldado y un judío, en los que la torsión flameante se muestra especialmente en el primero. Este grupo se ha relacionado por Weise con el Bautismo de Jesús, del Rustici, en Florencia, relación que no nos parece convincente. En la escena de San Jerónimo la composición se distribuye en tres masas: el león y el capelo, a un lado; al otro, un atormentado árbol, con un libro, y en el centro, un patético San Jerónimo, grandioso de formas, recordando muy claramente al Laoconte, magnífico en su ascético golpear, pese a que su mal estado de conservación perjudique la serena contemplación. Hacia estas mismas fechas se coloca un Crucifijo que hizo para un retablo de la colegiata de Toro.

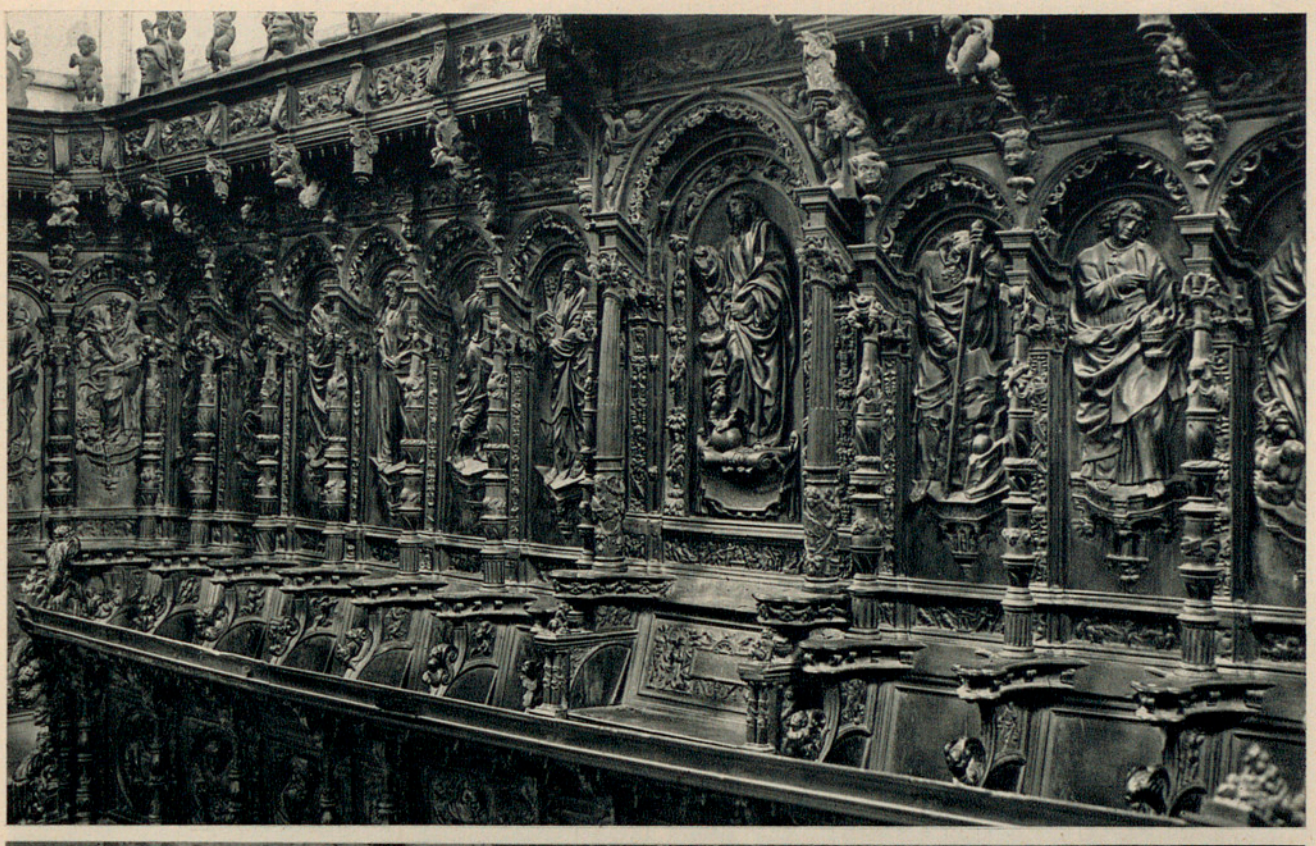
De hacia 1540 es el sepulcro del arcediano don Gutierre de Castro, en el claustro de la catedral vieja de Salamanca, del que sólo se conserva la Piedad en su sitio y trasladadas al trascoro de la catedral nueva las imágenes de Santa Ana y San Juan Bautista. Las cinco figuras de la Piedad forman un óvalo —composición preferida por los manieristas romanos— en

torno a la Virgen. En las actitudes aparecen las características que han de ser constantes en sus patéticos grupos del Santo Entierro. Surgen las posturas violentas, inverosímiles, como se observa en el San Juan, con forzado «contrapposto» que evoca, invertido, al soldado de Medina de Ríoseco, en la inverosimil disposición de las piernas de la Virgen, como particularmente se advierte en la que sirve de apoyo al cuerpo de Cristo, y, en fin, en las manos, como la de María Salomé, extrañamente colocada sobre la cabeza de la Virgen, mientras que, por otra parte, el bello desnudo de Cristo, en su clasicismo, es paralelo al de San Sebastián, de Medina de Ríoseco. Al mismo sepulcro, como hemos indicado, pertenecieron las estatuas de Santa Ana y San Juan Bautista, en la catedral nueva. La imagen de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, es una de las más bellas de la plástica castellana del Renacimiento, repitiendo la composición del ya mencionado San Mateo, al que aventaja por la exquisita calidad de los paños, la monumentalidad y la perfecta compenetrabilidad de las figuras, en grupo clásicamente cerrado y en un paradójico estático movimiento. También magistral en su miguelangelismo, en su grandiosa elegancia y en su audaz movimiento «contrapposto», es el San Juan Bautista (fig. 139), que compite en belleza con la Santa Ana (fig. 140).

Hacia 1540 se traslada a Valladolid. Por estos años Berruguete trabaja en el coro de Toledo y junto a él se está formando Giralte, el futuro rival de Juni. Prácticamente, hacia 1540 no hay ningún escultor importante en la capital castellana. El viaje de Juni podría estar en relación con la ejecución del magnífico Santo Entierro que para la capilla del obispo de Mondoñedo, fray Antonio de Guevara, terminaba en 1544. Destruído el monasterio de San Francisco, donde se conservaba, hoy está en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (figuras 141 y 142). Primitivamente se hallaba en un retablo, como composición única en la parte baja, y a los lados, en los intercolumnios, dos soldados, que han desaparecido. Este Santo Entierro se compone de siete figuras, de tamaño natural, distribuídas en un semióvalo en torno a la figura yacente de Cristo, en primer término. Las figuras se enlazan, integrando un conjunto armónico, perfectas en su ejecución, con actitudes rebuscadas, pero sin violencias, logrando el más patético y al mismo tiempo el más reposado de sus Santos Entierros. En su composición se advierte el trabajo lento, el profundo y detenido estudio de cada una de las figuras por sí mismas y en función del grupo. El «contrapposto», la torsión que concentra cada figura, tiene también su adecuada correspondencia, formando un conjunto cerrado. El gesto hacia afuera de José de Arimatea se corresponde con el gesto hacia dentro de Nicodemo, el brazo alzado de María Salomé, con el de la Magdalena y las figuras de San Juan y la Virgen se complementan en su gesto, hacia Cristo la Virgen, evitándolo San Juan. En su conjunto, es evidente el recuerdo de los grupos escultóricos lombardos en torno a Bolonia y, más al Sur, en Urbino, y en especial con la Pietá del Carmine, de Brescia. Aunque es indudable la atribución a Juni, es curioso que en la única mención documentada de esta obra —el testamento del obispo de Mondoñedo— se cita a "Juan Martín, maestro que labró el sepulcro".

A este mismo momento se atribuye el busto-relicario de Santa Ana (Museo de Valladolid), de cuidadísima técnica, en el que se acusa perfectamente el consabido gesto acongojante.

El 12 de febrero de 1545 concierta Juni la ejecución del gran retablo de la Antigua, de Valladolid, trasladado en 1922 a la catedral. Al parecer, por no haber querido Juni dar trabajo a un pintor que apoyaban los feligreses, éstos lanzaron a Giralte contra Juni, lo que dió origen a un larguísimo pleito, que demoró su ejecución, aunque ya estaba trazado. Hasta el 28 de agosto de 1551 no hace Juni nuevo contrato, dando por terminado el retablo



Figs. 136 y 137.—LEÓN: SILLERÍA DE CORO DEL CONVENTO DE SAN MARCOS. JUAN DE JUNI: SAN JERÓNIMO, EN SAN FRANCISCO, DE MEDINA DE RÍOSECO.

Figs. 138 y 139.—JUAN DE JUNI: SAN MATEO (MUSEO DE LEÓN), Y SAN JUAN BAUTISTA, EN EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA.

en 1562. La traza del retablo, que es el primero que hace Juni, es sumamente pintoresca. Un banco con dos relieves y enormes ménsulas; encima, tres cuerpos y tres calles. En el primer cuerpo, dos relieves a los lados, estatuas en los intercolumnios y la Asunción-Inmaculada en el centro; en el segundo cuerpo, a los lados, nichos para imágenes —Santa Lucía y Santa Brígida—, rodeado por cuatro relieves cada uno, y en el centro una bella imagen de Santa Ana con la Virgen niña, y en el remate, dos relieves a los lados y la Crucifixión en el centro con la Virgen desfallecida, y cuatro profetas rematando las calles laterales. Columnas clásicas, pero sin homogeneidad; caprichosas figuras como términos en el último cuerpo, curiosos estípites a los extremos del primer cuerpo, máscaras, recortadas cartelas, extrañísimo guardapolvo; todo, en resumen, mostrando una fantasía que justifica, desde el punto de vista clásico, las acerbas críticas que se le hicieron.

Entre la imaginería del retablo sobresalen la Asunción-Inmaculada, con la corona de doce estrellas; la luna y el dragón, de clásico y manierista monumentalismo; el magnífico San Agustín; la delicada representación de Santa Ana enseñando a la Virgen, y el patético grupo de la Crucifixión, en el que el agitado grupo, a los pies, tiene su «contrapposto» en el mayestático Cristo, impresionante por su clásica belleza y aislamiento. En los relieves se advierte la preocupación por la tercera dimensión, por el carácter pictórico y expresivo, como singularmente vemos en el de la Oración en el huerto, en los dedicados a la vida de la Virgen y en el de la Cena, en el que parece evidente la inspiración en Durero.

Completaba el conjunto hecho para la iglesia de la Antigua una pequeña sillería de coro, con tres sitiales a cada lado, en los que las figuras de cuerpo entero de San Pedro y San Pablo se encuadran por medias figuras de San Jerónimo, San Gregorio Magno y dos frailes.

En 13 de marzo de 1550 contratan Juni y Juan Picardo el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma, que había de ser costeado por el supuesto protector de Juni, el obispo don Pedro Álvarez de Acosta, ahora en esta sede de Osma. El retablo había de hacerse en piedra y madera de nogal y roble, y había de tallarse a medias, figurando también como activo colaborador de Picardo su cuñado Pedro Andrés. A mediados de 1554 el retablo estaba terminado (fig. 143). Dedicado a la Virgen, consta que la traza se debe a Juni, a quien también corresponden los relieves del lado del Evangelio, que recuerdan los que por las mismas fechas ejecutaba para Valladolid, particularmente el Abrazo ante la Puerta Dorada, alusión a la Inmaculada Concepción de la Virgen, como aquí más claramente se expresa con la monumental figura del yacente y dormido Jesé. Además de estos cuatro relieves del lado del Evangelio le corresponden también la Sinagoga o Ley Antigua, en el lado opuesto; la Asunción, en el centro; el Obispo, junto a ella; la imagen de Santa Catalina y la Coronación de la Virgen, en el remate. En la misma catedral del Burgo de Osma, debe también corresponderle el magnífico Cristo resucitado, característicamente contorsionado, con buen estudio anatómico y el ya constante perfil helicoidal.

A estos mismos años debe corresponder también la Virgen del monasterio de Veruela, atribuída por Weise. Algo anterior debe ser la Virgen de las Candelas, de Santa Marina, de León, grupo perfectamente compuesto por la acertada compenetración de la bella Virgen y los dos santos niños, que consta fué encargado por doña Catalina de Pimentel, condesa de Lemos (fig. 145).

Hacia 1560 se terminaba el retablo concertado en 6 de abril de 1551 para la capilla de doña Francisca Villafáñez, en San Benito de Valladolid, y en el que colaboraron Juni e Inocen-

cio Berruguete. De las imágenes conservadas corresponden a Juni las de San Juan Bautista y la Magdalena (Museo Nacional de Escultura). Sobresale la primera por su impetuosidad, en una versión más atormentada y rebuscada que la de Salamanca, con exagerada contorsión y preocupación por el monumentalismo, que denuncian, de nuevo, la inspiración en el Laoconte. La Magdalena, por el contrario, resulta un tanto fría en su afectación.

En 1556 contrató un Calvario con destino a la capilla del obispo de Zamora, don Antonio del Águila, en San Francisco, de Ciudad Rodrigo, hoy en la capilla de la casa del Marqués de Espeja, grupo excesivamente agitado; sobre todo, la desagradable figura de San Juan, exagerada en su actitud y, en todo caso, carente de la grandiosidad característica del maestro. Hacia estas fechas sitúa Martín el Cristo de Olivares de Duero (Valladolid) y algo posterior el de Santa María de Mojados (Valladolid), que se relacionan estrechamente con el estilo de Juni.

A fecha imprecisa corresponden dos pequeñas placas de barro policromado con el tema de la Quinta angustia, en el Museo de León y en San Martín, de Valladolid, muy semejantes.

En 1 de junio de 1557 contrató una de sus obras maestras, el retablo de la capilla de los Benavente, en Santa María, de Medina de Ríoseco (véase vol. XI, fig. 303). En este pequeño retablo, dedicado a la Concepción, repite Juni, con variantes, la traza de uno de los lados del segundo cuerpo del retablo de la Antigua, de Valladolid. En el pequeño banco se sitúan cortinajes; el Tetramorfos, a los lados, y en el centro, un busto de Cristo; en las calles laterales, escenas de la vida de la Virgen y de su concepción, en pictóricos relieves, con gran sentido narrativo, como ya se le indica en el contrato, cuando, por ejemplo, respecto a la escena de la Presentación, se especifica que se han de representar "arriba, en el templo, ciertas doncellas, que asomándose en las partes más convenientes, regocijarse han con la subida de nuestra Señora"; y en la calle central, un maravilloso grupo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, y encima la más bella Inmaculada de la escultura del Renacimiento castellano, con su silueta en hélice, su actitud rebuscada y manierista y la perfección clásica de su rostro, doblemente bella en su serenidad frente a la agitación de la escena inferior y dentro del confuso ambiente de esta capilla, desconcertantemente decorada por los Corral de Villalpando, como veremos.

Después de ejecutar un desaparecido retablo para el Colegio de San Antonio, de los jesuítas, de Valladolid, que hizo entre 1564 y 1567, intervino en el retablo de la capilla de don Pedro González Alderete, en San Antolín, de Tordesillas, que terminó hacia 1570. En este retablo corresponde la talla y ensambladura a Gaspar de Tordesillas, debiéndose a Juni únicamente las esculturas y relieves de la calle central e intercolumnios, con santos, Dios Padre, el Descendimiento y la Virgen de la Misericordia, de muy desigual valor, y en los que la intervención de discípulos parece evidente, sobre todo en el Descendimiento.

A este período debe corresponder la bella Virgen con el Niño, de Becerril de Campos, que vivamente recuerda, por su perfil, la Santa Ana del retablo de la Antigua. También debe corresponder a este período, según Martín, la curiosa Virgen de Allariz (Orense), con una paloma ante el pecho; quizá, por tanto, una Virgen de la Encarnación o de la O, e inspirada en la conocida Virgen abridera conservada en el mismo monasterio de Allariz.

En 1571 se fecha el magnífico Santo Entierro de la catedral de Segovia. En un sencillo retablo —que remata en óvalo, con la apocalíptica representación de Dios Padre y a los lados, como en el que hizo para fray Antonio de Guevara, en Valladolid, dos acongojados guerreros, que, sin espacio, gesticulan en los intercolumnios— se sitúa el más bello Santo

Fig. 140.—JUAN DE JUNI: SANTA ANA, EN EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA.

Figs. 141 y 142.—JUAN DE JUNI: CONJUNTO Y DETALLE DEL SANTO ENTIERRO (MUSEO DE VALLADOLID).

Entierro del Renacimiento castellano (fig. 144). Grupo de siete figuras, perfectamente cerrado, agrupadas las figuras dos a dos, entre las que sobresalen el bellísimo estudio de Cristo, en primer término, prefigurando los desnudos naturalistas de Gregorio Fernández, la Virgen en el centro y, sobre todo, la maravillosa representación de la angustiada Magdalena, que en su contorsionada actitud y en el juego de piernas y brazos evoca algunas de las más inverosímiles actitudes de los "ignudi" de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Directamente influído por esta magistral obra, y como probable obra de su taller, menciona Martín otro relieve del mismo tema en La Cistérniga (Valladolid).

A este mismo momento debe corresponder la patética Virgen de las Angustias, en la iglesia de su advocación, en Valladolid. Es ésta una de sus mejores creaciones y una de las más expresivas de su manierismo. La Virgen, sentada sobre su pierna izquierda, avanza recta su pierna derecha; mientras, retrocede su brazo izquierdo, buscando, en resumen, la actitud rebuscada, manierista, heredada de Miguel Ángel. Al mismo tiempo, el patetismo en el rostro, en los labios, hacen de esta escultura, de monumentales proporciones, una de las más admirables de la producción de Juni (fig. 146). En relación con esta imagen y con el Santo Entierro, de Segovia, se sitúa hacia estas fechas la Quinta angustia, de la iglesia de la Santa Cruz, de Medina del Campo, de inferior calidad, por el desgraciado estudio de la figura de Cristo, mientras la Virgen recuerda la Santa Ana del retablo de la Antigua y la Virgen y la Magdalena del Entierro de Segovia.

De 1572 es la estatua de San Segundo, en la iglesia del Santo, en las afueras de Ávila, encargada por doña María de Mendoza, figura orante, reposada y naturalista, de admirable técnica en la talla del alabastro (fig. 147).

De 1572 es el Cristo del convento de Santa Catalina, de Valladolid, muerto, con el tratamiento del paño de pureza ejecutado de manera inconfundible, en diagonal, y la gran corona de espinas, que hacen de esta obra una de las más características del maestro.

En 23 de abril de 1573 contrata el retablo mayor de Santa María, de Medina de Ríoseco, trazado anteriormente por Gaspar Becerra, debiéndose el ensamblaje a Gaspar de Umaña, colaborador de Juni en otras obras. De este retablo Juni sólo llegó a ejecutar las monumentales imágenes en altorrelieve de San Pedro y San Pablo, en el banco, haciéndose también, según sus trazas, el Calvario del remate, que tallaron Francisco de Logroño, de Burgo de Osma —la Virgen y San Juan—, y Pedro de Bolduque, de Medina de Ríoseco —el Crucificado—, quienes reclamaron unas figuras pequeñas o bocetos de barro que tenía Juni en su taller, para tallar las figuras de este Calvario. El resto del retablo, como veremos, fué contratado posteriormente por Esteban Jordán.

También en este año de 1573, el 27 de marzo, contrató el retablo de la capilla de don Alonso Ávila Monroy, en el Salvador, de Arévalo, que dejó igualmente sin acabar, encargándose de hacerlo su hijo Isaac de Juni, en 1580. En este retablo, de muy desigual valor, el estilo de Juni aparece con más claridad en el Calvario, que evoca el de Ciudad Rodrigo; la Inmaculada, Santa Ana y el San Andrés, aunque, verosímilmente, en todo él Juni debió limitarse a dar las trazas y bocetos ejecutando las imágenes sus discípulos.

En 1574 contrató con Jordán la decoración del trascoro de la catedral de León, que habría de hacer íntegramente Jordán. Consta únicamente que Juni entregó un Cristo para la puerta del antecoro, que luego se trasladó a la actual capilla de Santiago o de la Librería, sustituyéndose por otro de Bautista Vázquez.

También a este período final de su vida debe corresponder el pequeño retablo de San Francisco de Asís, en el convento de Santa Isabel, de Valladolid, que perteneció a la capilla de don Francisco de Espinosa y que debió ser contratado hacia 1552. El estilo de Juni se muestra fundamentalmente en la imagen central del Santo, arrodillado, con el característico movimiento helicoidal. Se relaciona con esta imagen un pequeño San Francisco en Villabáñez, inédito.

A esta última etapa se atribuye también la imagen de San Antonio de Padua, del Museo de Valladolid, en la que el reposo de la figura se ve contrarrestado por la inverosímil disposición de las piernas, quizá indicadoras de una respetuosa actitud de arrodillarse ante la aparición del Niño, volviendo al concepto de la imagen salmantina de Santa Ana, de la representación simultánea de dos momentos: el de la estática contemplación arrobada y la dinámica acción de arrodillarse.

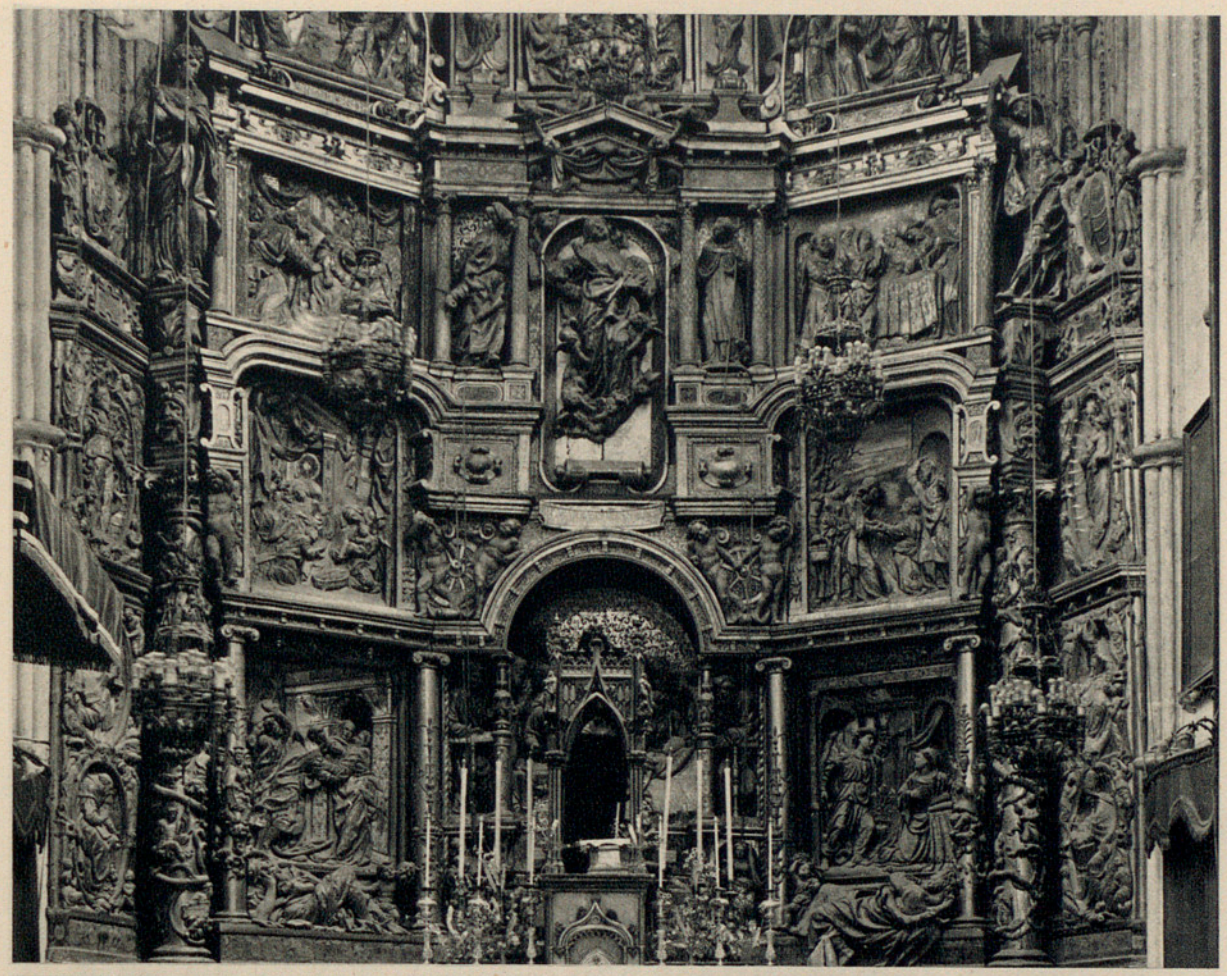
Se le atribuye un pequeño relieve de la Virgen con el Niño, en alabastro, en la colección Gómez-Moreno; un Crucifijo, pequeño, en Becerril de Campos, y un sagrario, con relieves, en Mansilla la Mayor (León). Entre las obras perdidas son interesantes el retablo mayor que hizo para el monasterio de San Francisco, en Benavides de Orbigo (1556) y el retablo del oratorio de la Casa Blanca, de Medina del Campo, al que quizá correspondiese la Piedad de la iglesia de la Cruz, anteriormente mencionada.

Otras obras que le han sido atribuídas, como el Crucifijo de San Miguel, de Valladolid; las Santa Ana, de Villavellid y del Hospital de Medina de Ríoseco; la Piedad de la Cofradía de la Vera Cruz, de Medina de Ríoseco; la Dolorosa, de Taborcias (Asturias), la Piedad, del Museo Machado do Castro, de Coimbra, y las desaparecidas imágenes de San Joaquín y Santa Ana, en la iglesia de los Irlandeses, de Madrid, parecen corresponder a fecha muy posterior, ya del siglo XVII e incluso de pleno siglo XVIII.

GASPAR BECERRA. — Es Gaspar Becerra uno de los artistas de nuestro Renacimiento que han gozado de más fama, como introductor de las correctas formas manieristas romanas, de capital importancia para la evolución del arte castellano en el último tercio del siglo. Nacido en Baeza, hacia 1520, se educó en Italia, en torno a Miguel Ángel y a los artistas romanos seguidores de Rafael, fundamentalmente con Vasari y Daniel Volterra. En 1557, dominando las tres artes, vuelve a Castilla y, pasando por Zaragoza, se establece en Valladolid, quizá tanto por ser el centro artístico de Castilla, donde vivían por los mismos años Berruguete y Juni, como por razones familiares, ya que su mujer, Paula Velázquez, era de Tordesillas, con la que había contraído matrimonio en Roma, en 1556.

Becerra, como escultor, introduce en Castilla el reposado manierismo romano miguelangelesco, que hereda del maestro la tendencia a la monumental grandiosidad, a las figuras atléticas y musculosas, de muy buena técnica, pero quizá algo frías y excesivamente correctas. Su influencia fué decisiva, ya que frente a las estilizadas figuras de Berruguete introduce, como escribía Juan de Arfe en 1585, "la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es las figuras compuestas de más carne que las de Berruguete", y al intenso expresivismo de Juni opone el idealismo correcto, bellamente desapasionado, que impera en buena parte de los escultores del último tercio del siglo, por lo que otro coetáneo, Pacheco, afirma que "siguieron su camino los mejores escultores y pintores de España".

No obstante, como escultor su obra es escasa. Debió llegar a Castilla precedido de gran prestigio, ya que sin obra previa conocida, el 8 de agosto de 1558 obtiene el contrato del



Figs. 143 y 144.—JUAN DE JUNI: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMA; SANTO ENTIERRO, EN LA CATEDRAL DE SEGOVIA.

Fig. 145.—JUAN DE JUNI: VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUAN, EN LA IGLESIA DE SANTA MARINA, DE LEÓN.

Fig. 146.—JUAN DE JUNI: VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS, EN LA IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS, DE VALLADOLID.

Fig. 147.—JUAN DE JUNI: IMAGEN DEL TITULAR, EN LA IGLESIA DE SAN SEGUNDO, DE ÁVILA.

gran retablo mayor de la catedral de Astorga, para el que se habían presentado otras dos ofertas: la de Juan Picardo con Pedro Andrés y la de los palentinos Manuel Álvarez y Juan Ortiz. El retablo —cuya talla decorativa y ensamblaje corrieron a cargo de Bartolomé Hernández— se terminaba hacia 1562, cuando entra al servicio de Felipe II, aunque el dorado y estofado no habrían de hacerse hasta 1569, por Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia (figura 148). La importancia de este retablo es extraordinaria, tanto por su traza como por la buena ejecución e iconografía, que ha de repetirse de continuo. En su traza inicia un nuevo tipo en su monumentalismo y distribución en banco con las virtudes y cinco calles de tres cuerpos, con escenas en altorrelieve en encasamientos encuadrados por diversos tipos de soportes y frontones rectos y curvos, rematando con santos y magnífico Calvario. En estos encasamientos se distribuyen en las calles laterales escenas de la vida de Cristo y de la Virgen: Cristo entre los doctores, la Piedad, la Ascensión y la Pentecostés, en el primer cuerpo; de la infancia de Cristo, en el segundo cuerpo, y, en el último, de la vida de la Virgen, a quien se dedica también la calle central, con la Asunción y la Coronación. Las figuras se hallan correctamente ejecutadas, distribuídas en ponderadas composiciones, aunque a veces el envaramiento e hieratismo se acusan en alguna desgraciada composición, como la de Jesús entre los Doctores. En otras escenas consigue bellísimos efectos, bien mediante el movimiento o agitación, como en la Ascensión, bien mediante la majestuosa serenidad, como en la Anunciación y la Coronación, o bien mediante la acentuación del clasicismo, como en el imberbe San José de los Desposorios y en el Nacimiento de la Virgen, en el que la preocupación plástica por el desnudo se advierte, incluso, en la yacente figura de Santa Ana. Particularmente se distinguen la Asunción, muy inspirada en Miguel Ángel, como los angelotes sobre los frontones y la Virgen en la Pentecostés, y que consta hizo como modelo o prueba de su habilidad. Son también muy características las virtudes recostadas del banco, grandiosas, hercúleas, en las que, como en buena parte de las figuras de todo el retablo, el recuerdo del estudio del brazo izquierdo del David, de Miguel Ángel, surge repetidamente. Es curiosa la disposición de los ángeles en el tabernáculo, sosteniéndolo, que han de hallar repetido eco, hasta llegar a la original disposición en el baldaquino barroco de la catedral de Santiago.

En relación con esta estancia en Astorga, se le atribuye el bello púlpito de nogal, con figuras de bajorrelieve (fig. 149). En la catedral de Zamora se le atribuye el Cristo de las Injurias (fig. 150), que se identifica con uno que existía en el monasterio de San Jerónimo, calificado por Palomino como "la más peregrina escultura que hay dentro de Zamora", aunque para el maestro Gómez-Moreno esta obra es de arte muy superior a lo de Astorga de Becerra.

Después del retablo de Astorga, Becerra entra al servicio de Felipe II, trasladándose a Madrid, donde consta que está al servicio del monarca desde septiembre de 1562, como pintor. De esta estancia en Madrid quedan noticias de dos obras muy loadas y desaparecidas: el retablo de las Descalzas Reales, que hizo en 1563, y la imagen de la Soledad, que hizo por encargo de la reina Isabel de Valois. El retablo desapareció totalmente en un incendio en 1862, conservándose únicamente un dibujo de su traza, por la que observamos su rápido avance hacia el barroquismo en la rotura de frontones y encuadramiento de las escenas, como la persistencia en la afición a los desnudos en las virtudes sobre los frontones. La Soledad no parece que pudiera ser la que se veneraba en la catedral de Madrid, procedente del convento de Mínimos, tan sólo de escultura la cara y manos, muy repintada, sin calidad, imposible de identificar con la que Palomino calificaba de "milagro del Arte donde se ve expresada hermo-

sura, dolor, afecto, ternura, constancia y conformidad". En relación con estas obras madrileñas, se le atribuye por Tormo un curioso Cristo yacente procesional (fig. 151), con ostensorio o relicario en el costado izquierdo (Descalzas Reales).

Aunque en Madrid trabajaba y allí otorga testamento en 1568, e incluso es enterrado en la capilla de la Cruz, del convento de la Victoria madrileño, continúa siendo citado como vecino de Valladolid. En Valladolid hizo un retablo de talla y pintura para la capilla de Rodrigo de Burgos, en Berceruelo, asentado en 1568. Su última obra, entregada poco antes de morir, es la traza del gran retablo de Santa María, de Medina de Ríoseco, que había de ejecutar y que luego hicieron Juni y Jordán, como indicamos anteriormente, aunque verosímilmente manteniendo la traza dada por Becerra, como se especifica insistentemente en el primer contrato concertado con Juni.

OTROS MAESTROS: **Juan Picardo, Inocencio Berruguete, Gaspar de Tordesillas y otros.** — En torno a las grandes figuras que determinan la evolución y características de la escuela vallisoletana, trabajan una serie de artistas de inferior categoría que vitalizan la escuela, difundiendo las formas artísticas vallisoletanas. Entre estos maestros figura destacadamente Juan Picardo, a quien erróneamente se ha supuesto hijo del pintor burgalés León Picardo, quien en su testamento de 1541 menciona únicamente a su hija María de la Cruz, que "quedaba sola y sin parientes", cuando a Juan Picardo se le menciona en plena actividad, según veremos. Debió formarse en el taller burgalés, aunque luego la obra de Juan de Juni ha de influir decisivamente en su estilo.

Su primera mención es de 1537, figurando como "estante en Peñafiel", cuando hace un busto y un brazo de relicarios para El Burgo de Osma. Esta estancia en Peñafiel, cuando justamente se acababa la capilla del infante don Juan Manuel, donde se conserva su magnífico y mutilado sepulcro, hace sospechar la intervención de Picardo en la decoración de la capilla y en el citado sepulcro, que se entronca con el arte burgalés.

En 1539 se le cita, con Vigarny, Berruguete y Siloe, en torno a la construcción de la sillería de coro de Toledo. Debe ser también el que se cita en 1548 en la catedral de Sevilla, entregando unas esculturas en piedra para la capilla real, y de dos años después es su primera obra documentada de importancia, a través de la cual se puede conocer su estilo.

En 1550, como hemos visto anteriormente, Juan de Juni contrata el retablo de la catedral del Burgo de Osma, el cual se hace en colaboración con Juan Picardo, auxiliado por su yerno Pero Andrés, citándose ambos como vecinos de Peñafiel. El retablo se acababa en 1554. Aunque Juni lleva la dirección, como se deduce de su traza, en íntima relación con la del retablo de la Antigua, ambos maestros trabajaron con independencia. A Picardo debe corresponder la parte de la Epístola y además el relieve del Tránsito de la Virgen, situado en el primer cuerpo de la calle central (fig. 152). En estos relieves, y particularmente en este último mencionado, se percibe su estrecha relación con el maestro Juni y, al mismo tiempo, su independencia, su tendencia al romanismo manierista más reposado; quizá derivado de su formación burgalesa. No vemos la agitación en las figuras, ni el ímpetu grandioso de Juni y sí un concepto más tranquilo, como ha de desarrollarse ampliamente en el último tercio del siglo. Con el círculo de Picardo debe relacionarse en esta catedral del Burgo de Osma el retablo de la Magdalena, en el trascoro, con la Santa yacente en la cueva, San Miguel, San Blas, San Nicolás de Bari, San Cosme y San Damián (figs. 153 y 154).

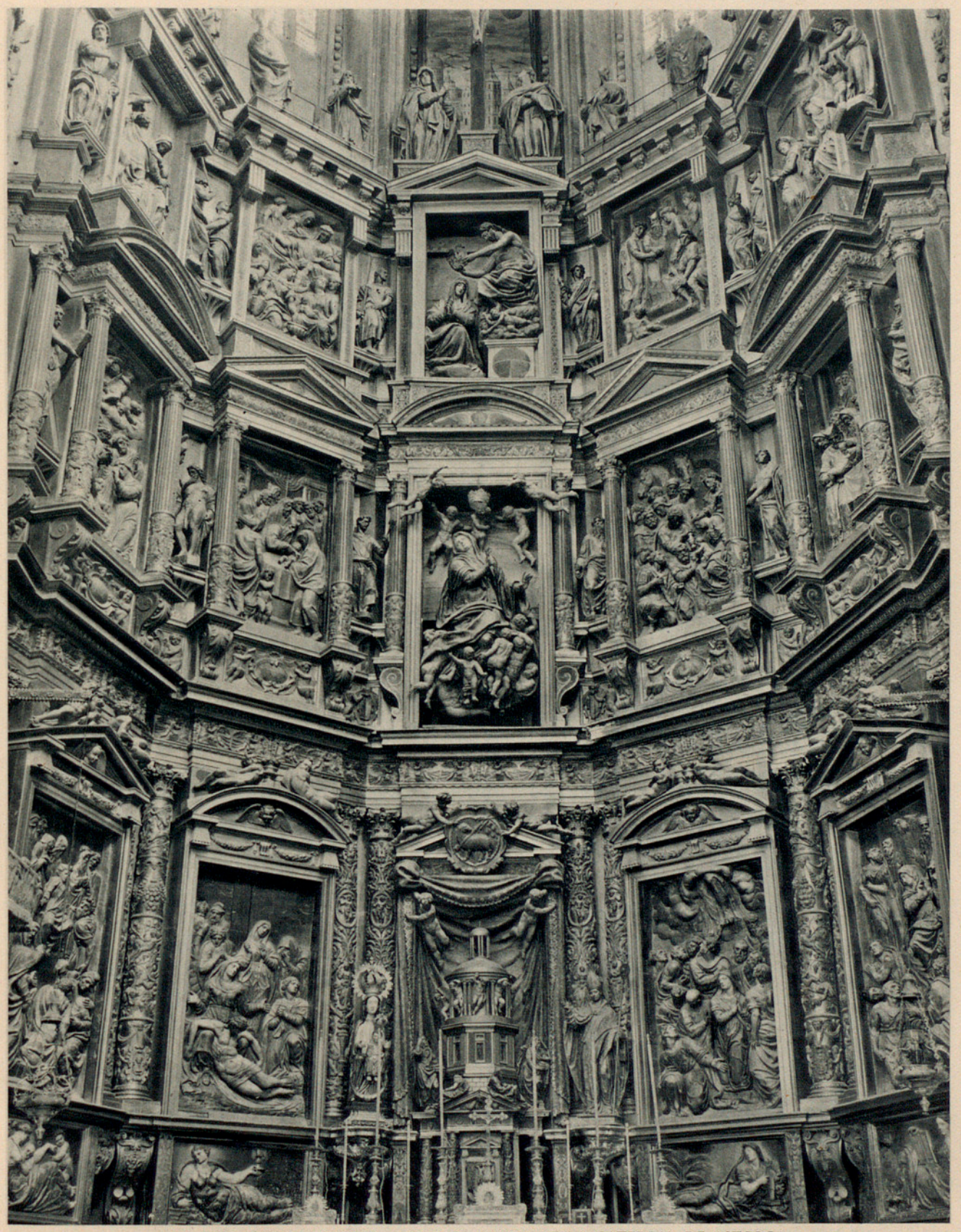
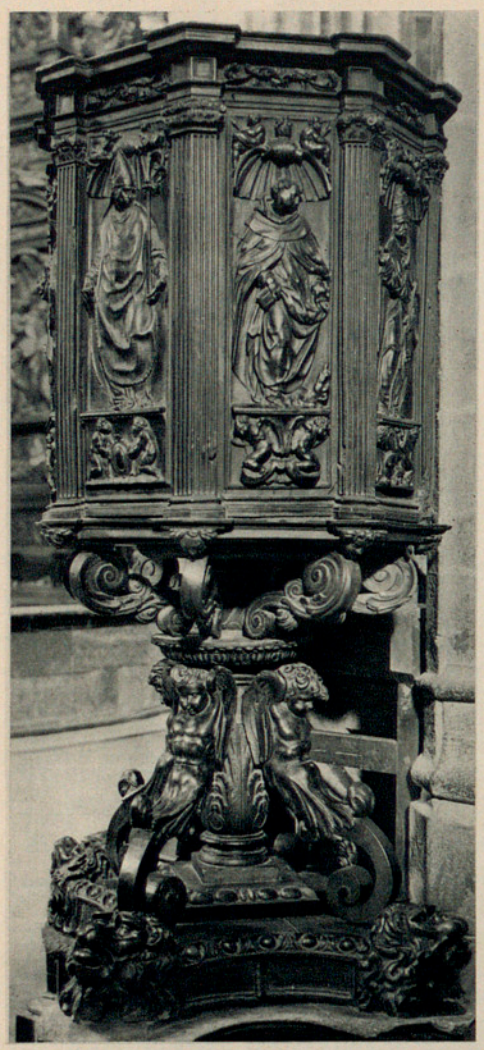
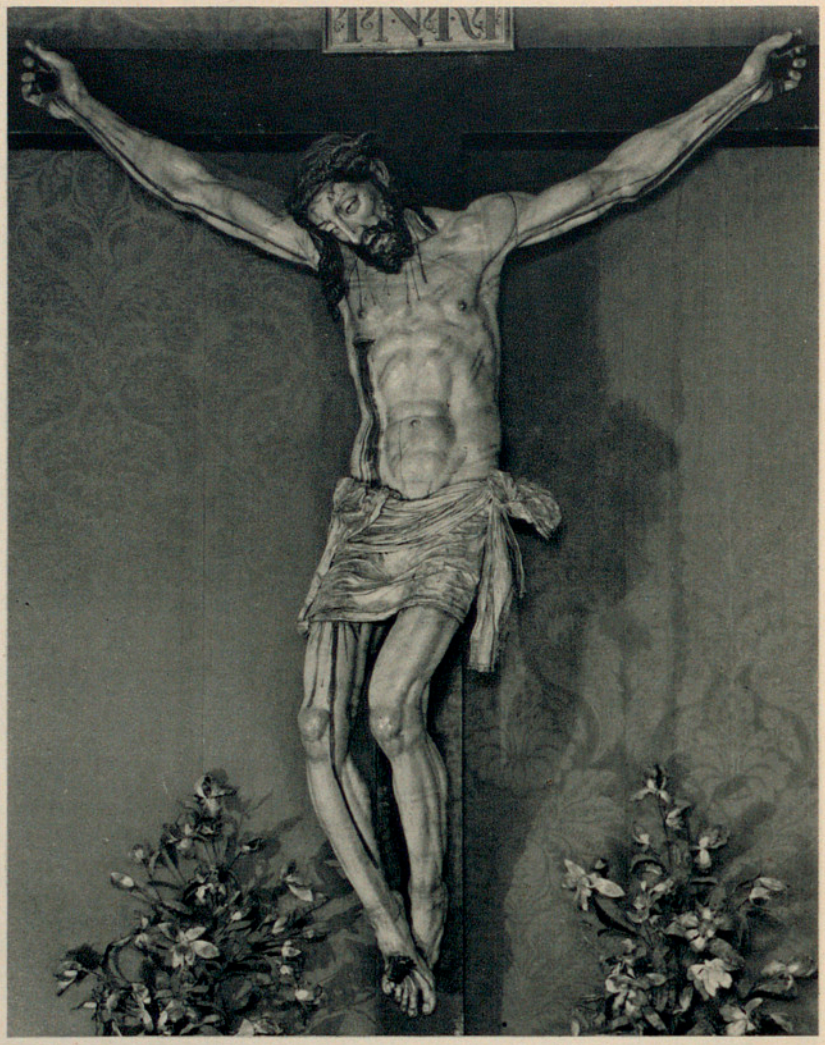


Fig. 148.—GASPAR BECERRA: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ASTORGA.





Figs. 149, 150 y 151.—ASTORGA: PÚLPITO DE LA CATEDRAL. ZAMORA: CRISTO DE LAS INJURIAS, EN LA CATEDRAL. MADRID: CRISTO YACENTE, DE LAS DESCALZAS REALES.

En 1552 consta que trabajaba para la catedral burgalesa, cuando él, Pero Andrés y Pedro de Colindres entregan algunas imágenes para el cimborrio. Esta mención en Burgos y la estrecha relación estilística de los relieves del cuerpo inferior del retablo de Mahamud (Burgos) con los del Burgo de Osma, indujeron a Weise a suponer la intervención de Picardo en esta parte del retablo, como en el de Santa Gadea del Cid y en la zona inferior del retablo mayor de Pampliega. Documentada la intervención del burgalés Domingo de Amberes en los retablos de Mahamud y Pampliega, parece más lógico suponer la formación de Domingo de Amberes en el taller de Juan Picardo o sospechar un aprendizaje común.

En 1558, con su yerno y continuo colaborador Pero Andrés, concurre al concurso para el gran retablo de Astorga, que se otorgaría a Gaspar Becerra. Entonces se le menciona como vecino de Medina del Campo. Esta estancia de Picardo en Medina del Campo ha hecho suponer su intervención en el retablo mayor de la colegiata de San Antolín, que se hacía en 1540 y se terminaba en 1548, coincidiendo con la carencia de noticias de Picardo en otra localidad. En este retablo consta la intervención de los abulenses Juan Rodríguez y Cornielis de Holanda, que ceden la mitad del ensamblaje al tordesillano Joaquín de Troya, según indicamos anteriormente. En su estilo, este gran conjunto ofrece, como observa Weise, muy escasa uniformidad, advirtiéndose diversas manos, por lo que es muy verosímil que Rodríguez cediese parte de la obra a diversos artistas, uno de ellos Villoldo, según veremos, y otro, posiblemente Picardo, ya que algunas escenas, como la Pentecostés, la Flagelación, la Bajada al Limbo y el Santo Entierro, por ejemplo, guardan cierta relación con los relieves del Burgo de Osma. Esta presumible intervención de Picardo en el retablo mayor, induciría a contratarle en 1554 el retablo de la capilla de Tomás Coello, en la misma colegiata, con su yerno, Juan de Astorga, con las imágenes de Cristo a la columna, San Pedro y San Pablo, y otro retablo en la capilla de doña Francisca Pérez, del que subsiste el bello Cristo de la Paz, según documentó recientemente García Chico. También en Medina del Campo debe corresponderle el magnífico grupo del Descendimiento, muy relacionado con Juni, en su capilla de la iglesia de San Miguel, tema central del retablo de pintura documentado como de Luis Vélez, en 1559, quien se cita como fiador de Picardo en el retablo citado de Tomás Coello en la colegiata.

Inocencio Berruguete es sobrino de Alonso Berruguete y cuñado de Esteban Jordán. Sus noticias abarcan poco más de tres lustros, de 1550 a 1567, fecha en que se le cita con motivo de la venta de unas casas. En su estilo muestra un claro eclecticismo manierista, que le relaciona más con su coetáneo Juni que con Berruguete. En 1550 contrata los sepulcros de Pedro González de León y María Coronel para el convento de la Madre de Dios, de Valladolid, desaparecidos. De 1551 era el también desaparecido retablo de la iglesia de Trinidad. Este mismo año contrata con Juni, lo que indica la filiación de su estilo, un retablo colateral para San Benito, de Valladolid, al que corresponden las amaneradas figuras de Santa Elena y San Jerónimo, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

En 1553 contrata el retablo de Santa Eulalia, en Paredes de Nava, para el que se hizo nuevo contrato en 1556, interviniendo Jordán. En este retablo sólo corresponde a Inocencio Berruguete la Asunción, manierista (fig. 155), evocando el estilo de Alonso Berruguete, y que se relaciona, como advierte Martín, con la de alabastro que, procedente del monasterio de La Espina (1554), se conserva en la iglesia de San Cebrián de Mazote. En 1561 interviene en la traza del retablo de San Juan, de Santoyo, que habría de hacer Manuel Álvarez.

De 1562 es el contrato de su obra más importante conservada, el retablo mayor de El Sal-

vador, de Simancas, que contrata en colaboración con Juan Bautista Beltrán (fig. 156). Se organiza en tres calles, con banco con las escenas de la Adoración de los Reyes y Juicio Final; tres grandes escenas en el cuerpo del retablo: Pentecostés, Transfiguración y Sermón de la Montaña, y ático, con el Camino del Calvario, el Prendimiento, dos apóstoles o profetas y Calvario, con bello Crucifijo, de lo mejor del retablo. En esta obra el recuerdo de Juni y de Becerra se funden, evocando a Anchieta incluso, particularmente en los grandes relieves laterales, parte inferior del central y Juicio Final. El problema radica en la intervención de Juan Bautista Beltrán, quien muere en 1569, deduciéndose por su testamento su relación con Anchieta, y de quien únicamente consta, aparte de un viaje a Sevilla y Sanlúcar, la intervención en la imaginería y talla de un retablo de pintura para Autillo de Campos (Palencia), que hizo el pintor Diego Pérez.

A Inocencio Berruguete se atribuye el retablo de Villerías de Campos (Palencia), con santos, una bella Virgen con el Niño y Calvario, de desigual valor todo él, y con el que se relacionan, aunque lejanamente, las tallas del retablo de Villacidaler (Palencia).

Entre los artistas de la comarca vallisoletana de segunda fila sobresale también el entallador Gaspar de Tordesillas, quien de día en día se va perfilando con las características de un buen entallador, más que de un imaginero, aunque exista documentación respecto a la ejecución de alguna imagen, como la Virgen que hizo para la Antigua, de Valladolid, en 1542.

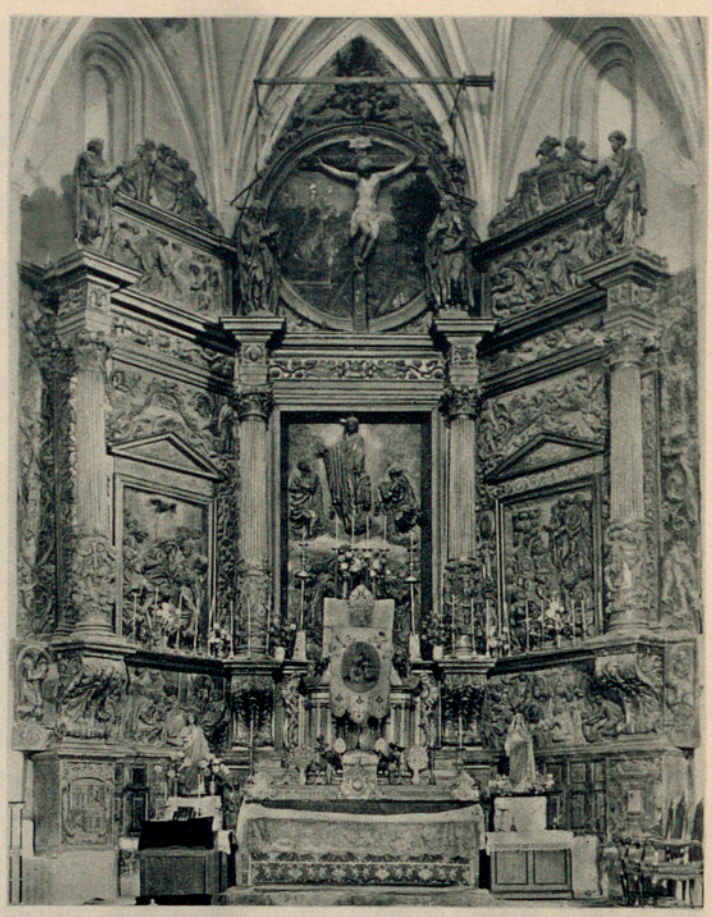
La primera mención es de 1536, cuando consta que había estado al frente de la obra del retablo de San Miguel, de Oñate, en el que intervinieron los escultores Martín de Iragorri y Juan de Olazarán, así como los entalladores Andrés de Mendiguren y Juan de Ayala, sin que conste la intervención personal de Gaspar de Tordesillas en la escultura del retablo, que, como veremos más adelante, no muestra relación con las obras vallisoletanas. Esta dirección de Gaspar de Tordesillas en Oñate hace sospechar su intervención en la talla del retablo de San Miguel, en la capilla de la Universidad.

En este mismo año de 1536 concierta la talla del retablo de pintura de Juan Gutiérrez de Alderete, en El Salvador, de Simancas, lo que mantiene esta creencia en considerar a Gaspar de Tordesillas exclusivamente como entallador, o más bien "entallador de imaginería", por la abundancia y riqueza de los motivos decorativos, que es frecuente en sus retablos.

En 1547 intervino en el retablo de San Antón Abad, de la iglesia vallisoletana de San Benito, en el que intervino Juan de Juni, atribuyéndose a Gaspar de Tordesillas, a falta de nombre conocido de algún otro colaborador, además de la talla del retablo, que indudablemente le corresponde, las cuatro imágenes de los evangelistas que lo remataban (Museo Nacional de Escultura de Valladolid), en las que más que la inspiración de su colaborador Juni, se reconoce la influencia de Berruguete, como se reconoce igualmente en los motivos de grutescos y caprichosas tallas prodigadas en esta obra por Gaspar de Tordesillas. Quizá correspondan a este descompuesto retablo los trozos aprovechados en el retablo de San Juan Bautista, en la iglesia de Santiago, de Valladolid, como sospecha Candeira.

La colaboración con Juni se mantiene, y así, le vemos ejecutando la talla del retablo de la capilla de los Alderetes, en Tordesillas, según indicamos anteriormente. En relación con estas obras supone Candeira que debió intervenir en la talla del también citado retablo del Descendimiento, de la iglesia de San Miguel, de Medina del Campo, cuyo grupo central se atribuye a Juan Picardo, así como también se reconoce su estilo en la talla del retablo de pintura de Santa María del Castillo, en Olmedo.

Figs. 152, 153 y 154.—BURGO DE OSMA: DORMICIÓN DE LA VIRGEN, DEL RETABLO MAYOR, Y ESCULTURAS DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL.



Figs. 155, 156 y 157.—PAREDES DE NAVA: ASUNCIÓN, DEL RETABLO DE SANTA EULALIA. SIMANCAS: RETABLO MAYOR DE EL SALVADOR. TORDESILLAS: SEPULCRO DEL COMENDADOR ALDERETE, EN SAN ANTOLÍN.

Agapito cree reconocer su mano en el sepulcro del comendador Alderete, en San Antolín de Tordesillas (fig. 157), de alabastro, muy ricamente tallado y en el que ya se percibe el monumentalismo miguelangelesco introducido por Becerra, como especialmente se advierte en las figuras de los ángulos. Por la ejecución de este sepulcro percibe Gaspar de Tordesillas varias cantidades entre 1550 y 1562, aunque a pesar de las menciones documentales no sería difícil que únicamente se limitase a contratar la obra y a ejecutar las partes decorativas. Asimismo Agapito y Revilla le atribuye, como procedente acaso del retablo de San Martín, de Valveni, una pequeña imagen existente en el humilladero de Valoria la Buena.

Por estas mismas fechas trabajan otros escultores y entalladores de menor importancia o más imperfectamente conocidos. Así, se cita en 1547 y el 11 de enero de 1578, en que otorga testamento, el entallador Miguel de Malinas, que ejecuta andas de talla para Santa María y San Pedro (1547 y 1572), de Tordesillas, de donde era vecino; también hace diversas labores de talla en la sepultura de doña María Vázquez de Cepeda, en el monasterio de Nuestra Señora del Rosario, en Tordesillas y —su única mención como escultor— un San Sebastián para San Juan de Berceruelo, en 1565. Igualmente ofrecen escaso interés para la escultura las diversas intervenciones de Gaspar de Umaña, que debió ser exclusivamente ensamblador, vecino de Sahagún, y a quien vemos en 1569 haciendo una reja de madera para el coro de la colegiata de Valladolid e interviniendo, en 1573, en el retablo de Santa María de Medina de Río-seco, colaborando con Juni, citándosele aún en 1593, como testigo en un contrato.

Mayor importancia tiene el escultor Leonardo de Carrión, vecino de Medina del Campo, a quien vemos de 1553 a 1557 trabajando en la iglesia de San Antonio (jesuítas), de Valladolid. De 1567 es su obra más importante, el retablo mayor de San Miguel, de Medina del Campo (fig. 158), con tres calles y tres cuerpos sobre alto banco, unificado todo él por las grandes columnas laterales, y con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, San Ildefonso y Santiago, de figuras esbeltas y amaneradas, de no gran calidad e incluso con evidentes defectos, que se acusan principalmente en la desgraciada escena de Santiago. En 1576, en colaboración con Agustín de Nieva, contrata el retablo de la capilla de San Juan Bautista, en la colegiata de Medina del Campo, con la escena del Bautismo, evangelistas y Dios Padre, con análogas características en su amaneramiento. A su taller atribuye García Chico el relieve de la Misa de San Gregorio (fig. 159), en su retablo de la misma colegiata, que se halla íntimamente relacionado con las obras documentadas de este maestro en Medina del Campo.

De los colaboradores de Berruguete, los entalladores Jácome de Marmiz y Juan de Gani, que colaboran con el maestro, de 1525 a 1528, no se conocen más noticias; quizá sea hija de este último la que casa con Isaac de Juni. Los mejores discípulos, Giralte y Villoldo, han de ser los maestros más representativos de las escuelas palentina y abulense, como veremos.

LA ESCUELA DE PALENCIA

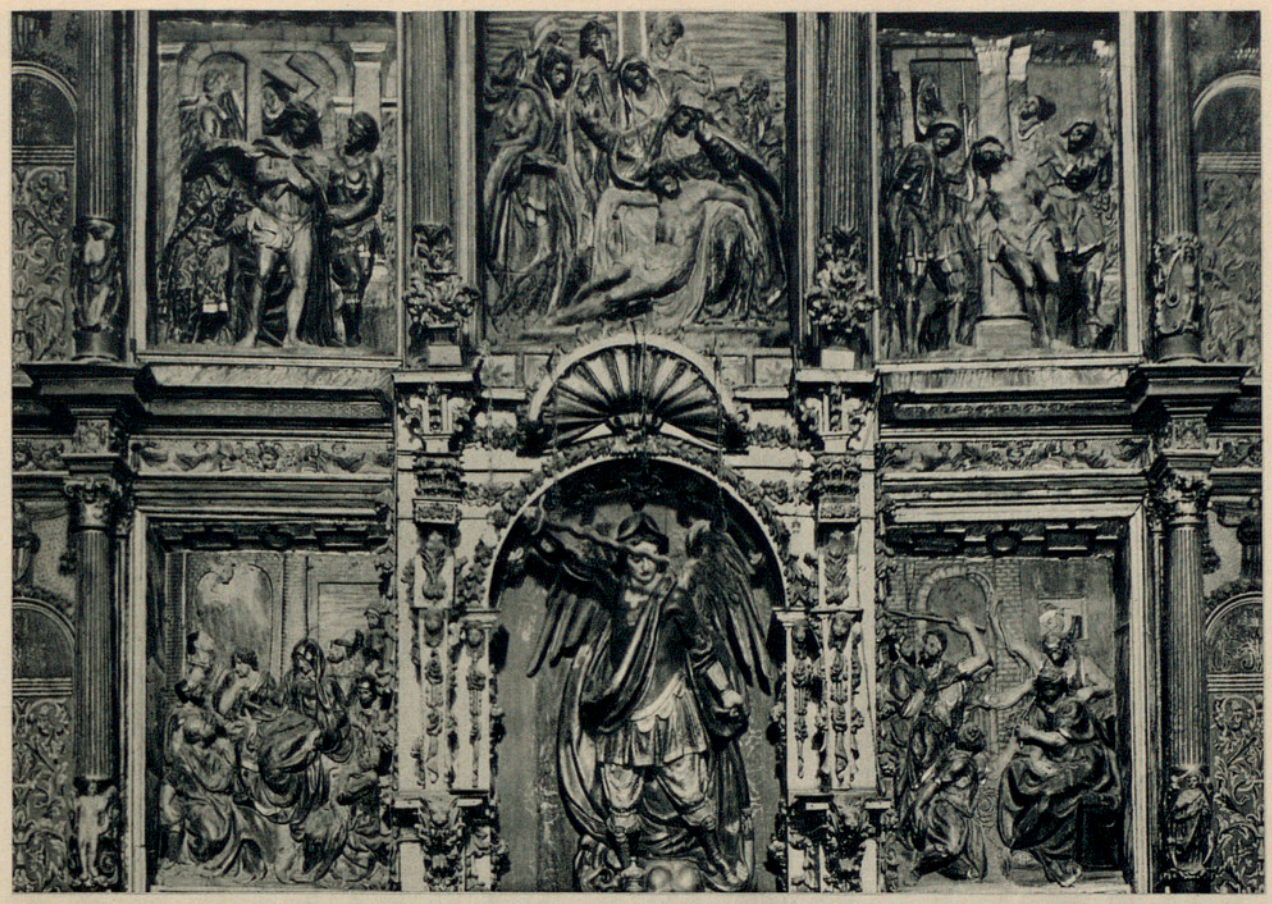
Rivalizan con los maestros de la escuela de Valladolid los escultores palentinos, que con su eclecticismo dan la verdadera tónica de la escultura castellana en este segundo tercio del siglo. No existen, es cierto, maestros geniales de la categoría de Berruguete y Juni; pero sí existe un taller extenso y laborioso que extiende su obra por toda Castilla, y en la que se acusa en un principio la influencia burgalesa, a la que se aúna bien pronto la de los grandes

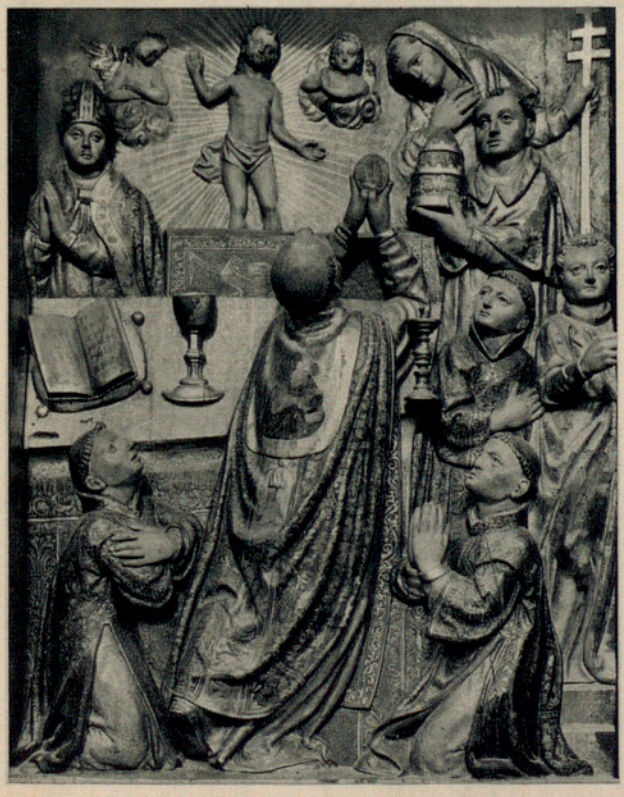
maestros vallisoletanos. Al mismo tiempo, la originalidad se halla representada por un grupo —más bien una familia— especializado en las labores de yeso y estuco, que crean composiciones y conjuntos de una sorprendente riqueza y distinción.

MIGUEL DE ESPINOSA. — La tendencia o raíz burgalesa, que ha de ser constante a lo largo de este segundo tercio del siglo, se halla representada fundamentalmente por el burgalés Miguel de Espinosa, hijo del dorador Andrés de Espinosa, que se establece en Palencia hacia 1538. Nació hacia 1510; consta que era vecino de Burgos en 1537, debiéndose trasladar seguidamente a Palencia, donde se le cita en repetidas ocasiones, por lo menos hasta 1548, aunque quizá sea el Espinosa "imaginario" que figura como vecino de Palencia entre 1557 y 1561. Su primera mención conocida nos lo presenta en relación con el burgalés Siloe, para quien trabaja en 1531 en la portada de la sacristía de la catedral de Granada, donde se prodigan las ricas tallas decorativas, en lo que se ha de distinguir especialmente Miguel de Espinosa. Poco después figura en Medina de Ríoseco, donde en 1537-1538 sucede a Cristóbal de Andino en el encargo de la ejecución de los dos altares laterales de la iglesia de San Francisco, para los que Juni habría de hacer las imágenes principales (fig. 163). En los tímpanos de cada uno de los frontones que rematan estos altares se sitúa una escena, la Coronación de espinas y el Santo Entierro, aparte de una abundantísima y rica decoración en columnas, enjutas y remate. Tanto en la escultura como en lo decorativo es clara su relación con el taller de Burgos, relacionado con Siloe, sin contacto alguno con el taller palentino anterior, cuyo máximo representante era Valmaseda. Por otra parte, en ambos altares la intervención de Andino con sus trazas y dibujos debió ser importante, y aun debió ejecutar parte, ya que la fecha de 1535, en el basamento de altar de San Jerónimo, corresponde a la época de la dirección de Andino. En la escultura es particularmente representativa la composición y tratamiento de la escena del Santo Entierro, en simetría ponderada y con acentuado "contrapposto" en el conjunto, aparte de la suavidad y belleza en rostros y proporciones (fig. 161).

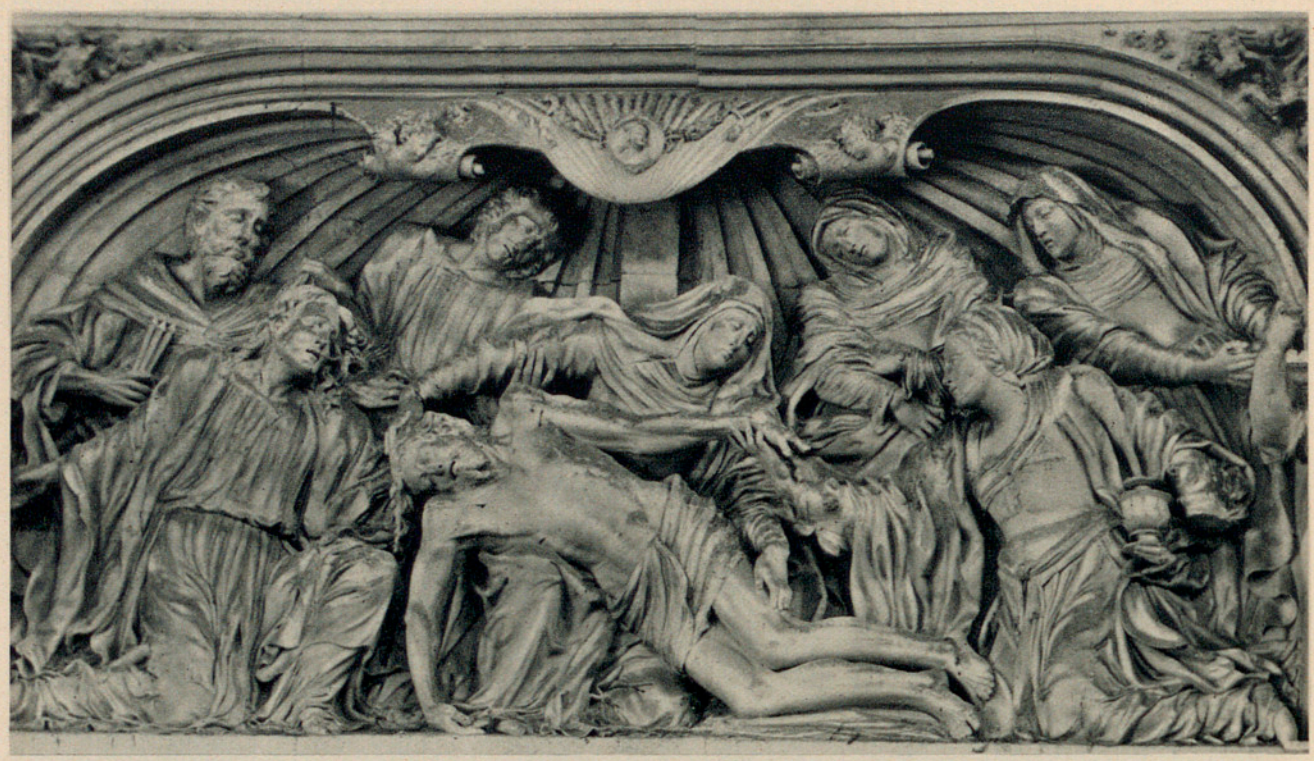
Por estas mismas fechas debió iniciar su trabajo en la decoración del magnífico claustro de San Zoil, en Carrión de los Condes (véase vol. XI, fig. 294), donde trabajan numerosos maestros, por lo que no es fácil distinguir su labor, que debió concentrarse en la zona oriental, en la parte que dirigió Juan de Badajoz (fig. 162). En San Zoil se conserva un bello Cristo, a la columna, en la capilla de los Condes, tradicionalmente atribuído y que se supone le fué encargado como muestra, antes de decidir su intervención en el claustro. Esta atribución de Ponz, que es seguida por Weise, no es compartida por Ceán, quien supone que es obra de Antonio de Morante, y de 1575. En 1539 consta que trabajaba en la catedral de Salamanca, donde se le pagan unos tondos, que Chueca identifica con los de las enjutas de los arcos de paso a las naves colaterales, con cabezas de tipo heroico, maravillosamente ejecutadas.

En 1541 concierta en Palencia el magnífico púlpito de la catedral, conocido por púlpito de Cabeza de Vaca (fig. 160), en el que intervinieron también el enigmático Juan Ortiz, escultor de gran prestigio, pero de quien no conocemos obra con certeza; Pedro de Flandes; Andrés de Espinosa, dorador, y Juan de Cambray. El número de artistas que intervinieron indica la gran calidad de la obra, en la que Juan Ortiz debió llevar la dirección. En sus frentes se representan padres de la Iglesia, los evangelistas, en tondos; el martirio de San Antolín, y escudo del obispo Cabeza de Vaca, todo magistralmente ejecutado. El púlpito de Palencia plantea, sin embargo, un problema en cuanto a su correcta atribución, ya que poco después (1546-1547),





Figs. 158, 159 y 160.—MEDINA DEL CAMPO: RETABLO MAYOR, EN SAN MIGUEL, Y MISA DE SAN GREGORIO, EN LA COLEGIATA. PALENCIA: PORMENOR DEL PÚLPITO DE LA CATEDRAL.



Figs. 161 y 162.—MEDINA DE RÍOSECO: SANTO ENTIERRO, EN SAN FRANCISCO. CARRIÓN DE LOS CONDES: BÓVEDAS DEL CLAUSTRO DE SAN ZOIL.

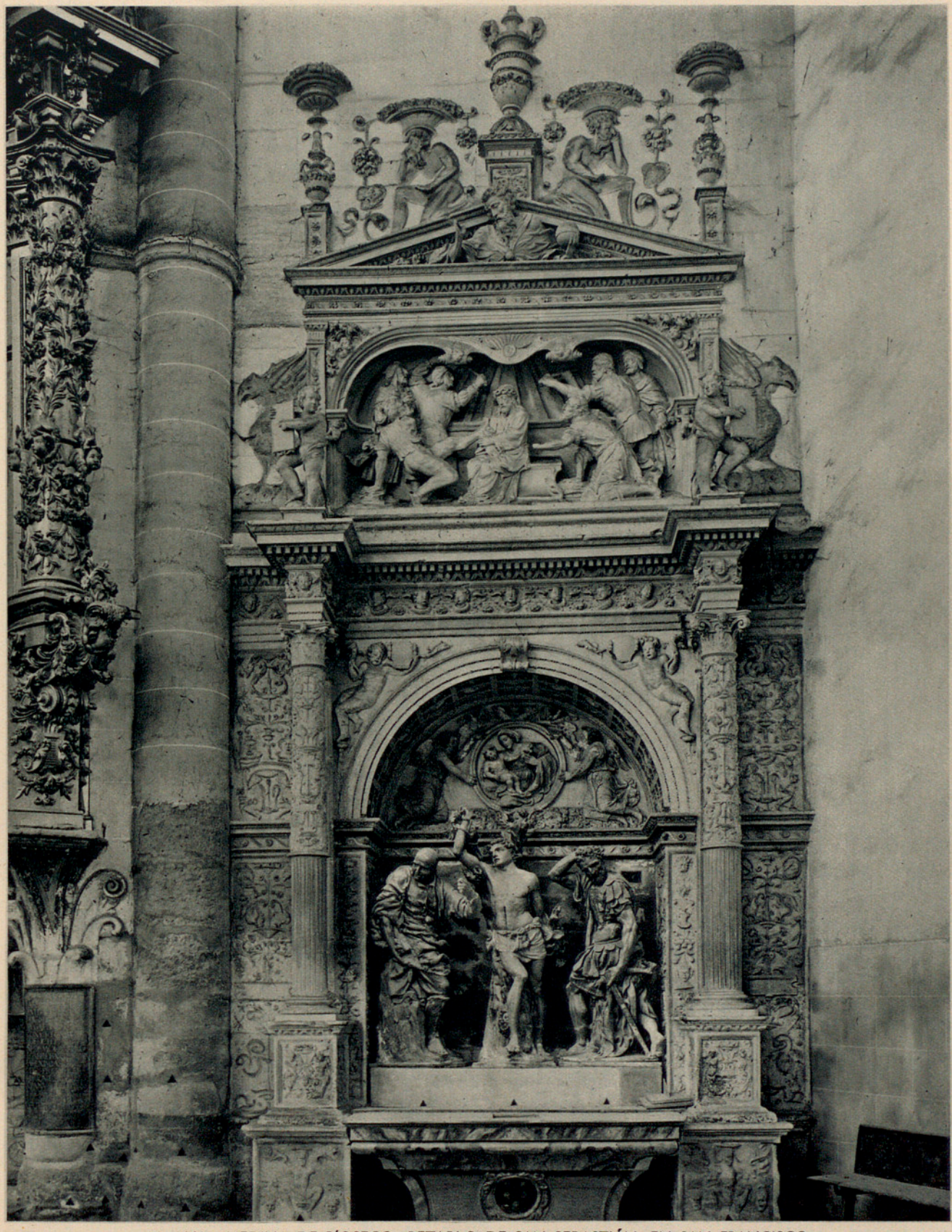
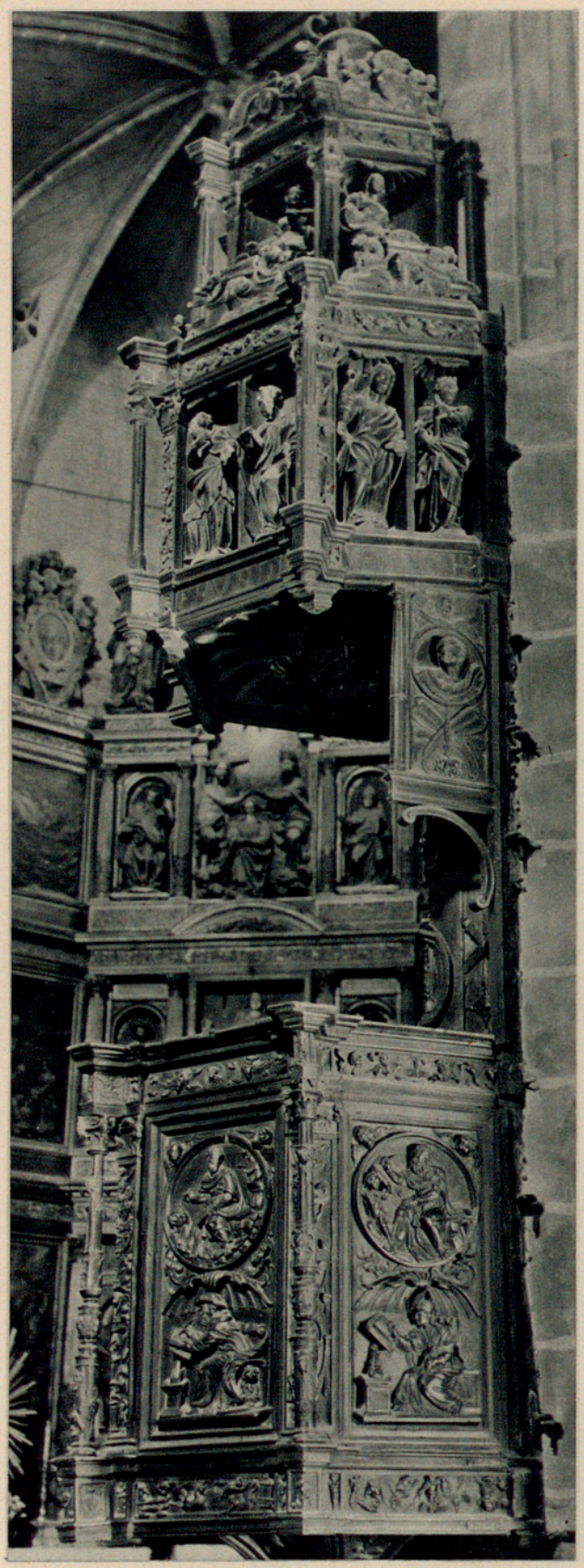
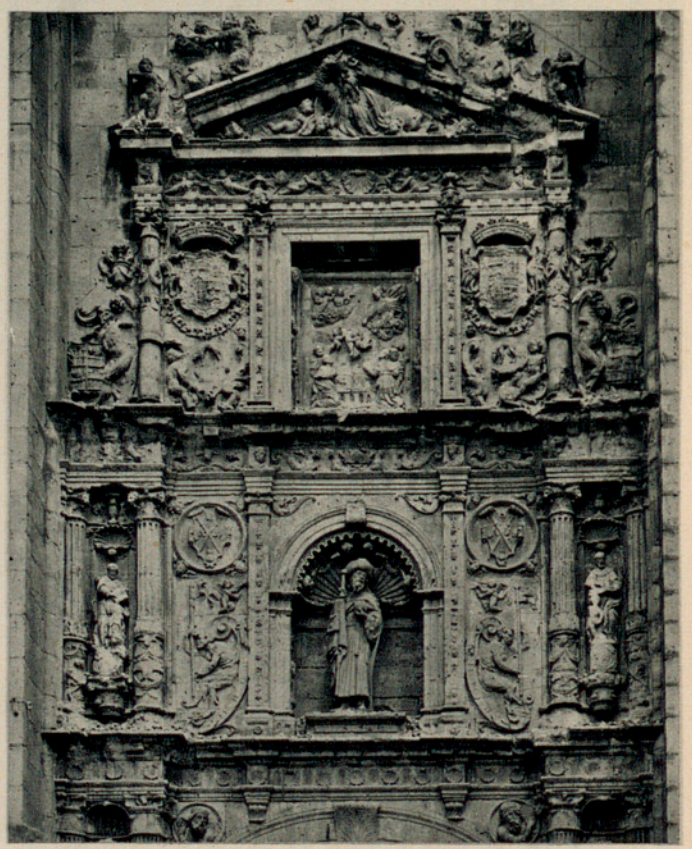


Fig. 163.—MEDINA DE RÍOSECO: RETABLO DE SAN SEBASTIÁN, EN SAN FRANCISCO.





Figs. 164, 165 y 166.—ARANDA DE DUERO: CONJUNTO Y PORMENOR DEL PÚLPITO, EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA. MEDINA DE RÍOSECO: DECORACIÓN DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO.

se repite su traza en el de Aranda de Duero, que ejecutaron Miguel de Espinosa y Juan de Cambray, en el que se advierte la fusión de las influencias de Burgos y Valladolid en las imágenes, que muestran un carácter más avanzado que las de Palencia, así como la rica decoración se entronca directamente con el arte de Espinosa (figs. 164 y 165).

En 1548 vuelve a ser mencionado Miguel de Espinosa como entallador, en la portada meridional de Santiago, de Medina de Ríoseco, en la que debe corresponderle la rica y abundante decoración, con medallones, escudos y grutescos, ya que los evangelistas y el relieve del Pilar se pagaron a Juan Canseco en el siglo XVIII, y el Santiago es de un arte anodino y artesano (fig. 166). De este mismo año es su declaración como testigo a favor de Giralte, en el pleito con motivo del retablo de la Antigua.

FRANCISCO GIRALTE. — Es Francisco Giralte el maestro más representativo de la escuela palentina en el segundo tercio del siglo. Su labor en la comarca palentina es importante, por cuanto supone la introducción del estilo berruguetesco, desplazando la influencia burgalesa.

Se desconoce el lugar de su nacimiento, aunque verosímilmente debió ser palentino y nacido a mediados del segundo decenio del siglo. Desconocemos sus relaciones familiares con el Diego Giralte mencionado en un contrato en 1481 y 1490; con el Giralte de Bruselas del retablo de Oviedo, que también trabaja en Zamora y Palencia a principios del siglo; con el escultor Benito Giralte, citado en 1532 como vecino de Medina de Ríoseco y, más tarde, de Valladolid, constando que ya había muerto en 1550; con el Benito Giralte, entallador, que vivía en Valladolid en 1565, y con el Juan Bautista Giralte, escultor en Valladolid, que quizá sea el Juan Giralte citado en Tordesillas en 1547. Asimismo no creemos que pueda ser identificado con un Francisco Giralte que en 1529 tasa con Pedro Flamenco un retablo que había hecho en León Jacques Bernal para Castroverde del Campo y que aun vivía en 1536, como vecino de Villalpando, contando entonces unos cuarenta y dos años de edad.

Las únicas noticias ciertas sobre su vida y formación derivan del gran proceso con Juni, en torno al retablo de la Antigua, de Valladolid. Sabemos, por este proceso, que por estos años (1545-1550) residía en Palencia, que había colaborado muy activamente con Berruguete en 1539 en la sillería de coro de Toledo, como oficial, y que había hecho un viaje a Italia, verosímilmente anterior a la colaboración con Berruguete. En efecto, sabemos que entre 1532 y 1535 estaba a su servicio, cuando en un pleito se le cita como "criado de Berruguete" y en el proceso de referencia el testigo Miguel Barreda declara: "sabe este testigo que el dicho Giralte lo deprendió —su arte— de Berruguete y de otros maestros muy entendidos en Italia".

En Madrid debió establecerse hacia mediados del siglo, verosímilmente como consecuencia del resultado del proceso con Juni y del contrato del retablo y enterramiento para la capilla del Obispo de Plasencia en Madrid. Según documentos hallados por don Alejandro Martín Ortega, en 1550, siendo vecino y estante en Madrid, otorga un poder para el cobro de cierta suma como maestro de la obra antes citada, y en marzo de 1554 otorga testamento en Madrid su mujer, Isabel del Castillo, con la que había contraído matrimonio en Palencia. En Madrid vuelve a ser mencionado en diversas ocasiones. Se le cita en 1562, cuando otorga un poder para el cobro de un retablo que hizo para San Juan de Ocaña; en 1566 y 1567, con motivo de las ventas de unas tierras; en 1573, cuando se le paga una traza que hizo para el retablo principal de las Descalzas, y en 26 de marzo de 1576, cuando otorga testamento, siendo enterrado en su sepultura familiar en San Andrés.

Es Giralte uno de los mejores discípulos de Berruguete, cuya influencia se acusa fuertemente en su obra. Buen artista, aunque como hombre no gozaba de buena fama, por demorar el pago de sus colaboradores, haciéndoles perder el dinero "por no tener pleitos con él".

Por el proceso con Juni sabemos que antes de 1548 había ejecutado tres retablos: el de la iglesia de Cisneros; el del monasterio de Valbuena, y el de la capilla del doctor Corral, en la parroquia de la Magdalena, de Valladolid, de los cuales ha desaparecido el de Valbuena.

El retablo de la iglesia de San Pedro, en Cisneros (Palencia), nos ofrece un gran conjunto dividido en cinco calles, mayor la central, y cuatro cuerpos sobre un banco (fig. 167). En él se distribuyen relieves de la Pasión de Cristo y de la vida de San Pedro, casi de bulto redondo, e imágenes, que tanto unos como otras no parecen guardar una adecuada correspondencia con los encuadramientos. En su conjunto, nos encontramos ante una obra de carácter artesano, de arte muy ínfimo, donde la maestría de Giralte únicamente se muestra en algunos fragmentos, muy escasos, como el Santo Entierro, en el óvalo superior izquierdo, o en la bella interpretación del Descendimiento. A uno de sus colaboradores en este desigual retablo deben corresponder las tallas de las puertas de la iglesia, en las que se reconoce su estilo.

De un arte muy superior es el original retablo de la capilla del doctor Corral, en la Magdalena, de Valladolid, que debió ejecutarse entre 1537 y 1547, probablemente hacia esta última fecha. De originalísima traza, nos presenta, en tres calles y dos cuerpos, siete relieves con la Oración en el huerto, el Descendimiento, Santo Entierro, Resurrección, "Noli me tangere" y Natividad —tema extrañamente introducido en este retablo pasional—, y en el medallón central, la imagen del evangelista San Juan, inspirada en modelo de Miguel Ángel (figura 168). En estos magníficos relieves se nos muestra Giralte entroncado con el estilo italiano que inició Siloe, en su expresividad renacentista. Aunque se reconoce la influencia de su maestro Berruguete, no advertimos las libertades del maestro, ni los tipos humanos, gruesos y macizos, responden a la tendencia espiritualizadora de Berruguete, al que evoca en el sentido pictórico del relieve; todo, en resumen, acusando su "más puro carácter italiano", como se decía en el proceso de la Antigua, tantas veces mencionado.

A este momento corresponden también los dos relieves con la Decapitación de San Antolín y la Entrada de Jesús en Jerusalén, tallados en las puertas del claustro de la catedral de Palencia, con las fechas de 1535 y 1536 (fig. 169). Muy característicos son los tipos de reducido canon, así como el concepto del relieve, en los que la influencia de Berruguete se acusa fuertemente en el Martirio del Santo, con las consabidas incorrecciones, como ejecutado de prisa, sin cuidado, quizá obra de un colaborador o discípulo del propio Giralte. De Giralte es, indudablemente, el bellísimo relieve en alabastro de la Piedad, en una colección particular palentina, de hondo sentido emotivo y una de sus mejores creaciones.

En relación con estas obras se mencionan algunas en la comarca palentina, en las que su estilo se muestra con cierta claridad. Así lo vemos en el retablo de la iglesia de San Ginés, de Villabrágima (Valladolid), con la Asunción en el centro y escenas de la Pasión, en el que también se refleja la influencia burgalesa de la etapa anterior. Más tardías y en más directa relación con los retablos anteriormente mencionados son las figuras de la Virgen y San Juan, de Villarmentero (Palencia), que menciona Weise. También puede ser incluído en este grupo, por su relación con el retablo del doctor Corral, el magnífico Santo Entierro del banco del retablo de Villalcázar de Sirga, obra probable de algún discípulo distinguido y ya de fines de este segundo tercio del siglo (fig. 170).

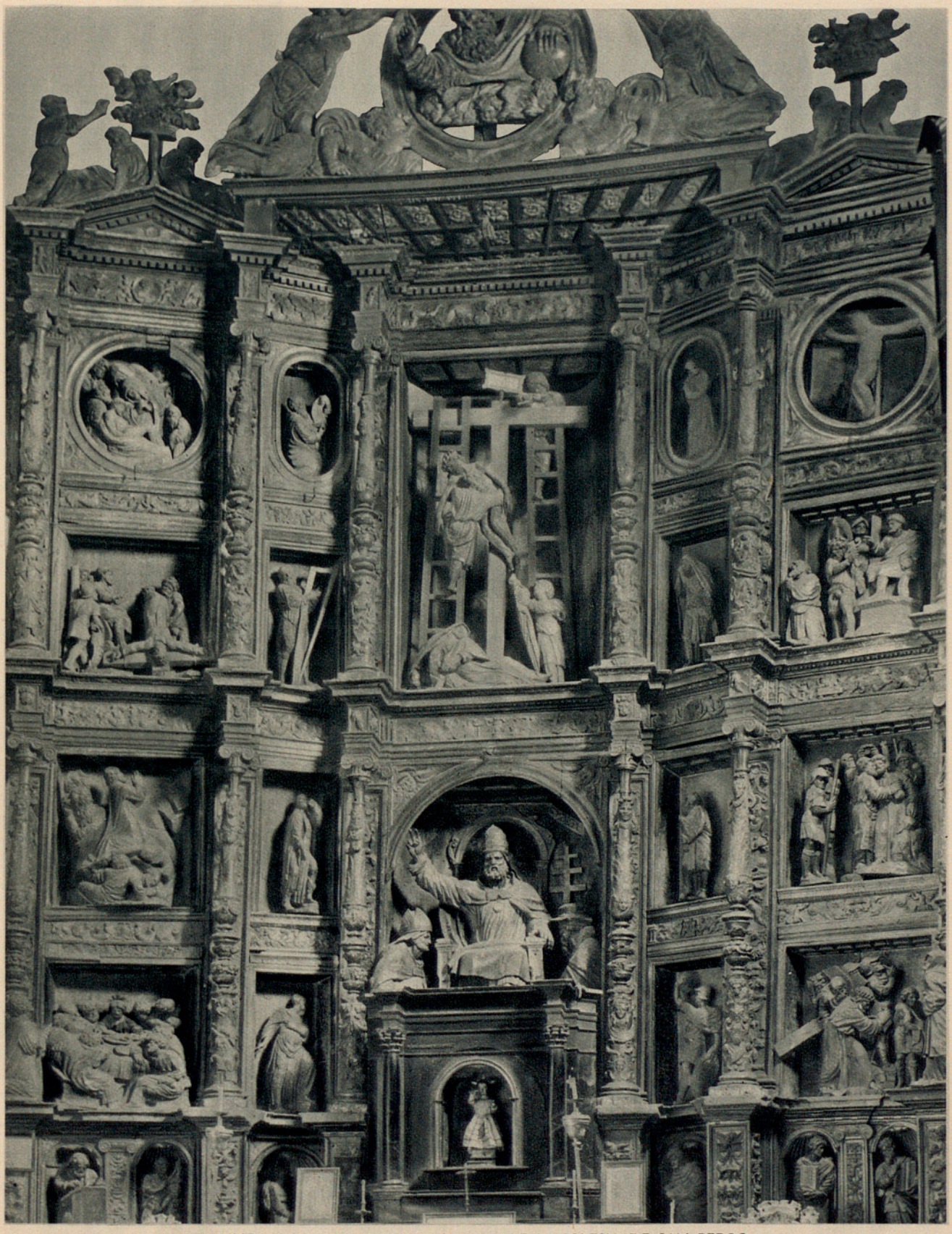


Fig. 167.—CISNEROS: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO.

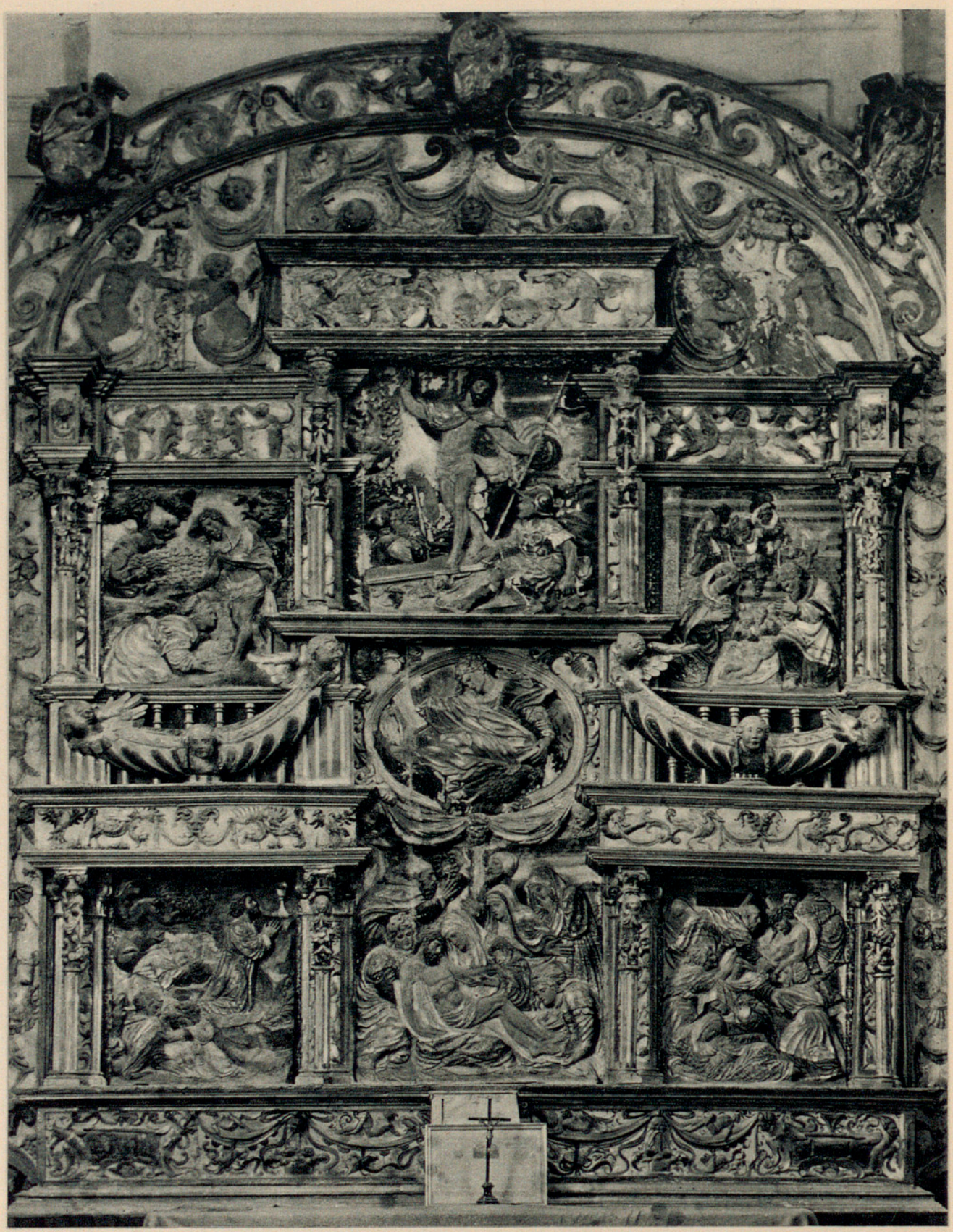


Fig. 168.—VALLADOLID: RETABLO DE LA CAPILLA DEL DOCTOR CORRAL, EN LA IGLESIA DE LA MAGDALENA.

El resultado del proceso de la Antigua debió determinar la marcha de Giralte a Madrid, eclipsado por Juni y sus colaboradores vallisoletanos, como indicamos anteriormente. Durante su estancia en Valladolid debió entrar en contacto con el obispo de Plasencia, don Gutierre de Vargas y Carvajal, para la ejecución del magnífico retablo y sepulcros de la capilla del Obispo, en San Andrés, de Madrid, que ha de ser su conjunto más importante. Desconocemos la fecha del contrato, que debe ser posterior a diciembre de 1535, fecha en la que el madrileño Francisco Hernández contrató esta obra, según datos publicados por el señor Martín Ortega en la prensa madrileña. Este primer contrato no debió cumplirse, por cuanto la intervención de Giralte se halla comprobada documentalmente. De 1550 es el poder, antes citado, para el cobro de parte de lo que se le debía como maestro del retablo y enterramiento; en 1551 trataba con Juan de Villoldo el contrato de pintura y dorado del retablo, y años más tarde en 1564, en el pleito con la heredera doña Leonor de Vargas, se mencionan las heredades que tenía Giralte como "parte del pago de un enterramiento y otras obras de escultura e arquitectura que por mandamiento del dicho Obispo había hecho en su capilla", constando que aun le debían unos mil ducados. El grandioso retablo, profusamente decorado (fig. 171), consta de tres cuerpos y tres calles, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, distribuídas con cierto desorden, y entrecalles con santos, apóstoles y padres de la Iglesia, éstos con curiosa iconografía, con sus atriles para descansar los libros. En las escenas y figuras la influencia de Berruguete es clara, en el ímpetu de algunas escenas, en la inestabilidad de algunas figuras y en el sentido trágico de la interpretación iconográfica, con figuras que se agitan y contraen los rostros, como atormentadas. Sin embargo, en sus proporciones, en la tendencia a las figuras de cortas proporciones, en la corrección, en la talla, evoca Giralte algunas características derivadas de Siloe, quizá fruto de una misma formación italiana, que fundamenta el predominio del idealismo en las formas, sin alcanzar el extraordinario expresivismo de los maestros vallisoletanos.

En los tres sepulcros de la capilla se muestran análogas características. A los lados del retablo, los dos más sencillos, de don Francisco de Vargas y doña Inés de Carvajal, padres del fundador de la capilla, de análoga traza, figura orante, encuadramiento con columnas pareadas, santos en los nichos, niños y figuras femeninas. Extraordinariamente rico y ostentoso, con una cierta confusión en el conjunto y carente de un sentido delicado del concepto de la belleza, es el monumental sepulcro del obispo don Gutierre de Carvajal († 1556), que aparece arrodillado en alto estrado, seguido de su capellán mayor, el licenciado Barragán y otros familiares, con relieve pictórico de la Oración en el huerto, en el nicho, y gran número de niños, ángeles, figuras femeninas, motivos vegetales y "Ecce Homo" en el remate, todo inmerso en abundantísima talla decorativa, que confunde (fig. 172).

Según datos inéditos que debo a la amabilidad del señor García Chico, consta que en 1573 había concertado hacer un bulto de rodillas del obispo de Plasencia don Pedro Ponce de León. Este bulto es indudablemente el existente en la catedral de Plasencia, muy relacionado con el de don Gutierre de Vargas, y que se ha considerado como obra de Mateo Sánchez de Villaviciosa, que le menciona en un Memorial de 1620 para la maestría mayor de la Alhambra, noticia que debe referirse al encuadramiento arquitectónico, correspondiendo a Giralte la figura orante del Obispo y el reclinatorio o mesilla, conforme a lo contratado (fig. 176).

Su última obra documentada es el retablo de la parroquia de El Espinar (Segovia), en el que intervino entre 1565 y 1573, y en el que se advierte la influencia de los romanistas,

de mediana calidad. En este retablo Giralte debió llevar la dirección e intervenir, a lo sumo, en la parte inferior, ya que consta cedió la parte superior al toledano Juan Manzano, quien a su vez lo cedió a Vicente de Espinosa. En la comarca madrileña también consta que intervino en el retablo de Colmenar Viejo (fig. 175), terminado en 1579 por los pintores Diego de Urbina y Alonso Sánchez, y en el de Pozuelo, que se relaciona con los retablos de Fuentelaencina (Guadalajara) y de Brihuega (Guadalajara). Más lejanamente se percibe su influencia en el retablo de Renera (Guadalajara), en los evangelistas del retablo de Cercadillo (Guadalajara), en la desaparecida ara sepulcral con el Santo Entierro, de San Ginés, en Guadalajara, y en los relieves del Sagrario de Alcolea de las Peñas (Guadalajara).

En la comarca palentina se conservan algunas obras que se relacionan con el estilo de Giralte y que, ante la carencia de noticias de Giralte en Castilla la Vieja a partir de 1548, hemos de considerar como obras de algunos de sus discípulos o de uno solo, quizá correspondientes a la etapa juvenil de su cuñado Manuel Álvarez, que casó con Isabel Giralte y que, como veremos, también consta que se forma en torno al círculo de Berruguete.

Encabeza el grupo de estas obras el gran sepulcro de los Marqueses de Poza, en San Pablo, de Palencia, de inferior calidad respecto a los sepulcros madrileños de Giralte, con los que se relaciona, y en el que quizá interviniese Giralte en la traza del conjunto y suministrando dibujos para algunas de sus imágenes y relieves, como se percibe en las figuras orantes, en el Cristo, a la columna, y en la Anunciación (fig. 173).

También dentro de este grupo puede incluirse el magnífico retablo de Torrecilla de la Orden (Valladolid), con cuatro cuerpos, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, además de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, la Misa de San Gregorio y Martirio de los santos Juanes (fig. 174), relieves que muestran gran relación con el estilo de Berruguete y, en algunos casos, muy estrecha relación con las primeras obras de Giralte.

Mayor complejidad ofrece el pequeño retablo de San Miguel, de Ampudia, dedicado a la Virgen, con la Anunciación, Nacimiento y Visitación, Presentación de la Virgen y del Niño, Piedad en el remate y una bella Virgen con el Niño en el nicho central, en la que el recuerdo de la influencia de los maestros burgaleses es clara, fundamentalmente con el estilo de Simón de Bueras, como observa Weise, cuya influencia también se advierte en la iconografía de las escenas de la Anunciación y Nacimiento.

Más íntima relación con los maestros vallisoletanos muestran los relieves y esculturas del interesante retablo de Quintanilla de Onésimo (Valladolid), con cinco calles, de las que las extremas y la central son de escultura. En la central, San Millán, muy influído por el San Benito, de Berruguete, en Valladolid; encima, una Asunción muy bella, de esbelto canon; la Coronación, Calvario y original Resurrección; relieves a los lados: San Millán, como pastor (¿San Joaquín?), Pentecostés, Anunciación, Muerte de San Millán, Tránsito de la Virgen y Presentación en el templo, en los que se muestra mayor relación con el estilo de Giralte, mientras en las bellas santas vírgenes Águeda, Bárbara, Lucía y Catalina, se percibe un estilo de más reposado manierismo. De un momento más avanzado son los relieves del retablo de Arrabal de Portillo (Valladolid), que se relacionan con el retablo de El Espinar, y que deben pertenecer al último tercio del siglo.

LOS CORRAL DE VILLALPANDO. — "Están tres hermanos en Palencia que se llaman los Villalpando, los cuales en este arte de labrar el yeso admiran tanto los hombres, que com-

Figs. 169 y 170.—PALENCIA: RELIEVE DE LAS PUERTAS DEL CLAUSTRO, EN LA CATEDRAL. VILLALCÁZAR DE SIRGA: RELIEVES DEL BANCO DEL RETABLO MAYOR.

Fig. 171.—MADRID: RETABLO DE LA CAPILLA DEL OBISPO.

parado con su obra lo viejo parece ser digna de burla la antigüedad...", así enjuiciaba, en 1539, Cristóbal de Villalón la obra de estos Corral de Villalpando, los más originales maestros palentinos del segundo tercio del siglo, y es ciertamente curioso que en la fecha del elogio de Villalón aun no habían ejecutado lo que estimamos hoy como lo más característico e importante de estos maestros.

Nacidos en Villalpando a principios del siglo XVI, estos tres hermanos a que se refiere Cristóbal de Villalón parecen ser Jerónimo, Juan y Ruy del Corral o Díez de Corral; los dos primeros, escultor y arquitecto, indudablemente, y el tercero, rejero, de quien no se sabe que trabajase el yeso y quien desarrolla su labor fundamental en Toledo. En Toledo también trabaja el famoso Francisco de Villalpando, palentino o, más bien, de Villalpando; verosímilmente cuñado, según se deduce de la documentación toledana.

A Jerónimo y Juan, que colaboran íntimamente y son los que propiamente trabajan el yeso, se les supone una formación italiana, en torno a los decoradores de la Cartuja de Pavía especialmente, pues aunque la técnica del yeso contaba en Castilla con el precedente mudéjar, tanto por la manera de emplearla como por los temas decorativos y por la representación figurada es labor ciertamente italiana, bien lombarda o romana, en la que tantos artistas italianos se distinguieron. Ahora bien: es preciso hacer una distinción, aunque tenga su precedente en Italia: el concepto de su empleo por los Corral de Villalpando no es el clásico romano, en donde la labor de estuco o yeso imita la labor de mármol, si no que en Castilla se emplea muy abundantemente la policromía, a base de azul, rojo y oro, o como se decía en el contrato de una de sus obras palentinas, se hace "imitando cada cosa su natural, como si fueran vivas".

La formación italiana de los Corral se evidencia igualmente, tanto en el tipo de sus figuras, propias de un manierista romano, como en la iconografía, con temas clásicos, paganos o mitológicos, según veremos en Medina de Ríoseco y en Medina del Campo, al mismo tiempo que se acusa en el tratamiento del desnudo, evocando más al arte del Primaticcio o del Rosso que al de sus coetáneos Berruguete o Juni, aunque la policromía y el barroquismo en la abundancia de elementos decorativos les acerquen a las obras de los grandes imagineros castellanos coetáneos.

La primera mención documentada es de 1536, cuando se le paga a Jerónimo por la decoración del coro y capilla mayor de Santa María, de Medina de Ríoseco, de la que no subsiste prácticamente nada; tan sólo unos medallones en la nave, en yeso, sin interés alguno. Esta mención en fecha tan temprana en Medina de Ríoseco induce a atribuirles las bellas tribunas en yeso a los lados del coro del convento de San Francisco, en la misma ciudad (véase vol. XI, figuras 300 y 301), y la decoración de la bóveda de la capilla de Villasante, en el claustro, cuyos restos se guardan hoy en el pequeño Museo del Ayuntamiento.

En 12 de octubre de 1543 le vemos en Valladolid trabajando en la construcción de tres arcos triunfales en honor del príncipe don Felipe, lo que nos lo relaciona con la magnífica decoración en yeso de la capilla de fray Antonio de Guevara, en el desaparecido convento de San Francisco, de Valladolid, para la que Juni hizo su Santo Entierro, que conocemos únicamente por las laudatorias descripciones. Esta colaboración o, más bien, labor de complemento, de Juni y Jerónimo Corral, ha de tener su culminación en una de las más ricas y desconcertantes capillas de nuestro Renacimiento, la de los Benavente, en Santa María de Medina de Ríoseco, en la que comienza su actividad Jerónimo Corral a principios de 1544

(véase vol. XI, figs. 303 y 304). Es ésta, indudablemente, la obra más importante y característica de Jerónimo Corral, en la que el retablo de Juni contribuye a realzar su importancia. En ella se representan escenas del Juicio Final y del Génesis, junto a representaciones muy curiosas de planetas y virtudes en la bóveda, en la que aun parece vislumbrarse la persistencia de una tradición mudéjar en el trazado caprichoso de sus nervios. La anonadante y abundantísima decoración no oculta, sin embargo, el carácter clásico evidente, sobre todo en las bellas representaciones femeninas, como las de Eva y Venus.

La colaboración íntima entre los dos hermanos Jerónimo y Juan debió ser constante, como se pone de relieve en la rica decoración de la capilla de San Pedro o de los Reyes, de la catedral palentina, contratada por Juan del Corral en marzo de 1548 y en la que la fecha de 1552, en la tribuna, parece indicar la de terminación de la decoración, aunque las obras de la capilla, en trabajos complementarios, no se rematasen hasta años después. En esta obra debe corresponder a Juan, como arquitecto, las trazas de la ordenación general del conjunto, aparte del trazado de bóveda y los problemas técnicos de la transformación de la capilla. La decoración escultórica es rica y abundante, con estatuas, escudos, cariátides, ángeles, grutescos y el tema destacado de los Reyes Magos, a quienes está dedicada la capilla (véase volumen XI, fig. 305).

En 1554 contrata Juan del Corral la obra de la capilla de San Ildefonso, en San Francisco, de Palencia, de la que se conservan parte de los relieves de la bóveda, profetas y evangelistas, ya sin policromía y en mal estado de conservación.

A estas fecha debe corresponder la intervención de Jerónimo en Villalpando, en los florones y medallas del coro de Santa María la Antigua y en la capilla de Alonso Gómez y Catalina del Puerto, en Santa María del Templo, con evangelistas, abundante decoración en yeso y una cúpula muy ricamente decorada. La labor de los Corral se registra igualmente en la iglesia del Hospital de Mater Dei, en Tordesillas, en 1550 y anteriormente en el claustro de Santa Clara, de Medina de Ríoseco (1546), sin interés alguno para nuestro objeto.

La última etapa conocida en la labor de Jerónimo Corral se sitúa en Medina del Campo, donde en 1563 se terminaba la bella decoración de la Casa Blanca de don Rodrigo de Dueñas, en la que se prodigan relieves de extraordinaria calidad y belleza, aun persistente, pese al lamentable estado de conservación (véase vol. XI, fig. 307). En el centro de esta Casa Blanca se distribuyen en varios cuerpos niños con escudos, guirnaldas, figuras representando personajes mitológicos y de la antigüedad (Orfeo, Neptuno, Marcelo, etc.), caballos galopando, sirenas, etc., todo ello impregnado de un profundo italianismo, que ya contaba con el precedente de su labor en la capilla de los Benavente en Medina de Ríoseco.

A este período debe corresponder su intervención en la cabecera de la Magdalena, de Medina del Campo, con abundante decoración de yesería y únicamente de escultura, ángeles y los bustos de San Agustín y San Jerónimo, sobre las ventanas. En relación con estas obras se presume la intervención de Juan y Jerónimo Corral en la cercana iglesia de San Juan de Rodilana, con magnífica cúpula en la capilla mayor, de curiosísima traza, y las representaciones de la Fe, la Sinagoga, los evangelistas, Santiago peregrino, los padres de la Iglesia, Jesús triunfante y la Virgen, todo ello de acentuado carácter manierista y en estrecha relación con las imágenes en yeso de sus varias obras documentadas (véase vol. XI, fig. 306).

También se sospecha su intervención en la portada de Bascones de Valdivia (Palencia), así como en la capilla mayor del monasterio de La Espina (Valladolid), donde únicamente subsis-

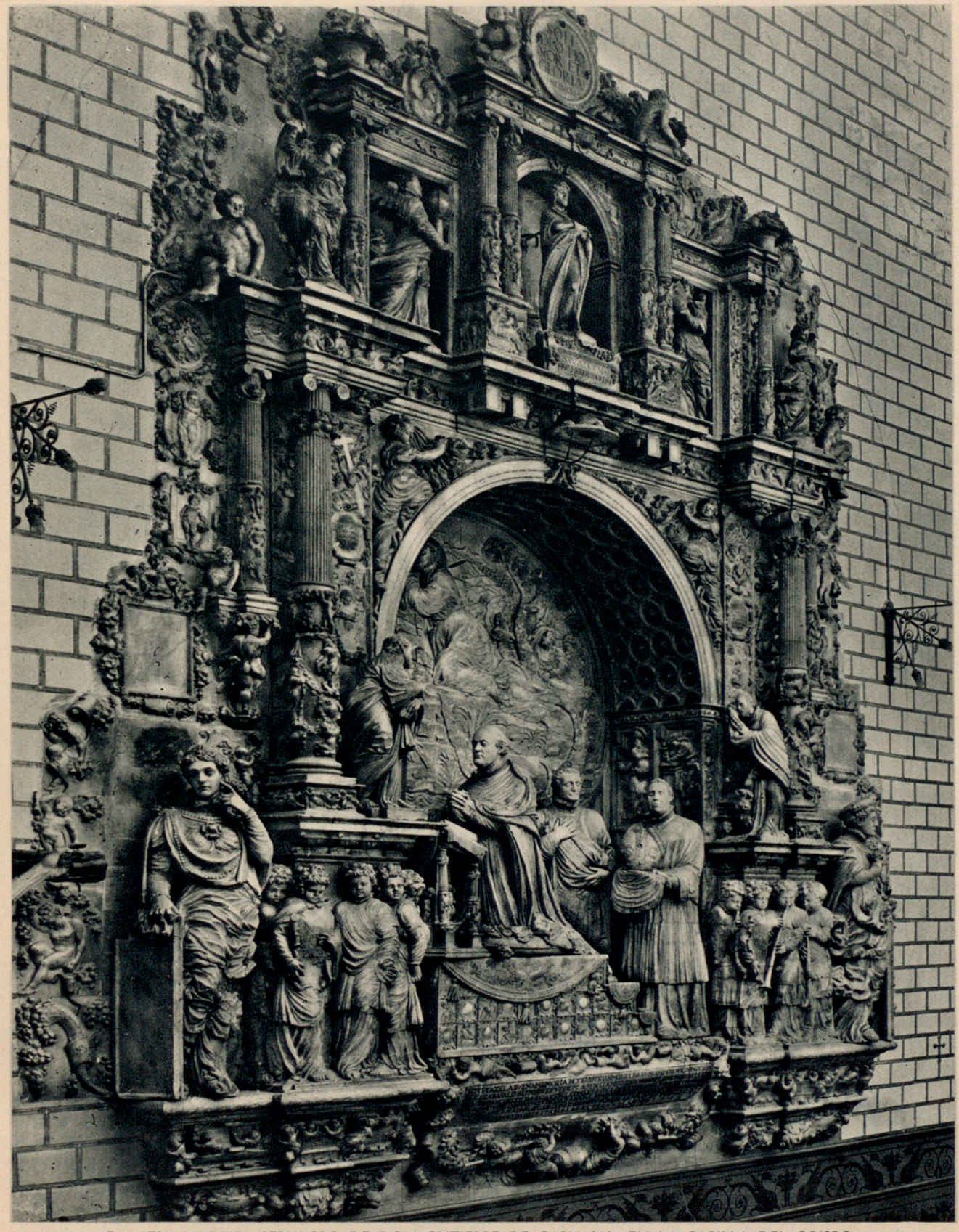
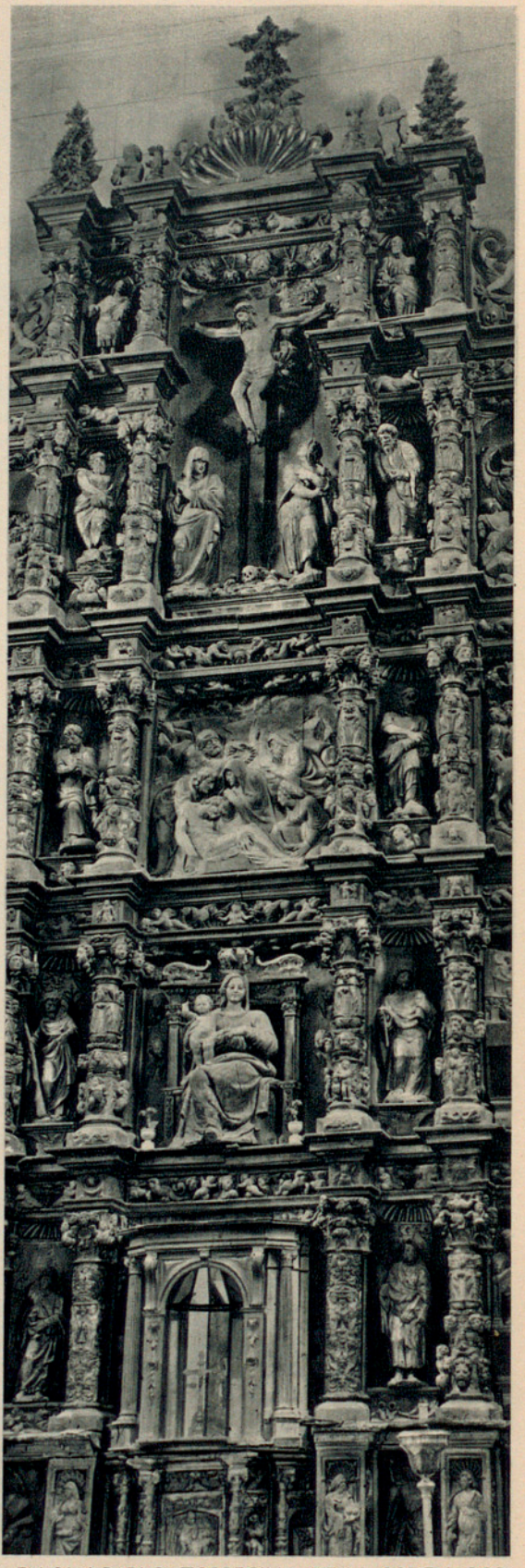


Fig. 172.—MADRID: SEPULCRO DE DON GUTIERRE DE CARVAJAL, EN LA CAPILLA DEL OBISPO.



Figs. 173 y 174.—PALENCIA: SEPULCRO DE LOS MARQUESES DE POZA, EN SAN PABLO. TORRECILLA DE LA ORDEN: PORMENOR DEL RETABLO.

ten los encuadramientos de unos sepulcros, que no muestran suficientes elementos para su atribución a los Corral.

OTROS MAESTROS. — Al lado de estas grandes figuras trabajan en el taller palentino una serie de artistas, en buena parte extranjeros, que vitalizan la escuela, y cuya verdadera importancia queda un tanto oscurecida, eclipsados por el prestigio de los grandes maestros.

Entre los más destacados se sitúa Juan de Cambray, que se relaciona con Berruguete, y que en 1530 hizo en colaboración con Cornielis de Holanda unos retablos laterales, a los que corresponden seis imágenes de alabastro, hoy en el Museo Nacional de Escultura, de las que deben pertenecerle las tres más berruguetescas: esto es, las de San Juan Bautista, San Sebastián y San Ambrosio. Luego, en 1541, interviene en el ya citado púlpito de Cabeza de Vaca, en la catedral de Palencia, y después en el de Aranda de Duero (1546-1547), con Miguel de Espinosa, según indicamos, en el que debe corresponderle la mayor parte de la talla, influída por Berruguete, como se advierte en el San Juan. En colaboración con Pedro de Flandes y Mateo Lancrin, contrata el retablo de Boadilla del Camino (Palencia), de pintura y escultura, con los relieves de la Adoración de los Reyes y Santo Entierro, de carácter muy rudo, y esculturas de los santos Martín, Lorenzo, Antón, Jerónimo, Gregorio, Juan el Bautista, Bartolomé y María Magdalena, en las que debió intervenir Cambray. Se le atribuye el Calvario del retablo de pintura de Olivares de Duero. En 1566 ya había fallecido, cuando su mujer, Ana Martínez, casada en segundas nupcias con Cobos de Flandes, autoriza a su yerno Juan de Hierro a intervenir en el pleito suscitado con motivo del retablo de Boadilla del Camino.

Pedro de Flandes es propiamente entallador. Residía en Palencia en 1533; en 1541 interviene en el ya citado púlpito Cabeza de Vaca, y en 1548, en el también citado retablo de Boadilla del Camino. Gran actividad desarrolla Mateo Lancrin, que también interviene en el retablo de Boadilla del Camino, y luego en el retablo de Santoyo, con Manuel Álvarez y Juan Ortiz, y en la capilla del licenciado Vallejo, en Santo Domingo de la Calzada (1565). En 1568 trabaja bajo la dirección de Juni en la Puerta del Campo de Valladolid, y en 1578, con Juan de Paris, en el retablo de Nuestra Señora del Rosario en San Pablo de Palencia y más tarde interviene en la tasación del retablo de la catedral de Burgos, noticias que nos van perfilando su personalidad, aunque debido a las constantes colaboraciones y a las destrucciones, su estilo no pueda precisarse con certeza.

También se mencionan entre los numerosos escultores palentinos a Luis Ortiz, vecino de Palencia, que en 1554 hizo un retablo para el monasterio de Nuestra Señora de Villamediana, y en 1559, otro para la cofradía de la Vera Cruz, de Palencia; Antón Fernández, vecino de Palencia en 1533, que hizo un retablo para la ermita de Nuestra Señora de la Arconada, en Ampudia, y Gonzalo de la Maza, también vecino de Palencia en 1533, que hizo un retablo con Giralte de Bruselas para Villabrágima y una custodia para el retablo de la capilla de Santa María del Castillo, de Torremormojón.

Entre las obras palentinas conservadas que no pueden ser atribuídas a algún maestro determinado, sobresalen un magnífico Santo Entierro, en el retablo del Cristo a la columna, en Boadilla del Camino (fig. 178); un pequeño retablito con la Virgen y el Niño, en tondo, y dos santas a los lados, evocando el taller burgalés de Siloe, en San Cebrián de Buena Madre, de hacia 1549, cuando se hizo el sepulcro de don Juan de Múgica y doña Mencía de Guevara, en la misma iglesia. De excepcional calidad, mostrando su entronque con un Re-

nacimiento clásico, manierista, de tradición burgalesa, es el bello retablo de Menaza, con escenas de la infancia de Cristo, bello Calvario y, singularmente, una magnífica Virgen con el Niño, en el centro (fig. 177). Más inferior, recordando a Giralte, es un relieve del Descendimiento, en Mazuecos, como las tallas del retablo de Villanueva de Cueza, que aun mantienen la tradición burgalesa.

LA ESCUELA BURGALESA

La escuela de Burgos cuenta en el segundo tercio del siglo con maestros que, siguiendo fundamentalmente la tradición del taller ecléctico de Vigarny, se sienten atraídos en algún caso por el ímpetu de los maestros vallisoletanos. Son escultores, sin embargo, de carácter secundario, de interés esencialmente regional, que no influyen grandemente en ninguna de las comarcas vecinas, una vez perdida por la escuela burgalesa la dirección artística de Castilla.

SIMÓN DE BUERAS. — Entre los maestros burgaleses de este momento sobresale Simón de Bueras, natural de la Montaña, del lugar de su nombre, a quien vemos en Burgos desde 1550, como arquitecto y escultor, al servicio del Cabildo de la catedral. Intervino, entre otras obras, en el traslado de la sillería de coro de la catedral, en 1551, a la capilla mayor, y en 1552, a la nave, en lo que también se cita a Esteban Jaques y Sabugo. Entonces debió encargarse de la ejecución de algunos relieves para completarla, a excepción de los del testero, que se hicieron a principios del siglo XVII, cuando se cerró el coro por su costado occidental. La huella de Bueras parece reconocerse en esta complicada sillería en algunos relieves de los lados, en la fila inferior, entre las escenas de Vigarny, acusando diferencias.

En 1558 hace la sillería de coro para legos de la cartuja de Miraflores, su obra fundamental, a través de la cual podemos percibir claramente su estilo. La traza es la tradicional en las sillerías castellanas: figuras de santos de cuerpo entero en los respaldos y escenas de la infancia y Pasión de Cristo en el guardapolvo. En figuras y relieves se percibe la influencia de los maestros vallisoletanos, especialmente la de Juan de Juni en las figuras de santos, en sus magníficas cabezas y en la agitación de los ropajes, que evocan las figuras de la pequeña sillería de Juni en la Antigua, de Valladolid. Otro estilo, más en consonancia con la escuela de Berruguete o, más bien, de Giralte, se percibe en buena parte de los relieves, lo que induce a Weise a sospechar la colaboración de otro maestro, aunque bien pudiera ser todo del propio Bueras, ecléctico, como es tradicional en Burgos desde Vigarny.

El estilo de la sillería de coro de Miraflores parece relacionar a este maestro con el retablo de San Andrés, en Poza de la Sal, con escenas de la vida del Santo a los lados; la grandiosa figura del titular en el centro; encima, un bello medallón con la Virgen y el Niño, y la Transfiguración, en el remate. Dentro del mismo grupo se incluyen las puertas talladas en alhacenas de Santa María del Campo.

En 1563 se menciona a Simón de Bueras como vecino de Cantarranas la Menor, con el extraño título de maestro de carpintería, lo que induce a suponer que en sus encargos únicamente le correspondería la dirección y traza. Cinco años después, en 1568, consta que trabajaba en un retablo para la iglesia de Marmellar de Abajo, y aun en 1570 concertaba un retablo para la iglesia de San Vítores, en Villoviado.

JUAN DE VALLEJO. — El arquitecto Juan de Vallejo dirige a mediados del siglo un activo taller, en el que trabajaron los ya mencionados Juan Picardo, Pero Andrés y Simón de Bueras, y en el que también se distinguieron Juan de Langres y Pedro de Colindres. A este taller debe pertenecer el sepulcro de don Juan Ortega de Velasco, abad de San Quirce, de hacia 1550, con telamones a los lados, una bella Concepción, en el remate, y el Bautismo de Cristo, en el nicho (fig. 180), y en el que quizá interviniese principalmente el mencionado Juan de Langres, a quien por encargo del abad se contrata en 1542 un retablo para la iglesia de Valdajos. Pedro de Colindres trabaja activamente en las estatuas del cimborrio que rehizo Juan de Vallejo, constando su actividad desde 1551 a principios de 1569, en que muere.

También se relaciona con Vallejo el sepulcro de los Castro-Múgica, en la capilla de la Natividad, en San Gil (fig. 179), y el sepulcro del canónigo Abaúnza, en la capilla de San Enrique, de la catedral, de hacia 1555, con nicho con ángeles sosteniendo cartela, Santo Entierro; encima, templete con la Anunciación; santos a los lados, y Calvario; todo con la corrección característica de la escuela burgalesa.

DOMINGO DE AMBERES. — De día en día se va perfilando Domingo de Amberes como el escultor más importante en la talla en madera, en el tercer cuarto del siglo XVI, en Burgos y su comarca. Debió llegar a Castilla a principios de este segundo tercio del siglo, junto a los maestros extranjeros que trabajan en Palencia por estas mismas fechas. Desconocemos las relaciones que pudo tener con el Jerónimo de Amberes que casa con Isabel de Flandes, hija del escultor palentino Pedro de Flandes. La primera mención conocida es de 1546, cuando trabaja con el imaginero Cornielles de Amberes en el retablo del convento de la Trinidad, de Burgos, y también en la iglesia de Revillaruz. En 1554 interviene en una tasación.

En 1552 se inicia una de sus mejores obras, el magnífico retablo de Pampliega, que se terminaba en 1558, aunque se demorase su pago hasta 1571 (fig. 181). El retablo, calificado por Huidobro como una de las obras "más bellas de la provincia", es un gran conjunto de cinco calles, y dos más con santos, y de cuatro cuerpos, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo y de la vida de San Pedro, en las que se nos muestra el estilo de Domingo de Amberes dentro de la corrección de formas y buena técnica tradicional en los talleres burgaleses, sobresaliendo los clásicos desnudos de Adán y Eva. Esta corrección, más evidente en los relieves del primer cuerpo, tiene su paralelo en el arte de Juan Picardo, como indicamos, lo que indujo a Weise a suponer la intervención de este maestro.

En 1560 consta que tenía el taller en Sasamón, cuando hace el retablo mayor de Isar (Burgos), en el que Weise vió la mano de Simón de Bueras en algunos de sus relieves, lo que una vez más nos muestra esta estrecha relación mutua entre los diversos maestros burgaleses, carentes de los rasgos geniales de los coetáneos maestros vallisoletanos. Sobresalen en este retablo las cuatro escenas centrales de la vida de San Martín, el Calvario del remate y las escenas de la vida de la Virgen, de arte y calidad análogos al retablo de Pampliega. En 1567 contrató un pequeño altar con la imagen de San Roque para Pampliega, mientras trabaja en el magnífico retablo de Mahamud, en el que intervino desde 1566 a 1572, muriendo sin acabarlo. En este retablo se advierte asimismo su íntima relación con la obra de Juan Picardo en Burgo de Osma, según hemos indicado anteriormente.

Consta también que hizo el retablo de Palacios de Benaver, de menor proporción que los anteriores e inferior calidad, y que con Rodrigo del Haya hizo un retablo para la capilla

lateral del lado de la Epístola del convento de la Trinidad, de Burgos. Por su relación con las obras antes citadas es verosímil su intervención en el pequeño retablo de Cañizar de los Ajos y en el de Santa Gadea del Cid, que Weise incluye entre las obras burgalesas de Picardo.

Entre las obras anónimas de la comarca burgalesa, sin contacto alguno con los maestros anteriormente mencionados, sobresale el retablo de la parroquia de Yudego (Burgos), en el que se percibe la influencia de Berruguete, aunque por su arcaísmo pudiera ser considerado como un tardío ejemplo de la persistencia de la tradición palentina de Valmaseda, y que muestra curiosas relaciones con el lejano retablo de una capilla lateral en La Roda (Albacete).

LA RIOJA Y EL PAÍS VASCONAVARRO

LA RIOJA. — La comarca riojana es de gran interés, ya que en ella se cruzan las más diversas tendencias, que más tarde tienen en las Vascongadas y en Navarra su desarrollo. Después de un período en el que es característica la persistencia de los modelos góticos, en el segundo cuarto del siglo se inicia un cambio al contacto fundamentalmente de las obras y maestros burgaleses y vallisoletanos.

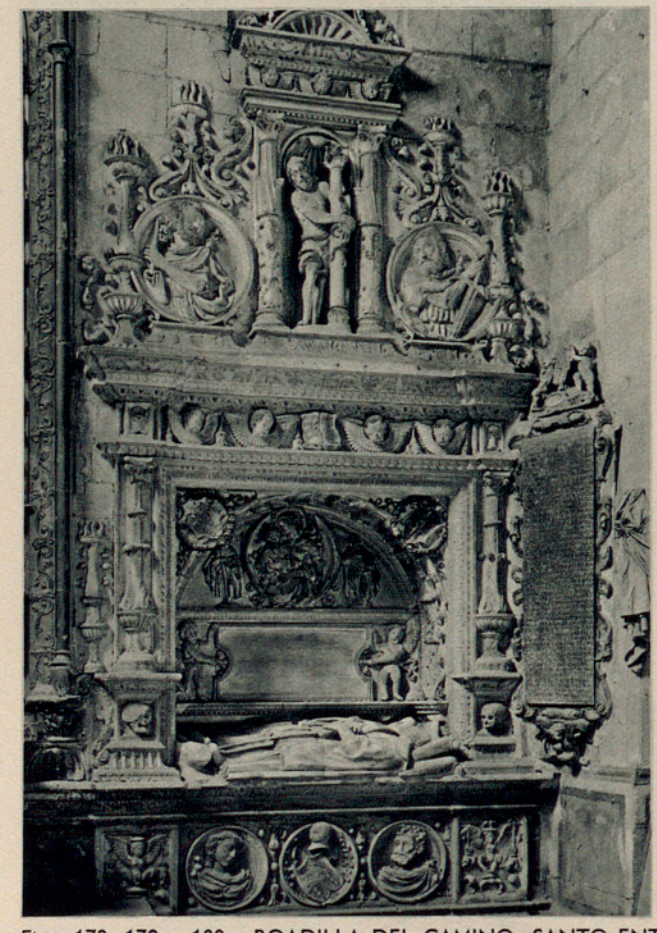
La influencia de los maestros burgaleses se percibe en las bellas escenas, exquisitamente talladas, de un retablo en una capilla lateral del costado septentrional de la iglesia de Santa María la Redonda, en Logroño, de tres pisos con tres calles, entre las que particularmente sobresale la bella escena de la Imposición de la casulla a San Ildefonso (fig. 182). De un arte más inferior, obra indudable de un maestro local que también es influído por los maestros burgaleses, es el retablo de Sajazarra (Logroño), en el que se percibe una característica y artesana dureza de rasgos, particularmente evidente en la escena de la Natividad.

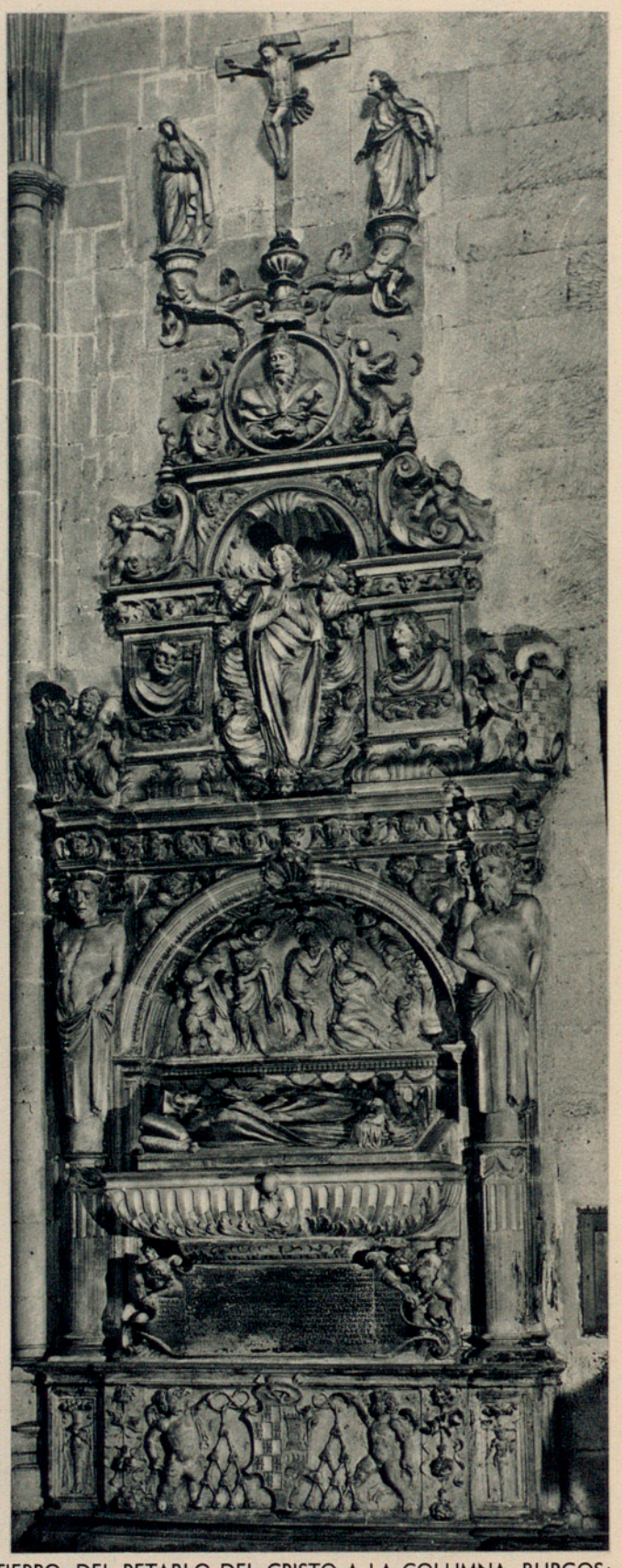
Más avanzado es el gran retablo de la parroquia de Santa María, en San Vicente de la Sonsierra, con tres grandes calles con temas de la vida y Pasión de Cristo (fig. 183), con apóstoles, santos y profetas en las entrecalles y San Vicente en el centro, en el que se percibe la influencia del retablo de Forment en Santo Domingo de la Calzada. Con él se relacionan los retablos de Grañón, Avalos y Castañares (Logroño).

La influencia de Forment y su taller se funde con la de los maestros vallisoletanos, fundamentalmente la de Berruguete, en el bello retablo de Santa María del Palacio en Logroño, muy reformado posteriormente, con escenas de la Pasión y de la vida de la Virgen (fig. 184); en él la influencia vallisoletana se acusa principalmente en las figuras de los apóstoles y en algunos relieves, como el del Lavatorio. Al mismo maestro (¿Arnao de Bruselas?) debe corresponder la sillería de coro de Santa María la Redonda, de donde procede el retablo anterior, con figuras de cuerpo entero de evangelistas y apóstoles en los respaldos, que claramente muestran su relación con las figuras de Berruguete en la sillería de coro de Toledo (fig. 185). Dentro de este mismo grupo puede ser incluído, como apunta Weise, el retablo de Foncea (Logroño), que acusa también la influencia vallisoletana, aunque en menor grado.

VASCONGADAS: **Pierres Picart, Guiot de Beaugrant.** — En las Vascongadas, como en la Rioja, se introduce en este segundo tercio del siglo el estilo de los maestros vallisoletanos, a lo que debió contribuir en no escasa medida el ya mencionado Gaspar de Tor-

Figs. 175, 176 y 177.—COLMENAR VIEJO: PORMENOR DEL RETABLO. PLASENCIA: SEPULCRO DEL OBISPO DON PEDRO PONCE DE LEÓN, EN LA CATEDRAL. MENAZA: RETABLO MAYOR.





Figs. 178, 179 y 180.—BOADILLA DEL CAMINO: SANTO ENTIERRO, DEL RETABLO DEL CRISTO A LA COLUMNA. BURGOS: SEPULCROS DE LOS CASTRO, EN SAN GIL, Y DEL ABAD DE SAN QUIRCE, EN LA CATEDRAL.

desillas, cuando dirigía, hacia 1535, las obras y retablo de la parroquia de San Miguel, en Oñate, con escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión (fig. 186), en el que trabajaron Martín de Iragorri, Juan de Olazarán, Andrés de Mendiguren y Juan de Ayala, todos ellos vecinos de Oñate.

Quizá alguno de estos maestros interviniese en el retablo de San Miguel, en la capilla de la Universidad de Oñate, de hacia 1550, con siete calles y tres cuerpos, con San Miguel, la Venida del Espíritu Santo y la Asunción en la calle central, y figuras de santos en las calles laterales, y muy rica decoración de grutescos y motivos alegóricos, que aunque evocan la riqueza de la talla de Gaspar de Tordesillas, muestran más bien relación con las derivadas del taller burgalés de Siloe y de Forment, y en el que es probable la intervención del francés Pierres Picart, a quien también se han atribuído algunas imágenes —Santa Marina, San Juan Bautista, San Jerónimo y San Francisco—, en un retablo barroco de la parroquia de San Miguel.

No obstante, la verdadera personalidad artística del maestro Pierres Picart queda un tanto en el enigma. Citándosele como "maestro entallador", interviene en 1545 en la obra de los cuatro pilares de la fachada de la Universidad, que termina en 1548, y en los que junto a temas clásicos coloca muy renacientes figuras femeninas, y, en el centro, la representación orante del fundador, don Rodrigo de Mercado, con una figura femenina, grupo que parece inspirado en el de Siloe, en el sepulcro de la parroquia de San Miguel (véase vol. XI, fig. 321).

Picart es citado como testigo en Valladolid, en el pleito suscitado entre Juni y Giralte, y de nuevo en 1562, en otro pleito, en Pamplona, entre Miguel Espinal y la cofradía del Rosario, de la iglesia de Santiago, ya que no creemos sea el Picart, mazonero, vecino de Sangüesa, que se cita en un pleito, en 1563, en Tudela, sobre el pago de un retablo, al parecer para Sádaba. La relación de Picart con Navarra se comprueba por su prolongada estancia en Huarte Araquil, con la noticia del contrato de tres retablos para la iglesia de Irañeta, y, sobre todo, por el contrato, en 1563, del retablo de San Juan, de Estella. Pero lo extraño es que en este importantísimo retablo su intervención es mínima, ya que consta que la imaginería ha de ser de Juan Beaubes; es decir, el famoso fraile fray Juan de Beauvais, como veremos más adelante, que debió ser el oficial más importante de su taller. Aun en fecha muy avanzada, en 1582, consta que vivía Picart en Oñate.

Más importancia tiene el flamenco Guiot de Beaugrant, que muestra ciertas relaciones con el estilo de Juan de Juni, y cuya actividad en Vizcaya se sitúa entre 1530 y 1549. No es verosímil su identificación con el citado en Bruselas en 1529, que trabaja en la chimenea del Salón de los Jurados, ya que su padre, del mismo nombre, se cita en Bilbao, como cantero e ingeniero, desde 1502.

Guiot de Beaugrant inicia en 1533 el retablo mayor de Santa María, de Portugalete, del que sólo le corresponden las escenas centrales de la Anunciación, la Asunción y la Santísima Trinidad, en el remate, debiéndose las calles laterales, con escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión, a Juan de Ayala y Juan de Beaugrant. A su taller debe pertenecer, en esta misma iglesia, el pequeño retablo de la Adoración de los Reyes. De 1533 a 1546 consta que trabajó en el desaparecido retablo de Santiago, de Bilbao, del que se conserva la traza y al que debe pertenecer una Dolorosa, de un grupo del Santo Entierro, bellamente tallada y manierista. En relación con esta imagen le atribuye Weise la más avanzada Piedad, de la iglesia de San Antón, muy característica por su carencia del sentido pasional de Juni, aunque

participe de la grandiosidad y del italianismo en el bello desnudo de Cristo, en un retablo en cuyo banco se representa la Anunciación, la Presentación en el templo y una Misa, y a los lados del tema central, Jesús entre los doctores, la Circuncisión, el Calvario y el Santo Entierro.

De hacia 1545 debe ser el altar de la capilla del Santo Cristo, en la parroquia de San Severino, de Valmaseda, con el Calvario como tema central; a los lados, San Pedro y San Andrés, relieves de la Pasión en el banco, y San Sebastián y el donante, y Dios Padre y ángeles en la parte superior. En las figuras domina un afectado italianismo, con alargado canon, evidenciando manierismo, especialmente la bella Virgen, mientras la figura de Cristo se distingue por su correcta anatomía. Aunque indudablemente en su estilo muestra íntima relación con Guiot de Beaugrant, una persistente tradición local insiste que se hizo en Sevilla por encargo del fundador de la capilla, Juan de Urrutia, residente en la capital andaluza.

Aventaja en belleza y en armonía en la composición a las obras anteriormente mencionadas el magnífico relieve del Descendimiento, en Cenarruza, principalmente las figuras de la Virgen y la Magdalena, evocando esta última las de Juan de Juni, a las que aventaja en belleza por su clásico perfil.

El amaneramiento y la estilización en las figuras se acusan fuertemente en las esculturas de los cuatro padres de la Iglesia, en Santiago, de Bilbao, que deben corresponderle, y muy particularmente en la esbeltísima imagen de San Antón Abad, en el Museo Arqueológico de Bilbao (fig. 187), claramente manierista, anticipadora de las estilizaciones del Greco, aunque sin deformar el cuerpo ni descuidar la técnica, manteniendo una cierta relación con Juni, quizá consecuencia de una análoga formación, más que consecuencia de una relación directa. En fecha imprecisa debió ejecutar el sepulcro de don Diego de Iruxta, en Cenarruza, con la representación orante del Abad y un Santiago protegiéndole. La tradición del taller de Guiot de Beaugrant se advierte en los tres retablos de Santo Tomás, de Olabarrieta, en Ceberio, y en el retablo de San Nicolás, en San Pedro, de Deusto.

La relación del arte vizcaíno con los centros artísticos flamencos, que muestra la obra de Guiot de Beaugrant, se confirma igualmente con las típicas laudas sepulcrales, que se importan desde el siglo XV. Entre las de un incipiente renacentismo, es importante la de Pero López de Vitoria (Museo Arqueológico de Bilbao), compuesta de tres láminas de bronce rebajado, muy delgadas, con las efigies en oración de Pero López y su mujer, y galgo a los pies, en la que el predominio de las formas góticas induce a colocarla a principios del siglo. Este tipo se españoliza a mediados del siglo, cuando se fabrican en Vizcaya, siguiendo modelos flamencos, como se advierte en la del capitán Pedro Bolívar, en la parroquia de San Vicente de Sodupe, de bronce, con inscripción, escudos y yacente en relieve. Tipo que rápidamente degenera, desapareciendo la figura yacente, quedando sólo la inscripción y el escudo, más o menos ostentoso, como vemos, ya a principios del siglo XVII, en la de Hortuño de Urizar, en el Museo Arqueológico de Bilbao.

NAVARRA. — Durante el primer tercio del siglo XVI, en Navarra no existen obras de importancia. Es a partir de 1530 cuando comienza a surgir la escuela navarra, en la que a la gran influencia francesa se aúnan las de Vascongadas y la Rioja, así como la aragonesa, que se funden a partir de mediados del siglo, con la obra de Forment en Santo Domingo de la Calzada y la captación de este maestro por el arte castellano. La situación geográfica de

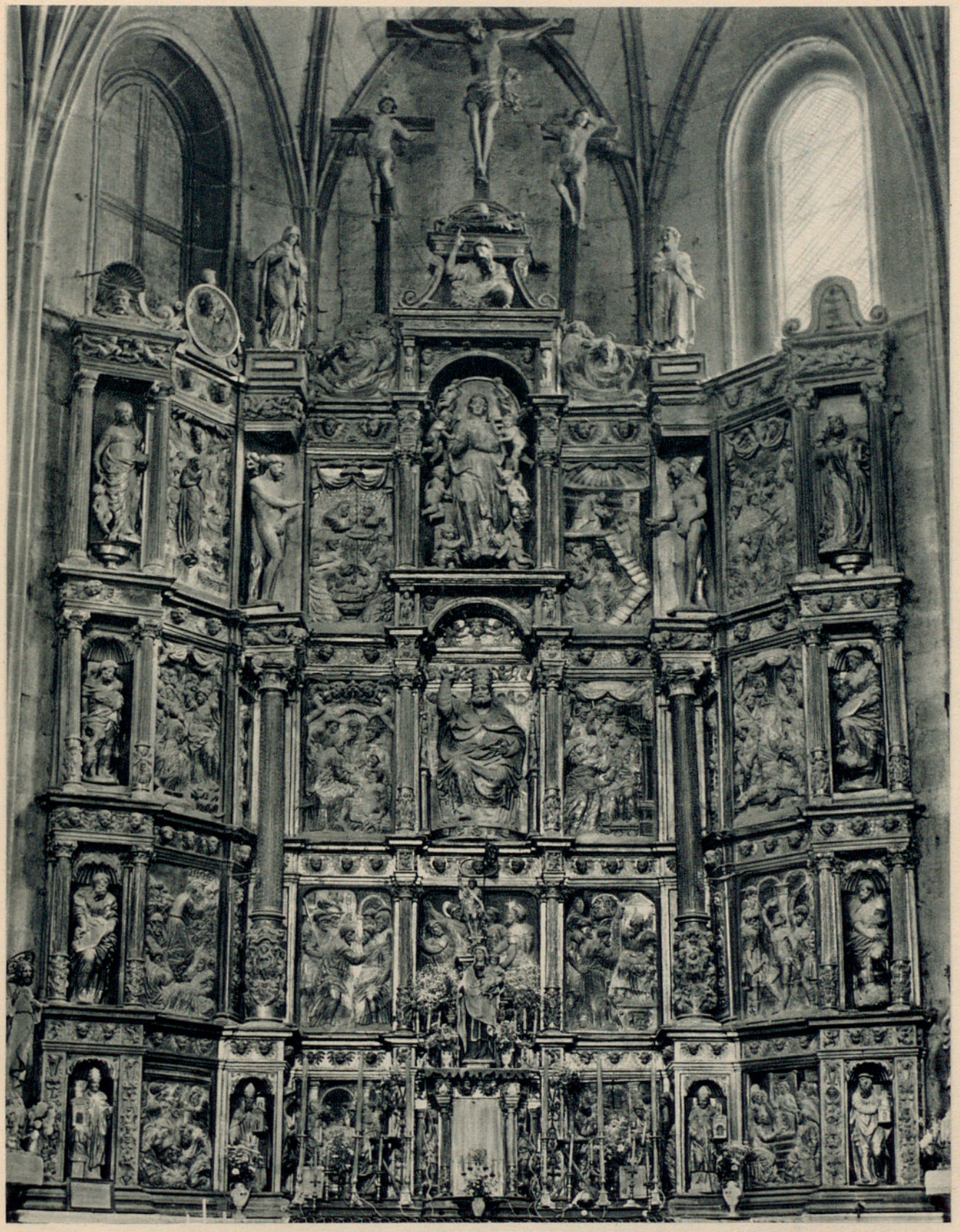
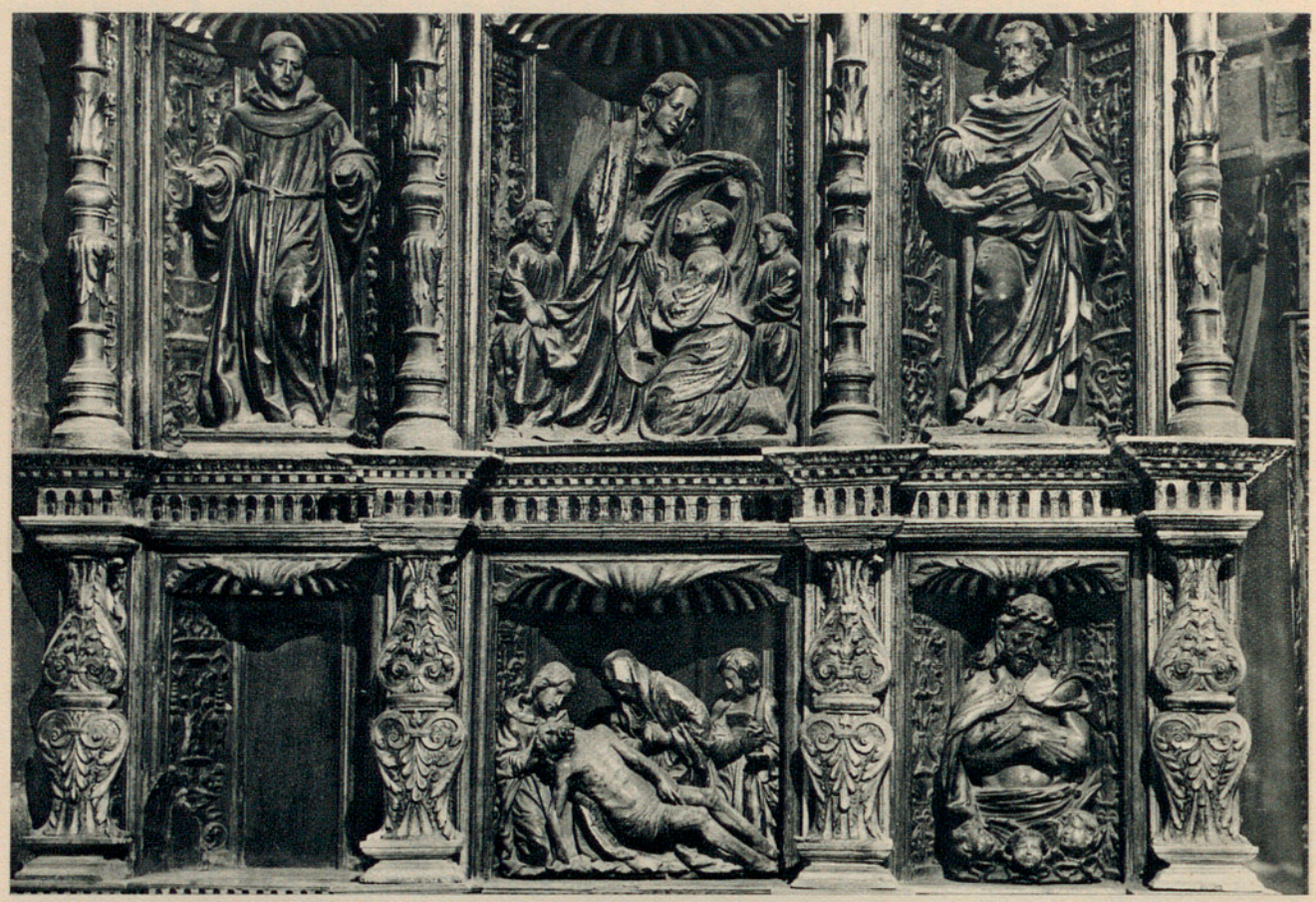


Fig. 181.—PAMPLIEGA: RETABLO MAYOR.



Figs. 182 y 183.—LOGROÑO: RETABLO LATERAL, EN SANTA MARÍA LA REDONDA. SAN VICENTE DE LA SONSIERRA: PORMENOR DEL RETABLO.

Navarra coadyuva, por otra parte, a estas influencias. Así vemos cómo las mutuas relaciones con Aragón son constantes por la parte de Sangüesa, así como es muy característico las continuas relaciones entre los maestros de Tudela y Tarazona. Mientras tanto, en un principio la influencia occidental, más rica, se va concretando en tierras de Estella, llegando hasta Pamplona. El conjunto de la escultura navarra en este período, a causa de estos diversos factores, ofrece una gran complejidad, ya que no sólo es difícil agrupar las numerosas obras en un estilo común, sino que, como escribe Biurrun, "ni siquiera señalar un foco o centro técnico capaz de influir en determinado número de producciones".

Los maestros extranjeros: Esteban de Obray y otros maestros.—El maestro francés Esteban de Obray consta que está en Tudela desde 1519, donde se le cita repetidamente; allí se bautiza su hijo Diego, en 1528, y allí otorga testamento en 1556.

Su primera obra importante es el coro de Tudela, que se ejecuta entre 1517 y 1522, y en el que debió trabajar, encargándose de la escultura, con el fustero Maestre Peraldo, un maestre francés (¿Sillero?) y Juan Norman. En sus 86 sillas en dos filas, dominan aún las formas flamígeras. El Renacimiento únicamente se percibe en la simétrica organización de algunos paneles o en algunos detalles decorativos accesorios, algún tema mitológico y los medallones con bustos de perfil (fig. 190), supuestos retratos de Esteban de Obray y del pontífice Julio II, acentuándose las formas renacientes en la decoración de la silla del deán.

Sin abandonar su residencia en Tudela, le vemos en 1525 en Calatayud, donde contrata la mazonería, "a la romana", del retablo de Cintruénigo, que había de pintar Pedro de Aponte y que más tarde, en 1530, contrata, a su vez, con el entallador francés, residente en Tudela, Guillén Obispo. Durante esta estancia en Calatayud, sus obras más importantes son la magnífica portada de la colegiata de Santa María, que hace en colaboración con Juan de Talavera, (V. vol. XI, fig. 261), y las puertas de madera con muy rica decoración plateresca en los paneles y únicamente una movida Anunciación en la parte superior.

Suceden una serie de obras de menor interés: la mazonería de un retablo de pintura para Burlada (1529); el retablo de Santa Bárbara, para la iglesia de la Magdalena, de Tarazona (1531); el de San Lorenzo, en la catedral de Tarazona (1532); el de la Visitación, para la parroquia de San Pedro, de Tafalla (1538); obras en las que su intervención se reduce a la talla decorativa.

La noticia más importante es de 1540, cuando consta que estaba al frente de la obra del magnífico coro de la catedral de Pamplona, con figuras de santos en los respaldos y muy rica talla decorativa (fig. 189), que, a juzgar por las noticias anteriores, es lo único que debe corresponderle, debiendo contar con la colaboración de un entallador más italiano, a quien deben corresponder las taraceas, e, incluso, un escultor, verosímilmente —como sospecha Biurrun— Juan de Moreto y Nicolás de Lobato, con quienes colabora poco después, en 1542, en la sillería de coro del Pilar, de Zaragoza. A este respecto se ha de tener presente que Obray era cuñado de Pedro Moreto, el hijo del florentino Juan de Moreto. Por otra parte, tradicionalmente este coro ha sido atribuído a un desconocido escultor, Miguel de Ancheta, que erróneamente se identificó con el famoso Juan de Anchieta, lo que no es óbice para negar la existencia de un Miguel de Ancheta, navarro, activo en Pamplona muchos años antes de la llegada a Navarra de Juan de Anchieta.

En 1541 contrató un retablo de pintura y escultura para Sariñena, y poco después, hacia 1547, vuelve a establecerse en Tudela. En 1550 se le paga una imagen de San Marcial

y hacia estas fechas se sospecha su intervención en la talla del alero de la fachada del palacio tudelano del Marqués de San Adrián. También correspondiente a su labor en los últimos años de su vida, se sospecha sea el maestro Esteban, que en 1553 trabaja con el maestro Lande en la capilla de las Reliquias de la catedral de Sigüenza.

Menor importancia tiene el también entallador francés Pierres del Fuego, de Beauvais, que trabaja entre Tudela y Tarazona por los años de 1534 a 1538, para regresar a su patria en 1539, constando que está de nuevo en España en 1540. Propiamente entallador, consta que interviene en el retablo de la Purificación, de la catedral de Tarazona; en el de Fustiñana, y en el de la capilla de los Tornamira, en San Nicolás, de Tudela. Su obra más importante es la talla del sepulcro del deán don Miguel de Erla, en Tarazona.

El francés Baltasar de Arras o Baltasar Febre tiene más importancia como imaginero, aunque sus obras no se conserven. Consta que estuvo establecido en Tarazona, trabajando también para Tudela. En 1537 contrató para la iglesia de Roncesvalles un grupo del Santo Entierro, en alabastro, que se ha perdido, y en 1539 contrató una cruz de piedra con imágenes para el puente de Tudela.

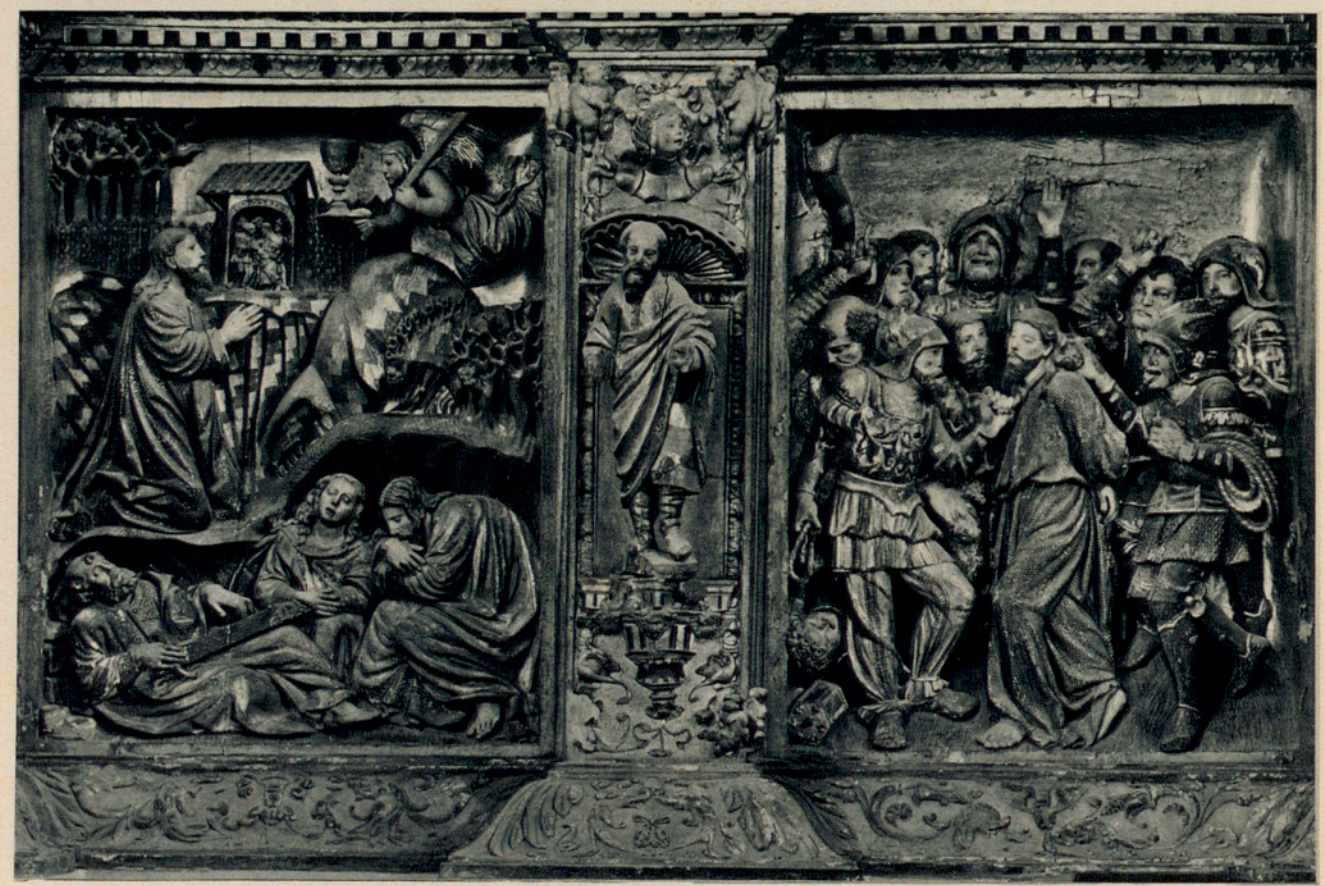
También debe ser extranjero Juan Martín Gumez o Gumet, que en 1561 contrata la sillería de coro de Los Arcos (fig. 191), con figuras en los respaldos, de carácter artesano, ingenuo, como obra de un artista no muy experto en la talla de figuras, a pesar de que en 1563 concurre al concurso para el retablo de San Juan, de Estella, que se adjudicó a Picart.

La influencia aragonesa: Jorge de Flandes, Domingo de Segura.—Al maestro Jorge de Flandes se le cita como vecino de Sangüesa en 1554, y donde muere el 23 de marzo de 1586. La obra principal que se le atribuye es el retablo de Santa María la Real, de Sangüesa, que sigue en su traza el tipo aragonés, dedicado a la Virgen, con la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Epifanía, en las dos calles laterales, rehecha la central con la Asunción, y en el banco, muy alto, los evangelistas, que sobresalen por la excelente calidad de sus tallas, como especialmente se advierte en las bellas imágenes de San Mateo y San Marcos (fig. 192).

Con Jorge de Flandes se relaciona también, según Uranga, el retablo de Orcoyen, en las cercanías de Pamplona, de muy inferior calidad, como se percibe en los rasgos caricaturescos, por ser expresivos, de muchas de sus numerosas imágenes (fig. 193). Las mismas características se advierten en el arte rudo e ingenuo del retablo de Indurain, cerca de Sangüesa, en el que, pese a su carácter artesano, mantiene, como el de Sangüesa, la tendencia a sustituir los relieves por grupos escultóricos exentos, así como se relacionan ambos por una análoga distribución en calles y cuerpos (fig. 194).

La misma relación con el arte aragonés muestra el maestro Domingo de Segura, a quien Castro se inclina a identificarlo con un Maestro Mahomet Zaen, citado después como Maestre Domingo, fustero, que se menciona en Tarazona entre 1530 y 1535, y que debió cambiar de nombre a raíz de su matrimonio con María Segura, hermana del mazonero vecino de Sangüesa, Pedro de Segura. En 1552 le vemos en Tudela, trabajando en el retablo mayor de Santa María Magdalena, que fué contratado por el tornero Juan Ramírez, su cuñado, quien debió cederle la obra (fig. 195). Para este retablo se toma como modelo el de San Felipe, de Zaragoza, especificándose en el contrato que la variación únicamente ha de reducirse a la sustitución de las escenas, que en este caso han de ser de la Magdalena, aunque luego, a juzgar por la obra conservada, no se hizo así. Este retablo, con los evangelistas y padres de la Iglesia en el banco, santos y santas en los varios cuerpos superiores, entre las que ha desaparecido

Fig. 184.—LOGROÑO: RETABLO DE SANTA MARÍA DEL PALACIO.



Figs. 185 y 186.—LOGROÑO: RELIEVES DE LA SILLERÍA DEL CORO DE SANTA MARÍA LA REDONDA. OÑATE: PORMENOR DEL RETABLO DE LA PARROQUIAL.

la primitiva imagen de la titular, nos muestra un arte mediano, sin espíritu, de una desigualdad en las figuras harto significativa.

En 1554 contrata Domingo de Segura una Concepción "que en el vientre tenga un sol y en los pies una media luna, los cabellos en corona, con las manos plegadas en forma de doncella", para Obanos, desaparecida. En 1563, en unión de Esteban Bertin, vecino de Laguardia, formuló proposiciones para el retablo de San Juan, de Estella. Al año siguiente se le paga el retablo de San Bartolomé, de la capilla de don Martín de Sesma, en la parroquia de San Nicolás, de Tudela, que guarda gran relación con el ya citado de la parroquia de la Magdalena. De 1565 eran los desaparecidos retablos de la parroquia de San Salvador, de Tudela, del que se conserva la traza, y el del monasterio de San Agustín, de Agreda, y aún se le cita en 1568, en arreglos del retablo del hospital de Tudela.

La influencia castellana: Metelin, Jaques Tomas, Andrés de Araoz, Juan de Ayala, Juan de Goyaz.—Un primer grupo de retablos navarros del segundo tercio del siglo, en relación con la influencia castellana, se encuentra formado por las obras de los maestros franceses Metelin y Jaques Tomas. Ya aparecen trabajando juntos y con Hernando de Arce, en 1540, en un retablo de la iglesia de Sesma, cuyos restos fueron aprovechados por los Imberto para los retablos colaterales, en 1625. Es presumible asimismo su colaboración con Baltasar de Arras, quizá como integrantes de un mismo grupo, ya que consta que un hijo de este último ingresó como aprendiz en el taller de Jaques Tomas, en Calatayud, que debe ser el mismo que se cita en Calahorra, como Jach Tomas.

La obra más importante de ambos es el retablo de Mendavia, en el que Metelin debió intervenir como imaginero, citándosele como "muy noble señor maese Metelin imaginero". De muy bella traza y gran calidad en la escultura y relieves dedicados a San Juan Bautista (fig. 196). Prescindiendo del banco, con amorcillos y caballos marinos, que se suponen de otra mano, en las escenas y figuras del retablo se advierte la relación con el taller burgalés avanzado, como se muestra en la típica forma llameante del San Marcos, o en los bellos grupos de la Visitación y la Natividad, hoy en la sacristía. Con este retablo relaciona Weise el de Santo Domingo, en Pamplona. También pertenece a la misma escuela que el de Mendavia el retablo de Sagües (Cizur), con el Santo Entierro y la Resurrección, en el banco, y santos pareados en los dos cuerpos superiores, todo de escasa calidad.

El mismo carácter se percibe en el retablo de Ubani, de 1554, en las cercanías de Pamplona. De arte muy inferior, en el que quizá por coincidencia en su inspiración en una estampa, la figura de San Jerónimo guarda muy estrechas relaciones con la interpretación de Siloe en la capilla del Condestable burgalesa, a no ser que supongamos una estancia en Burgos de estos maestros, aunque no parece que en este retablo interviniese Metelin o Jaques Tomas.

El carácter castellano se acusa de manera más evidente en el bello retablo de Isaba, que fué estofado por el maestro de Becerril de Campos (Palencia), Simón Pérez de Cisneros, entre 1586 y 1587 (fig. 197). En esta obra el recuerdo de Giralte se impone en escenas como la de la Oración en el huerto y en el canon de bajas proporciones de algunas figuras, mientras que en otros aspectos, como en la escena de la Coronación de espinas muestra ciertas relaciones con el retablo de Mendavia.

Un grupo más importante es el constituído por los retablos de influencia riojana, que se entroncan con el retablo de Forment en Santo Domingo de la Calzada y que funden asimismo la influencia burgalesa, según hemos indicado anteriormente. La figura representativa de este

grupo es el escultor Andrés de Araoz, a quien se atribuye el magnífico retablo de Genevilla, uno de los mejores retablos navarros del Renacimiento (fig. 198). Aunque no está documentado, se deduce la intervención de Araoz por la documentada estancia de este maestro en Genevilla en 1563. Es de cuatro cuerpos y cinco calles, de clásica ordenación en sus encasamientos, con un banco con los apóstoles conversando en grupos de tres, como años antes se introdujo en el retablo de Mondéjar (Guadalajara), según veremos, y en la parte superior escenas de San Esteban, de la infancia de Cristo y otras figuras. Sobresale singularmente la bellísima figura de San Esteban (fig. 199), que acusa la influencia de Miguel Ángel, así como el apostolado, tratado con gran apasionamiento, distinguiéndose Santiago, y que contrastan con las figuras más gruesas, menos expresivas, de las escenas de la vida de San Esteban, mostrando asimismo relación directa con el retablo de Santo Domingo de la Calzada en la utilización de temas del paganismo marino.

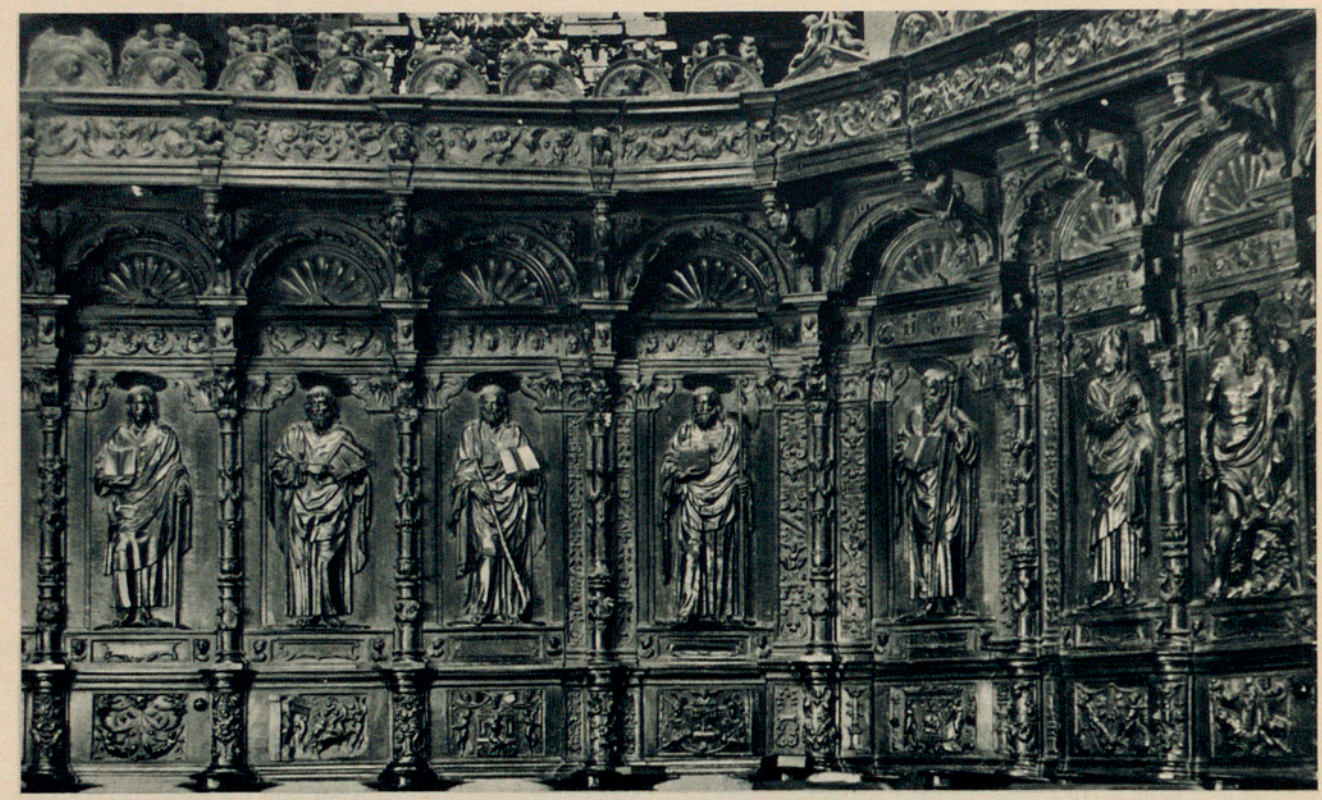
Entre 1561 y 1562 debió acabar el retablo de Iciar (Guipúzcoa), donde se le cita como vecino de Vitoria. Dedicado a escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Cristo, pese a haber sido mutilado y recompuesto, muestra en su traza el carácter de los retablos coetáneos castellanos, en el reforzamiento de las líneas arquitectónicas, triunfando en su escultura el carácter del manierismo italiano. En estos años hizo también la desaparecida y muy elogiada sillería de coro de Guetaria. En relación con el retablo de Iciar es presumible su intervención, según Weise, en la Adoración de los Reyes, de un retablo en San Pedro, de Vitoria (fig. 200); en el sepulcro de Martín Sáez de Salinas, en la catedral de la capital alavesa (figura 201), y en un púlpito de San Millán de la Cogolla.

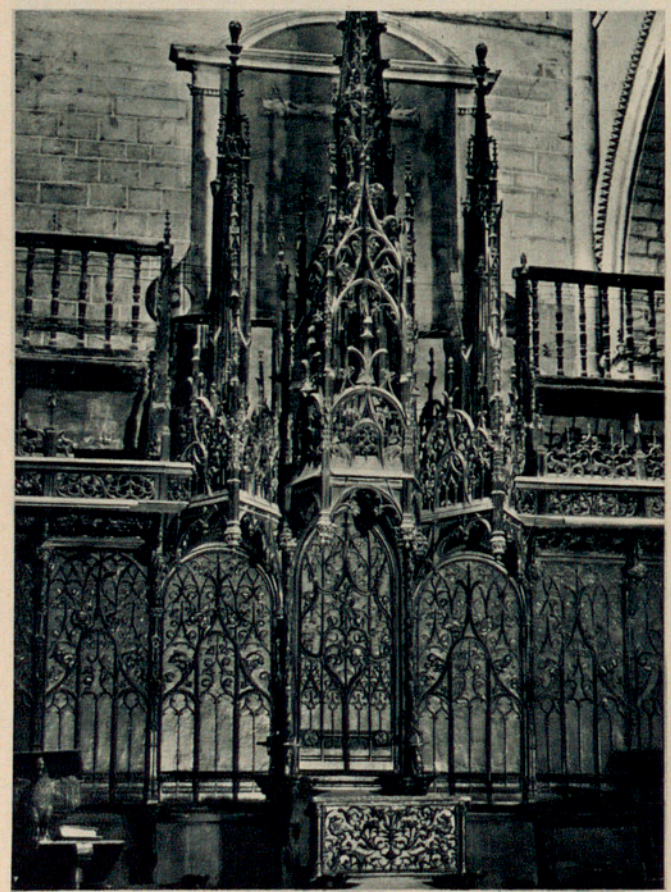
En 1567 debió iniciar el retablo de Eibar (Guipúzcoa), que se relaciona con el de Genevilla, y en el que es clara su relación con los talleres burgaleses, con el estilo que en relación con los maestros vallisoletanos representa Simón de Bueras, junto al que es probable se formara. El retablo, dejado sin acabar, fué terminado por su hijo, Juan de Araoz.

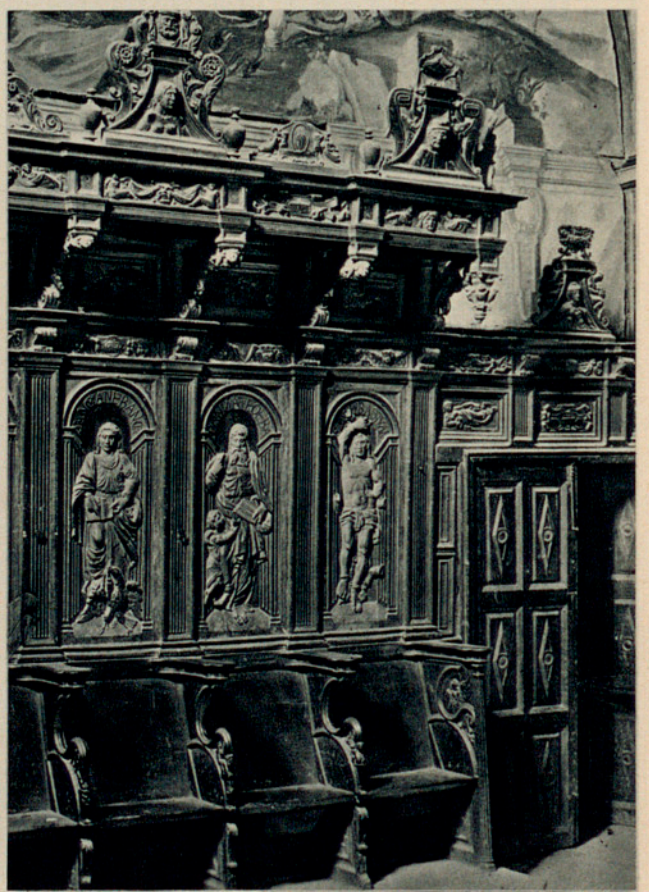
Supera en calidad a las obras anteriormente mencionadas el magnífico retablo de Lapoblación, que es para Uranga el mejor retablo plateresco de Navarra (fig. 202). Su traza es análoga al de Genevilla, incluso en el remate, al que supera en la calidad de su escultura y pintura. En el banco, Santo Entierro y Descendimiento, trágico y fuertemente expresivo, y en el sagrario escenas del Génesis, con muy bellos y renacientes estudios de desnudos en Adán y Eva. Carácter renaciente que se manifiesta también, con claridad, en el bello friso con ninfas desnudas y quimeras. El magnífico sentido de la belleza y la expresividad dominan en las escenas de la infancia de Cristo, de la parte superior, particularmente en la Adoración de los Magos y en el modelo de composición equilibrada de la Natividad, con el detalle iconográfico, aun medieval, de San José con la vela encendida, verosímilmente inspirado en un grabado o en una pintura. El expresivismo apasionado predomina en las figuras exentas, como en las de los profetas, o en la curiosa actitud declamatoria del San Juan, de la Crucifixión, figuras que, en esencia, se hallan en íntima relación con el espíritu de las creaciones berruguetescas.

Las mismas características se perciben en el retablo de El Busto, con escenas de la vida de Cristo y de San Andrés, que, no obstante, denuncian la mano de un mediano discípulo o seguidor de Andrés de Araoz, en el que los gestos expresivos y fogosos del maestro se convierten en hueca y espectacular gesticulación. También de un discípulo, menos teatral, debe ser el retablo de Armañanzas, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, entre las que sobresale

Figs. 187 y 188.—BILBAO: SAN ANTONIO ABAD, PROCEDENTE DE LA IGLESIA DE SAN ANTÓN, Y ESCULTURA, PROCEDENTE DE LA IGLESIA DE SANTIAGO, EN EL MUSEO.







Figs. 189, 190 y 191.—PAMPLONA: RELIEVES DEL CORO, EN LA CATEDRAL. TUDELA: RELIEVES DEL CORO, EN LA CATEDRAL. LOS ARCOS: SILLERÍA DEL CORO.

Figs. 192, 193, 194 y 195.—RETABLOS DE SANTA MARÍA, EN SANGÜESA, DE ORCOYEN, DE INDURAIN Y DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA EN TUDELA.

Figs. 196, 197 y 198.—RETABLOS DE MENDAVIA, ISABA Y GENEVILLA.

por su clasicismo el Cristo a la columna, del sagrario, así como los grupos de la Visitación y la Adoración de los pastores.

De inferior calidad, y más lejanamente relacionado con el estilo de Araoz, se encuentran los retablos de Santa Catalina, de Allo, con pasajes de la vida de la Santa, en el que el San Juan, del Calvario, repite el gesto un tanto teatral del de Genevilla; el de Belascoain, que recuerda al de Lapoblación, y el de San Román, de Arzoz, fechado en 1568, de escasa calidad.

Aun más lejano del estilo de Andrés de Araoz se encuentra el retablo de Gastiain, que se relaciona con el de Belascoain, y también de escasa calidad, y que Biurrun atribuye a Juan de Ayala, vecino de Vitoria, de quien se tienen noticias desde 1527, interviniendo en el retablo de San Miguel, de Oñate (1535); en el retablo mayor de Cenarruza (1543), y en el de Santa María, de Portugalete (1549), colaborando con Juan de Beaugrant. En 1563 concursa al retablo de San Juan, de Estella, constando que residía en Zúñiga, donde debió ejecutar el retablo mayor, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, santos y curiosas representaciones de las sibilas, con el que se relaciona el de Irujo, con análogas escenas y muy rica decoración.

Es la portada de Santa María, de Viana, la obra en piedra más sorprendente del Renacimiento en Navarra. La obra fué contratada por el imaginero Juan de Goyaz, vecino de Bañares, cerca de Santo Domingo de la Calzada, que también se encargó este año de 1549 de la sillería de coro y otras obras en la iglesia de Viana. Anteriormente, según hemos indicado, en 1543, como vecino de Bañares, se encarga de la terminación de los sepulcros de Espeja, iniciados por Vigarny, a la muerte de éste, encargándose también de la obra del retablo de Valpuesta, que habían iniciado Vigarny y León Picardo. Juan de Goyaz muere en 1556, sin haber ejecutado gran cosa de la portada, sucediéndole, con las mismas trazas, Juan Ochoa de Arranótegui, vecino de Santo Domingo de la Calzada, que muere entre 1563 y 1567, sin acabarla, terminándola su hijo. Organizada como gran arco de triunfo, con escenas de la Anunciación, Natividad, Oración en el huerto y Camino del Calvario, entre columnas, en grandes relieves en la zona inferior, los padres de la Iglesia encima y los evangelistas, Moisés y San Juan Bautista, en tondos, en el remate; sobre el ingreso, magnífico Calvario, Santo Entierro y, sobre el cuarto de esfera, la Asunción, en una prebarroca visión de conjunto, acusando en el estilo de las figuras la estrecha dependencia o relación con la escultura castellana coetánea (véase vol. XI, fig. 333).

LEÓN Y GALICIA

LEÓN. — En León y su comarca trabajan una serie de maestros extranjeros, entre los que sobresalen Guillén Donzel y Juan de Angers (o de Anges), que debieron llegar a España hacia 1535, quizá con el gran maestro Juan de Juni, con cuyo estilo se relacionan, fruto quizá de una común formación, como hemos visto en el caso del bilbaíno Guiot de Beaugrant. La frecuente colaboración de ambos maestros plantea complejos problemas en la discriminación del trabajo de uno y otro, aunque la mención de Donzel como entallador y de Angers como imaginario parece aconsejar la atribución a este último de la imaginería en sus retablos y demás obras. Por otra parte, la estrecha relación estilística de Angers con Juan de Juni dificulta el conocimiento de la verdadera actividad de ambos maestros en León, haciendo sospechar que sea Angers el artífice de las obras en madera atribuídas a Juni, que-

dando como de Juni únicamente las obras leonesas de su primera etapa, en piedra o en barro, de acuerdo con la declaración de Juan de Badajoz en el pleito de la Antigua.

Las primeras menciones de Donzel y de Angers nos los sitúan en León, trabajando para el convento de San Marcos, en la sillería de coro que lleva la firma "Magister Guillermus Donzel me fecit 1542". En esta obra, que nos muestra a un "maestro habilísimo, correcto y de inagotable ingenio", se plantea el problema de la atribución de parte de sus imágenes, que se consideran de Juni, como hemos indicado anteriormente, aunque conocida la posterior obra y colaboración de Juan de Angers, parece procedente estimar que este maestro intervino activamente y que quizá le correspondan las figuras atribuídas a Juni.

Por estos mismos años debió trabajar Donzel, con su suegro Pedro de Salamanca, en el trascoro de la catedral leonesa (fig. 203), con muy rica decoración, y en el que particularmente las escenas bíblicas del friso recuerdan las figuras de la sillería de San Marcos.

De 1538 son las puertas del claustro, en nogal, con la Anunciación y la Visitación, además de las representaciones de Santiago, San Sebastián, San Jorge y San Roque, atribuídas de siempre a Donzel, aunque en algunas de estas representaciones, como en la escena de la Visitación, se acentúa su relación con el estilo de Juni, a quien también se han atribuído (fig. 204).

En 1543 contrata Donzel el desmontado retablo de San Salvador, de Valencia de Don Juan, hoy en la parroquia de San Pedro, con escenas de la infancia, Pasión y vida gloriosa de Cristo, más el Juicio Final y Misa de San Gregorio, de desigual valor. Sobresalen las escenas, más pequeñas, de la infancia de Cristo, David y Misa de San Gregorio, en las que es probable interviniese Juan de Angers, aunque es verosímil su participación en todo el retablo, ya que la mejor calidad de las escenas inferiores, como en tantos otros retablos, pudiera estar determinada por la necesidad de hacerlo así por su proximidad.

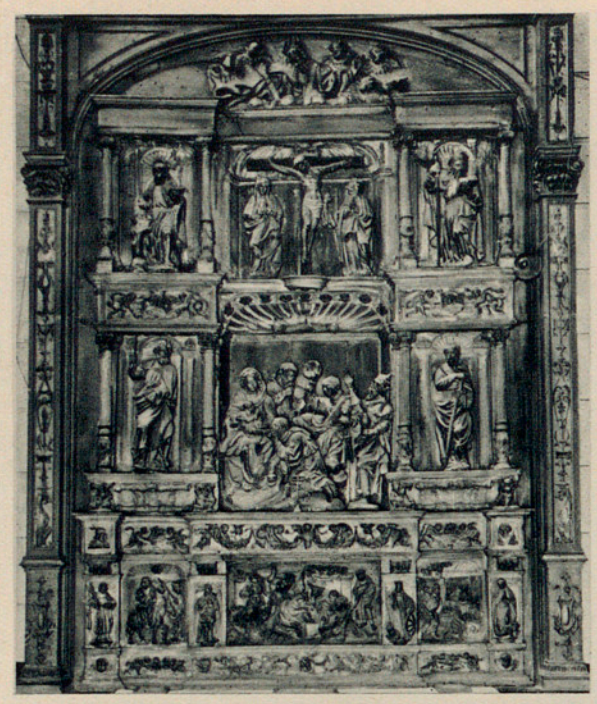
Dos años después, en 1545, contratan juntos Donzel y Angers un retablo para el desaparecido monasterio de Trianos, hoy en la capilla de Jesús, en San Lorenzo, de Sahagún. En este contrato se cita explícitamente a Donzel, como entallador, y a Angers, como imaginario. La escultura de este retablo, aunque carente de la grandiosidad de Juan de Juni, se halla tan íntimamente relacionado con su estilo, que indujo a atribuírselo, antes de conocerse la documentación (fig. 207). Sobresalen las escenas del Descendimiento, inspirada en el tema análogo de la fachada de San Marcos, atribuída a Juni, en la que, por otra parte, consta la intervención de un desconocido Horozco, que quizá deba referirse al arquitecto Juan de Horozco, maestro de las obras a partir de 1515, y la del Santo Entierro, que claramente evoca las obras del maestro vallisoletano. De inferior calidad son las de Cristo con la cruz y la Oración en el huerto, mientras los evangelistas recuerdan los de San Marcos, de León. En esta obra se advierte claramente la relación de Angers con Juni, quizá por haber sido discípulo o compañero, y así le vemos en 1548 declarando a favor de Juni en el pleito contra Giralte.

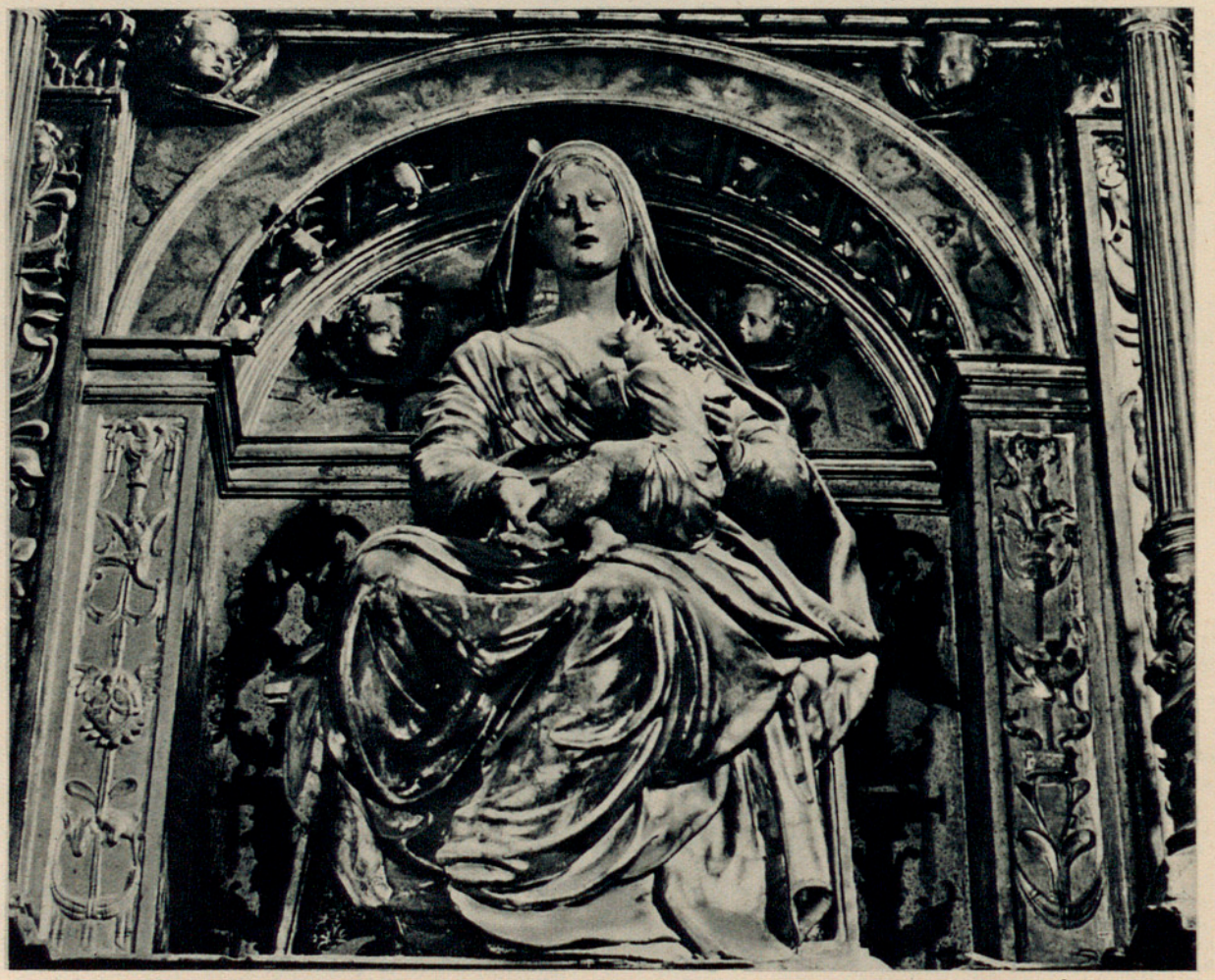
De este mismo año de la declaración de Angers en Valladolid, en el pleito de la Antigua, es el contrato del retablo de la iglesia de Carbajal de la Legua (León), cuyas esculturas se hallan en íntima relación con las de la sillería de San Marcos y con el retablo de Trianos.

Un estilo parejo al de Angers se reconoce en el retablo de San Martín, de Villanueva del Campo (Zamora), fechado en una pilastra en 1542, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo y San Martín, obra de Jaques Bernal (fig. 206), que once años antes había ejecutado el retablo de San Nicolás, de Castroverde del Campo.

De inferior calidad, muestra de un arte de análogas características son los relieves de

Fig. 199.—GENEVILLA: IMAGEN DE SAN ESTEBAN, EN EL RETABLO MAYOR.





Figs. 200, 201 y 202.—VITORIA: RETABLO DE LA EPIFANÍA, EN SAN PEDRO, Y SEPULCRO DE MARTÍN SÁEZ DE SALINAS, EN LA CATEDRAL. LAPOBLACIÓN:PORMENOR DEL RETABLO.

la sillería de coro de Astorga, en la obra de mediados del siglo, particularmente la silla episcopal con Santo Toribio (fig. 205), la de Santa Lucía e inmediatas y las escenas del Nacimiento y Epifanía, en las que la relación con la sillería de San Marcos es clara. Esta obra de Astorga, ampliación de la sillería ya existente, fué ejecutada entre 1547 y 1552 por los maestros Nicolás de Colonia y Tomás Mitata, vecinos de Benavente, y los leoneses Roberto de Memorancy, que en 1562 hizo un retablo para San Salvador, de Vega, y al año siguiente una custodia para Bustillo, y Pedro del Camino.

En León trabajan también Juan de Miao, compañero de Juni, para quien contrató los servicios de una moza, en febrero de 1543, estando ya Juni establecido en Valladolid, y Martín de Asquizna, entallador, que se cita en 1543. Alguno de estos maestros debió colaborar con Juan de Badajoz, haciendo los medallones del claustro, con los santos padres, Sansón, Dalila, etc., y la Virgen coronada (fig. 208), en la que si en los ángeles aun persiste el concepto de un bello Renacimiento, la grandiosidad de la Virgen, su movimiento "contrapposto", su serenidad, prefiguran el arte de Becerra.

Dentro del mismo grupo leonés puede situarse al maestro Lucas Mitata, cuyas relaciones con el anteriormente mencionado Tomás de Mitata desconocemos, y cuya actividad se sitúa en Salamanca, Ciudad Rodrigo y Plasencia, a partir de 1558, y a quien se atribuyen el retablo de Fuenteguinaldo y la tumba del obispo García de Galarza († 1596) en la catedral de Coria, constando que colaboró con Leoni, en 1570, en la erección de un arco de triunfo con motivo de la entrada de Ana de Austria, en Madrid.

Por la comarca de Zamora se extiende el estilo de los maestros vallisoletanos en obras de interés secundario. Sobresalen por su singularidad la bella y agradable Virgen sedente con el Niño, en El Salvador, de Toro, y el retablo de pintura y escultura de Santo Tomás Cantuariense, de Toro (fig. 209), de estilo berruguetesco y de gran calidad, que se ha relacionado con el estilo de uno de los mejores discípulos de Berruguete, el abulense Isidro de Villoldo.

GALICIA. — A Galicia, fundamentalmente al centro artístico de Santiago de Compostela, llega igualmente la gran oleada de entalladores e imagineros extranjeros, aunque no podemos percibir su valía, ya que se han perdido la gran mayoría de las obras que se ejecutaron en este segundo tercio del siglo. Consta la actividad del flamenco Claudio Loquí, que trabaja en Santiago y Lugo a mediados del siglo; de Antonio de Malinas, que por las mismas fechas trabaja en Pontevedra, y de Gil Probot, que en 1540 contrató la desaparecida sillería de coro de Sobrado de los Monjes. Además se menciona a Miguel Ramón, citado como extranjero, que trabaja en Santiago, aunque quizá sólo fuese entallador, como Miguel Brandon.

Entre los escultores locales se mencionan al coruñés Pedro Silveira y a Rodrigo Díaz, cuya actividad también se registra como cantero y de quien se documentan varios sepulcros en piedra, desaparecidos, con yacentes. Ninguno de estos maestros puede ser relacionado con fundamento con la obra más importante de este momento: la fachada del Colegio de Fonseca (fig. 210), en la que intervino el maestro de cantería Pedro Fernández y que se pintaba en 1548. Sus esculturas muestran a un maestro renaciente, clásico, sin contacto con lo vallisoletano, especialmente en la bella Virgen con el Niño, de un arte más refinado y avanzado que el de Cornielis de Holanda, que trabajaba poco antes, como también se advierte en los medallones con bustos que por estos mismos años se colocaban en la fachada de Platerías y en el patio de este mismo Colegio de Fonseca.

TOLEDO: **Nicolás de Vergara, Gregorio Vigarny, Diego de Velasco, Bautista Vázquez.** — Toledo continúa siendo el centro artístico más importante de Castilla la Nueva. En sus talleres de la catedral coexisten diversas tendencias que, en su fusión, crean un estilo que supone una aportación fundamental en la evolución de la escultura renacentista, de carácter muy diverso a la de Castilla la Vieja. La tradición medieval aun puede percibirse en algunos escultores de muy mediana categoría, como el maestro Jorge, que en 1530 hace los bultos de los reyes de la capilla de Reyes Nuevos (fig. 211), o el maestro Miguel Copin, que trabaja en la decoración y talla de la puerta de los Leones. Sin embargo, es en torno a estos talleres toledanos donde se funde la tradición local con las decisivas influencias de los maestros burgaleses y vallisoletanos, en especial derivadas de las labores en Toledo de Felipe Vigarny y Alonso Berruguete. Esta fusión con los elementos burgaleses y vallisoletanos es fundamental, porque se inicia en Toledo una tendencia que luego ha de desarrollarse en Ávila y en la escuela andaluza especialmente, caracterizada por la preocupación por la buena técnica, por la gracia y corrección, desatendiendo la tendencia a la fría monumentalidad y grandiosidad que vemos en Becerra y los seguidores de Juni, en la escuela vallisoletana.

Dentro de la tradición local se encuentran las obras escultóricas de Alonso de Covarrubias, que prodiga la decoración en sus primeras obras, aún de carácter gotizante, según vemos en los sepulcros del arcediano de Calatrava y de don Tello de Buendía, en la nave de la Epístola de la catedral, de mediados del segundo decenio del siglo, y en el de don Francisco de Rojas, en San Andrés, como, ya de carácter plenamente renaciente, en la rica decoración de los patios del palacio arzobispal de Alcalá de Henares y del Hospital de Santa Cruz, de Toledo, y en la capilla de Reyes Nuevos. Sobresale la portada de San Clemente, de hacia 1535, muy ricamente decorada, en la que singularmente se destaca la bellísima Virgen con el Niño en el medallón de remate, quizá inspirada en el motivo análogo de Vigarny, en el retablo de la Descensión, de la catedral, como apunta Chueca, y que contrasta por su belleza con las rudas representaciones de santos en los nichos inferiores (véase vol. XI, fig. 118).

Entre los maestros toledanos de este momento e importante por su relación con Burgos, figura Nicolás de Vergara el Viejo, a quien hemos visto anteriormente desarrollar una amplia labor en la capital burgalesa, y que establecido en Toledo hacia 1542, alterna su labor de arquitecto con la de escultor. Como hombre formado en Burgos, su estilo se caracteriza por la corrección en las formas, muy lejos de las genialidades y apasionamiento de las obras coetáneas de Berruguete. Es sumamente característica la Virgen de la Anunciación, en la puerta de la Chapinería de la catedral toledana, una de las más bellas y elegantes figuras de este momento. Consta que en 1555 y 1556 colabora, según veremos, en el retablo mayor de Mondéjar, en el que deben corresponderle los relieves del lado del Evangelio, y en el retablo de Santa María la Blanca, también en colaboración con Bautista Vázquez, en el que se le atribuyen los más romanistas relieves de la parte inferior.

El mismo carácter romanista se percibe en el Cristo del Seminario (fig. 212), que es el que se le paga en 1559, para la capilla de la Torre o de San Juan. Aún en 1564 consta que trabaja en el remate del trascoro, y en los modelos y trazas de los dos magníficos atriles a los lados del coro de la catedral metropolitana, que se hicieron entre 1562 y 1571. En estos

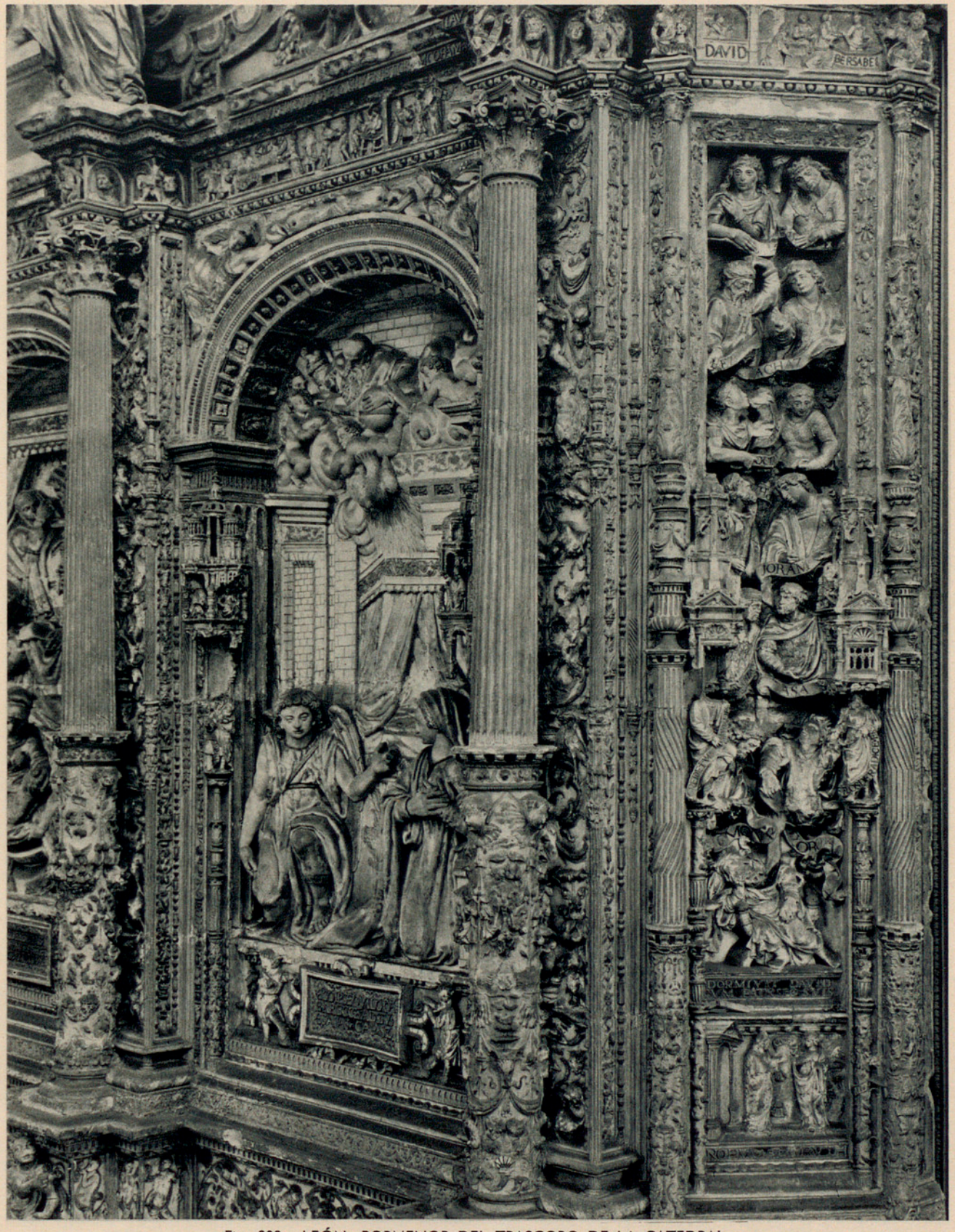


Fig. 203.—LEÓN: PORMENOR DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL.

Figs. 204 y 205.—LEÓN: PUERTA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL. ASTORGA: SILLA EPISCOPAL, EN EL CORO DE LA CATEDRAL.

atriles, que son las más bellas fundiciones en bronce de la catedral (fig. 213), intervino muy activamente su hijo Nicolás de Vergara el Joven. Representan los relieves a David perseguido por Saúl, un pasaje del Apocalipsis, el Arca de la Alianza, el Paso del Mar Rojo y escudos de la catedral con la Imposición de la casulla a San Ildefonso, todo de arte exquisito y refinado, tanto en la técnica como en las formas y acertada ordenación de las composiciones, constituyendo obras de excepcional calidad, en las que también los demás adornos y los soportes arquitectónicos, en hierro, muestran la gran maestría de Nicolás de Vergara, a quien se deben las trazas en su integridad.

Gregorio Vigarny, también conocido como Gregorio Pardo, trabaja en la catedral de Toledo desde 1537, indudablemente favorecido por su suegro, el maestro de la catedral de Toledo Alonso de Covarrubias. Su formación es desconocida, aunque a juzgar por su estilo es presumible su contacto con los maestros vallisoletanos, conservando del arte burgalés la buena técnica y la corrección en las formas. Se ha supuesto su intervención en los sepulcros de Espeja, que ejecutaba su padre Felipe Vigarny; pero conocido el dato de la intervención de Juan de Goyaz, a la muerte del maestro, parece más probable atribuirle a éste las diferencias que se advierten respecto al normal estilo del maestro Felipe Vigarny.

En 1537 trabaja Gregorio Pardo en las esculturas de la portada de la capilla de la Torre de la catedral de Toledo, donde trabajan numerosos artistas, y en la que se le atribuyen el medallón con San Juan Bautista y las imágenes de San Pedro, San Ildefonso, San Juan, San Pedro, San Eugenio y Santiago, a los lados. Seguidamente debió ayudar a su padre en la sillería de coro, que se inicia en 1538. En 1542 termina la historia de Santa Leocadia, en la puerta de la Chapinería, y de la misma fecha debe ser la de la Coronación de la Virgen, de la puerta de los Leones (fig. 215), en las que nos muestra su arte refinado, algo influído por Juni, manteniéndose con eclecticismo que refleja también la influencia de Berruguete.

De 1548 es la magnífica cajonería de la antesala Capitular, una de las obras de más fina talla y belleza entre las ejecutadas en madera en la catedral metropolitana (fig. 214). A él corresponde también el fino medallón de alabastro con la Imposición de la casulla a San Ildefonso, en la silla arzobispal del coro. Se le atribuyen también otros dos medallones pequeños, uno en la sacristía de la capilla del Condestable, en la catedral de Burgos, con la Virgen y el Niño, y otro en el Museo Metropolitano de Nueva York. En estos tres medallones nos muestra una extraordinaria calidad técnica y un exquisito sentido de la bella forma, muy italiano, que contrasta un tanto con la agitada espiritualización del arte castellano coetáneo.

Con su estilo se relacionan también el medallón con la Virgen y el Niño, en la portada del Colegio de Infantes, de Toledo, y, según Weise, los evangelistas del retablo de Maqueda y el bello retablo de Santa Ana, en su capilla de la girola de la catedral toledana, con escenas del martirio de San Lorenzo, aparición de Cristo a San Martín, Imposición de la casulla a San Ildefonso, en el banco, y un grupo central con Santa Ana, la Virgen y el Niño, donde el espíritu de Berruguete se aúna a un delicado y bello sentido de la forma (fig. 216).

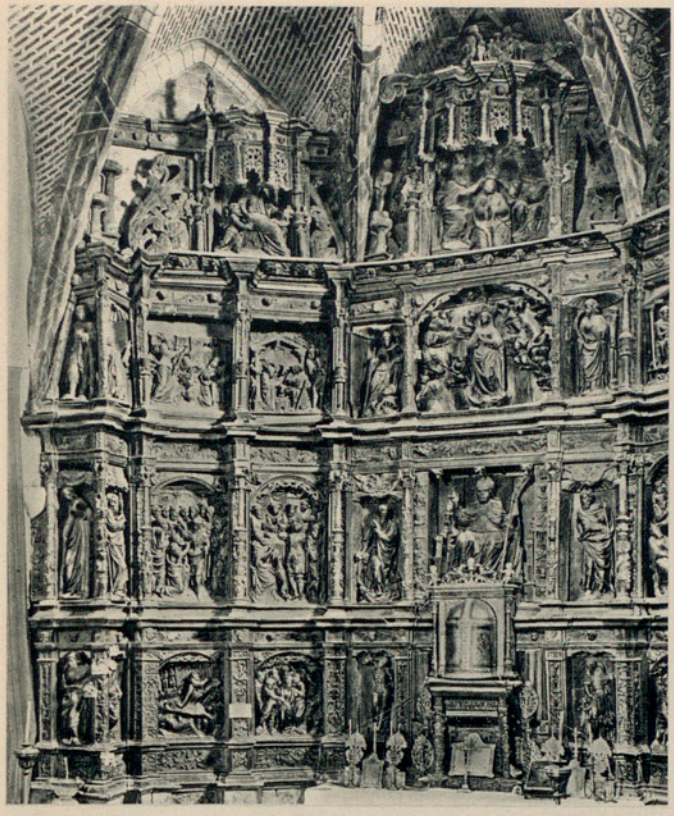
Un arte más secundario nos muestran las obras de Diego Velasco de Ávila, que ingresa en el taller de la catedral en 1539. Después figura trabajando como entallador en las puertas de los Leones y de la Chapinería, con otros artistas, y ejecuta, entre otras obras menudas, dos atriles para el coro de la catedral (1558), en madera, con relieves de los evangelistas y Padres de la Iglesia. Citándosele como entallador, hizo, entre 1557 y 1561, el desaparecido retablo de Miraflores de la Sierra, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, que mos-

traba un arcaísmo evidente junto a figuras y escenas berruguetescas, como también se percibe en el de San Román, de Toledo, que se le atribuye. En 1562 sustituyó a Bautista Vázquez el Viejo en el encargo del sepulcro de Francisco Martínez Silíceo, para la parroquia de Villagarcía (Badajoz), que no hizo, volviendo a contratarlo Vázquez en 1570. A partir de 1564 se le cita en la catedral como escultor, no como entallador, tasando el modelo del candelero de Manuel Álvarez. A su última etapa en Toledo corresponden los dos santos Juanes y la Crucifixión, en el retablo de pintura de Villaluenga (Toledo), para cuyo cobro otorgaba poder en Sevilla en 1580, en los que se percibe la influencia de Berruguete, como en los relieves de los santos Justo y Pastor, especialmente en la escena del Entierro, que también se han atribuído a Villoldo, según hemos indicado anteriormente. También corresponde a esta última etapa la imagen de la Inmaculada, en el puente de Alcántara, que hizo titulándose "maestro mayor de las obras de la ciudad". A partir de 1579 aparece residiendo en Sevilla, según veremos más adelante.

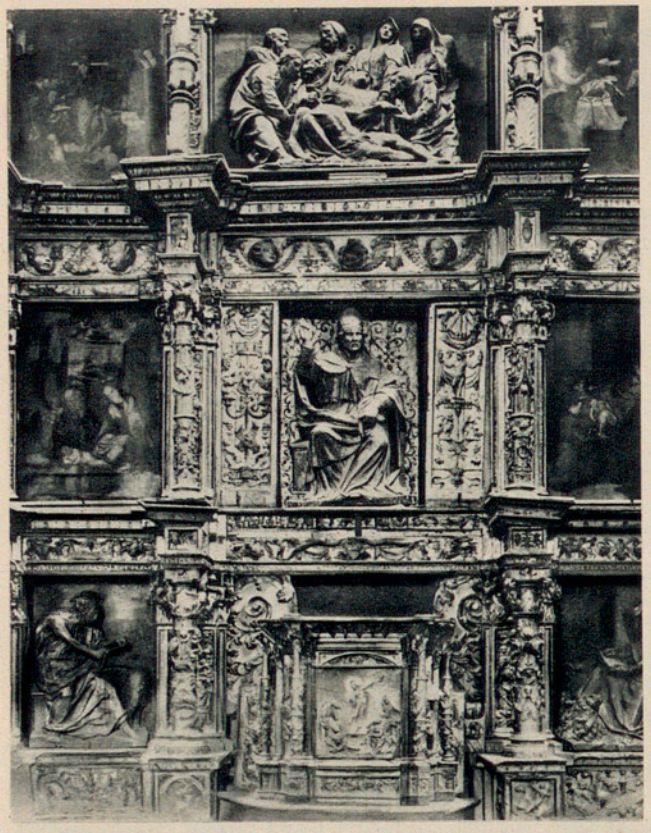
Indudablemente, el más clásico de los escultores toledanos de este segundo tercio del siglo es Bautista Vázquez el Viejo, cuya formación se desconoce, aunque es muy probable una estancia en Italia, dada su relación estilística con el manierismo italiano y a juzgar también por su actividad como pintor y grabador. Su labor en Toledo se inicia en 1552, cuando se le pagan dos medallones con Daniel y Zacarías, para la puerta de la Chapinería, y un ángel de madera para un pilar toral, que quizá sea el existente en la cabecera del trascoro, junto al pilar, en el lado de la Epístola, con bello movimiento "contrapposto". Al año siguiente ejecuta el magnífico Ángel de la Salutación en la misma puerta de la Chapinería, obra exquisita, muy italiana, fina y elegante, que evoca el arte de Berruguete, pero sin seguirle, preocupado por la belleza y corrección, normas que ha de mantener en toda su producción.

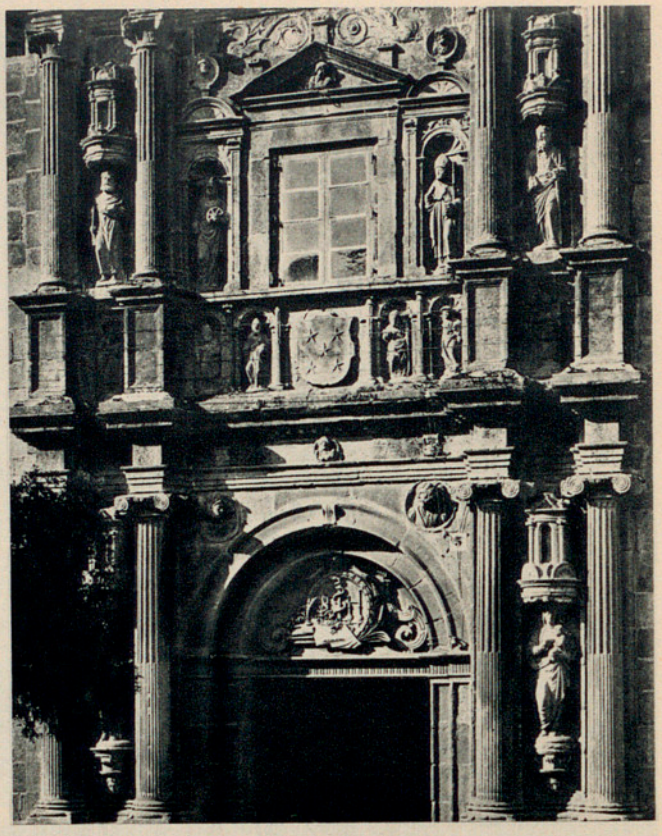
En 1554 interviene en la parte escultórica del deshecho retablo de las Franciscanas Concepcionistas, de Almonacid de Zorita, con pinturas de Correa de Vivar, al que pertenece una bellísima Virgen con el Niño, manierista, que evoca en su estilización al Parmigianino, y que le relacionan con algunos detalles del sepulcro Tavera, de Alonso Berruguete, estilización que con más claridad se muestra, aunque no con tanta belleza, en el relieve del Abrazo ante la Puerta Dorada, y ya en mucho menor grado en la Asunción y Calvario. Al año siguiente contrata, en colaboración con Covarrubias y Nicolás de Vergara el Viejo, con cuyo estilo íntimamente se relaciona, el magnífico sepulcro, a juzgar por las descripciones, de don Fernando de Córdoba, para el convento de dominicos de Almagro, desaparecido, para el que se tomó de modelo el de don Pedro Girón de Calatrava, y que anteriormente había sido encargado a Gregorio Pardo.

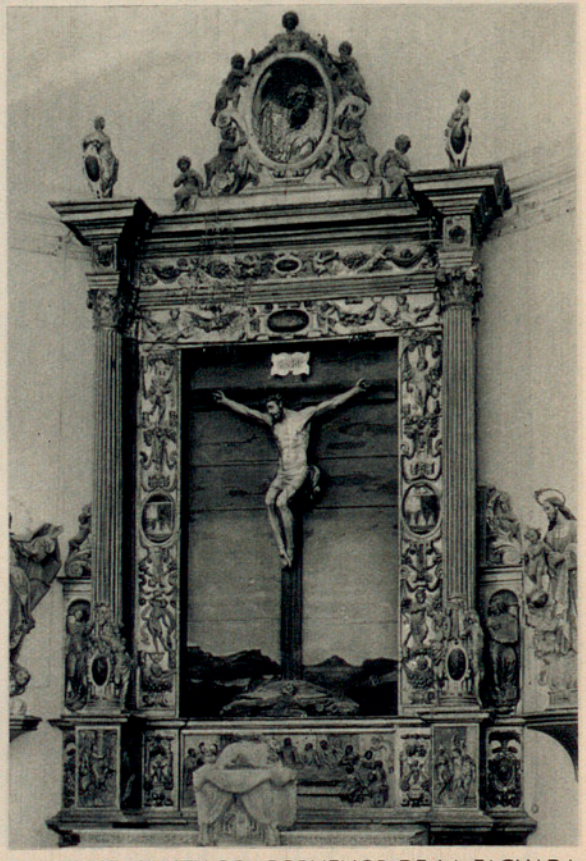
Este mismo año, en colaboración con Nicolás de Vergara, constante colaboración que hace pensar en una amistosa relación, quizá iniciada en Burgos, contrata el desaparecido retablo de Huéscar (Granada). También de este año, y en colaboración, además de Vergara, con Covarrubias y Correa de Vivar, contrata el retablo mayor de Mondéjar, de pintura y escultura, con magníficas representaciones de los apóstoles de tres en tres en el banco, de alargadísimo canon, y relieves con el Abrazo ante la Puerta Dorada y Nacimiento de la Virgen, que acusan dos manos, como también se percibe en las figuras de los nichos; en todo él correspondería a Vázquez los relieves del lado de la Epístola, por su más estrecha relación con la obra sevillana, en especial con el retablo de San Mateo, de Lucena, y con los



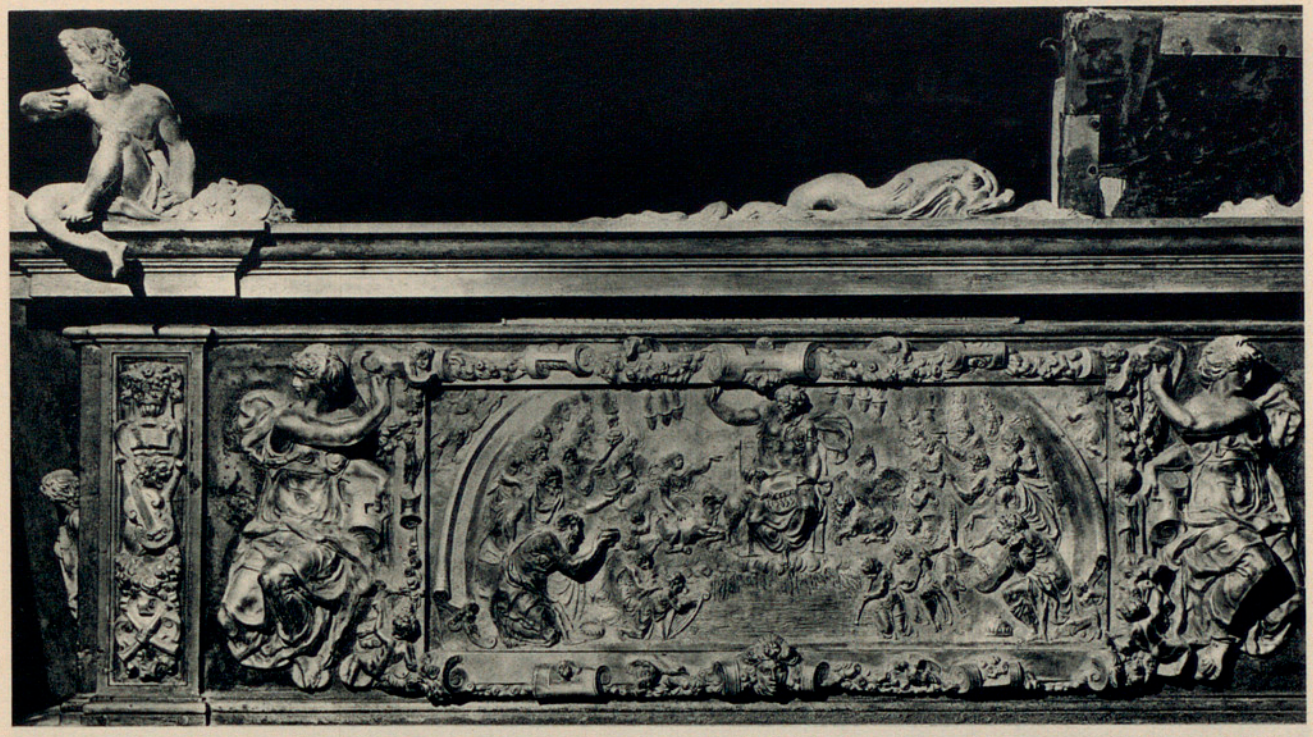
Figs. 206, 207 y 208.—VILLANUEVA DEL CAMPO: RETABLO DE SAN MARTÍN. SAHAGÚN: PORMENOR DEL RETABLO DE SAN LORENZO. LEÓN: MEDALLÓN EN LA BÓVEDA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL.

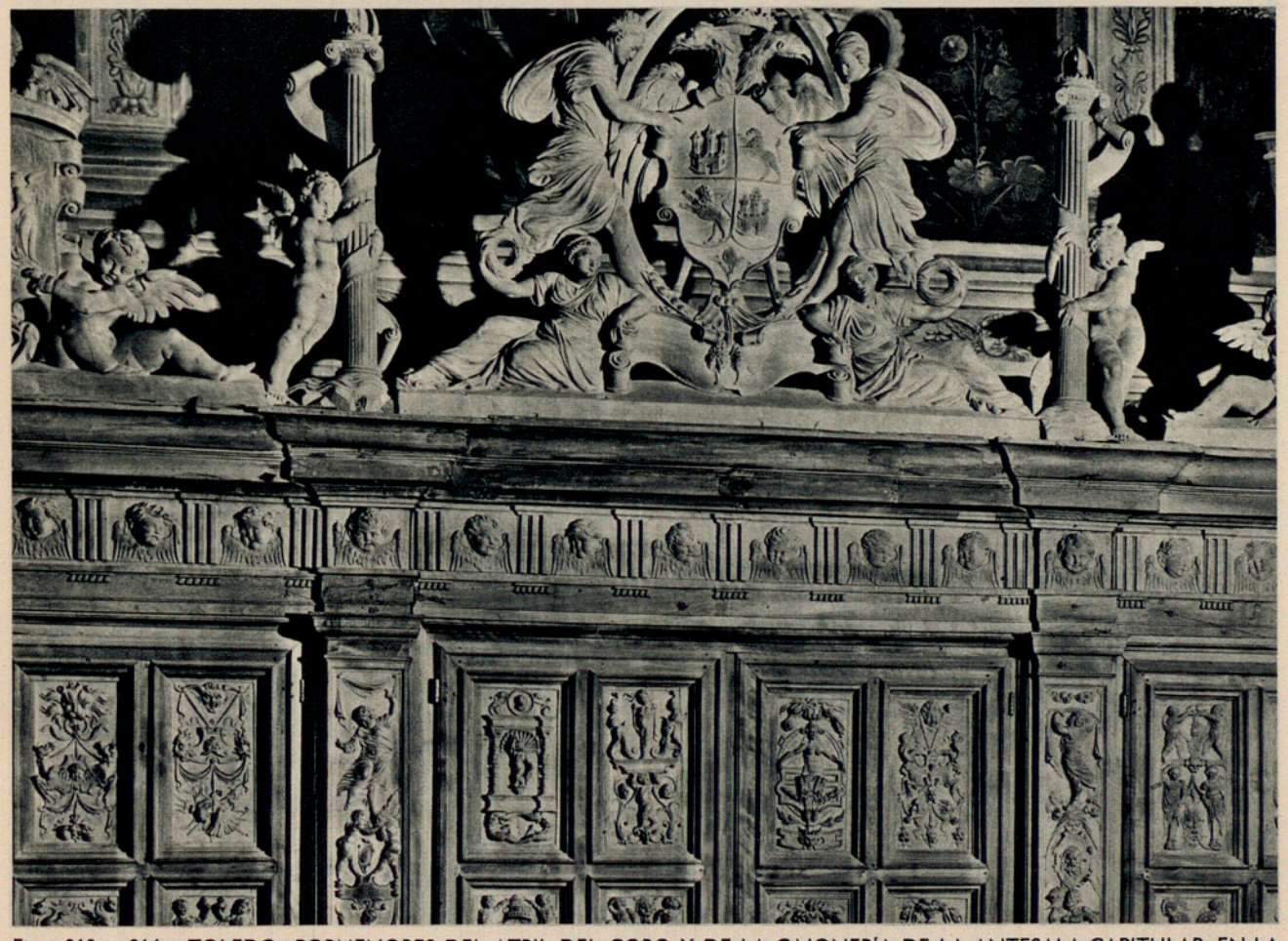




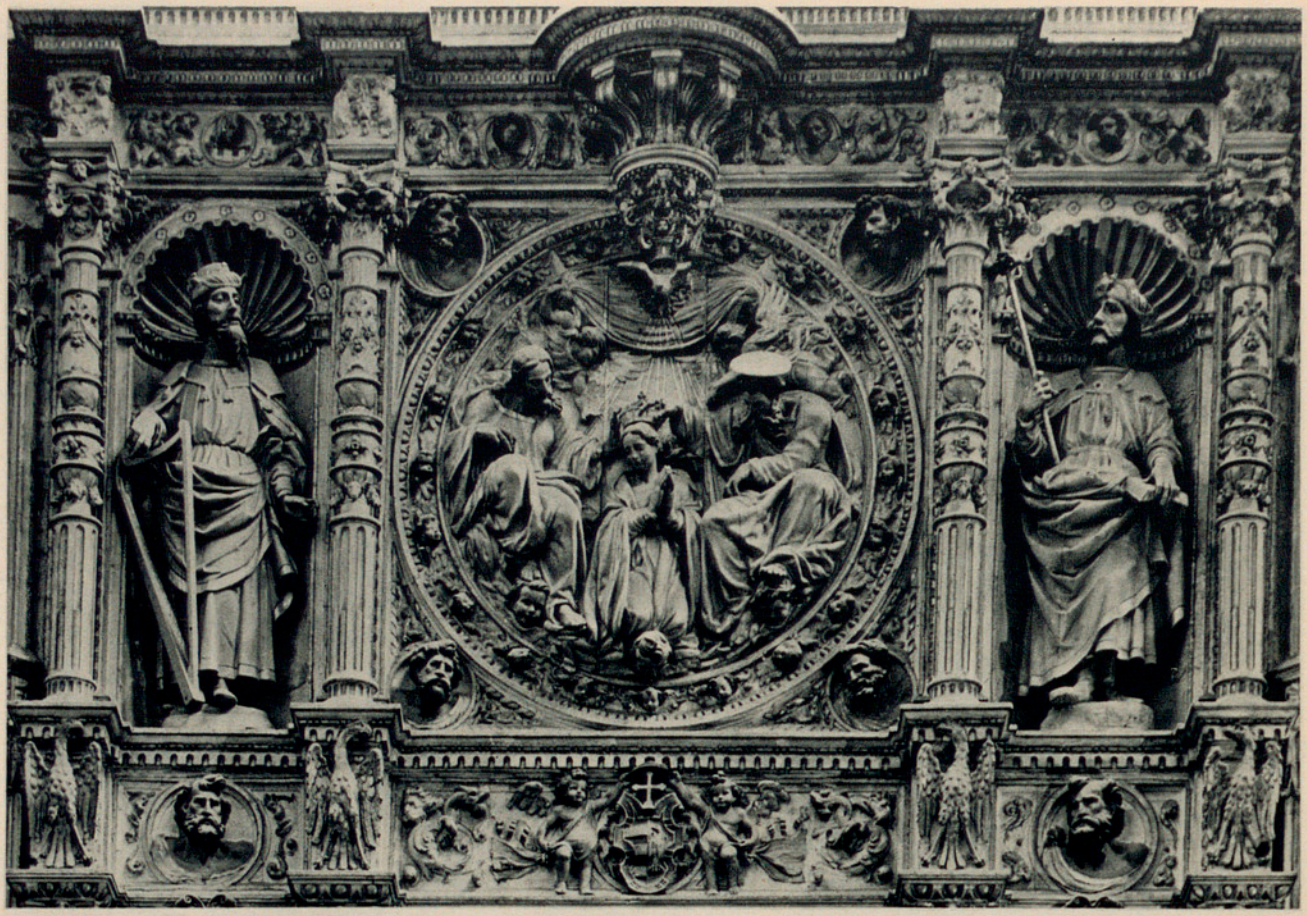


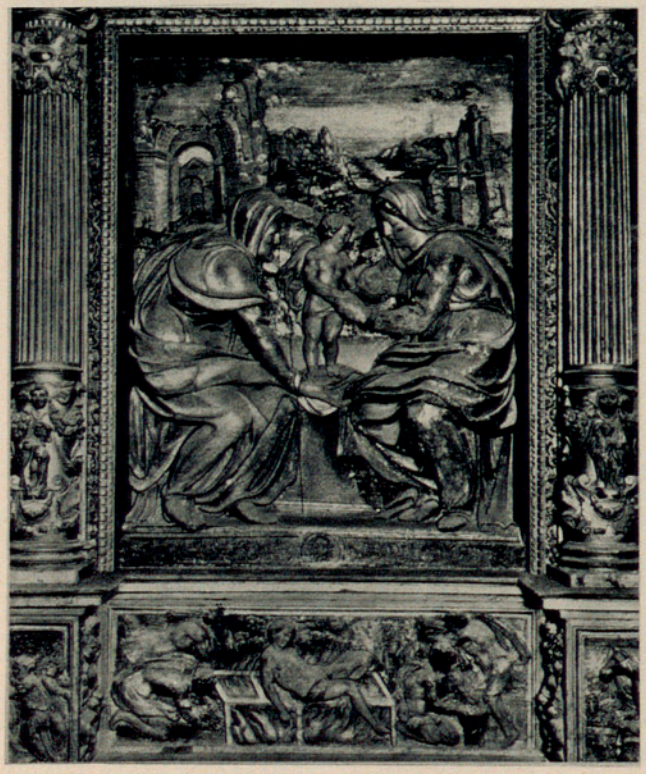
Figs. 209, 210, 211 y 212.—TORO: RETABLO DE SANTO TOMÁS CANTUARIENSE. SANTIAGO: PORMENOR DE LA FACHADA DEL COLEGIO DE FONSECA. TOLEDO: CAPILLA DE LOS REYES NUEVOS, EN LA CATEDRAL. TOLEDO: RETABLO DE LA CAPILLA DEL SEMINARIO.

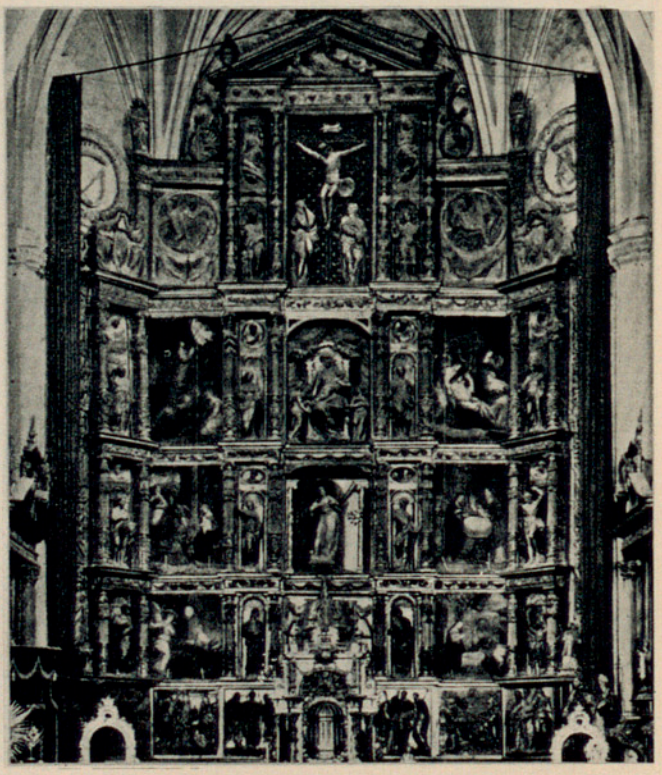




Figs. 213 y 214.—TOLEDO: PORMENORES DEL ATRIL DEL CORO Y DE LA CAJONERÍA DE LA ANTESALA CAPITULAR, EN LA CATEDRAL.







Figs. 215, 216 y 217.—TOLEDO: CORONACION DE LA VIRGEN, EN EL INTERIOR DE LA PUERTA DE LOS LEONES, Y PORMENOR DEL RETABLO DE SANTA ANA, EN LA CATEDRAL. MONDÉJAR: RETABLO MAYOR.

relieves de Almonacid de Zorita, debiendo corresponder a Nicolás de Vergara los restantes, según hemos indicado anteriormente (fig. 217).

En la misma iglesia de Mondéjar se le atribuye el retablo de la Encarnación, de pintura, con esculturas en la calle central, la Asunción, Abrazo ante la Puerta Dorada y Calvario, y en el banco, santos de medio cuerpo, temas análogos a los de Almonacid de Zorita, aunque de inferior calidad, como en parte del retablo mayor, lo que induce a pensar que para este retablo sólo dió las trazas o, más bien, en la intervención de Nicolás de Vergara.

Fruto también de la colaboración con Nicolás de Vergara es el retablo de Santa María la Blanca, de Toledo, de 1556, en el que Weise ve particularmente su mano en los relieves de la parte superior, y que no fué pintado, ni colocado hasta 1588, después de muchas vicisitudes. De dos cuerpos, con tres calles, la central para imagen, que ha desaparecido; Magdalena y sibila, en el banco; Anunciación y Natividad, en el primer cuerpo; encima la Adoración de los Reyes y Huída a Egipto, y, como remate, la Trinidad y ángeles con los instrumentos de la Pasión.

En fecha indeterminada está en Ávila, donde ejecutó, en mármol, un grupo de la Piedad, directamente inspirado en la famosa Piedad de Miguel Ángel, en el Vaticano, mostrando una vez más su directa relación con el arte italiano (fig. 218). En 1557 consta que ya está en Sevilla, aunque también consta que en 1559 estaba avecindado en Toledo, lo que hace suponer un regreso a Castilla, para poco después establecerse definitivamente en la capital andaluza, donde ha de ser, según veremos, uno de los principales creadores de la gran escuela sevillana del último tercio del siglo.

Escultor más arcaico, dentro del grupo toledano, es el legendario Rafael de León, que según la tradición huyó de Toledo después de haber dado muerte al presunto amante de su mujer, refugiándose en el monasterio de San Martín de Valdeiglesias. En él hizo la sillería de coro (1567-1570), hoy en la catedral de Murcia (fig. 219), que Ponz elogia cumplidamente, con escenas de la vida de Cristo en los respaldos de la sillería baja y figuras de cuerpo entero en la alta, y muy abundante decoración, siguiendo el modelo de la de San Benito, de Valladolid.

CUENCA: **Esteban Jamete.** — El conjunto de la escultura en Cuenca, en este segundo tercio del siglo, nos ofrece obras de gran interés y de una gran complejidad, que suponen la existencia de un activísimo taller, cuya dirección no puede atribuirse a un maestro determinado. Aún sus estrechas relaciones con el arte toledano coetáneo no son exclusivas, planteándose problemas de difícil solución, por cuanto conjuntamente se advierten relaciones con el arte de Siloe y con la tradición burgalesa-palentina de Valmaseda, y aun incluso con los talleres de Granada y Murcia.

La obra fundamental, de muy principios de este segundo tercio del siglo, son las puertas de la sala capitular de la catedral (fig. 220), con escudos del obispo Diego Ramírez, que la fechan antes de 1537. En su estilo muestran a un artista avanzado, conocedor de Siloe y más lejanamente de Berruguete, a quien tradicionalmente se han atribuído, pero a quien superan en su mayor gracia y finura técnica, por lo que se ha apuntado el nombre de Jerónimo Quijano, ya que se relacionan con el estilo de la cajonería de la catedral de Murcia, que dirigió Quijano e hicieron varios entalladores. Se representan en dos tondos las escenas de la Adoración de los Reyes y la Transfiguración, y, debajo, San Juan Bautista y San Pedro,

en una hoja, y en la otra, San Pablo y San Juan Evangelista, pudiéndose percibir, incluso, dos manos distintas, de las que la de la izquierda, con la Adoración de los Reyes y San Juan Bautista y San Pedro, muestra una mayor relación con el arte burgalés.

Cierta relación, por su carácter burgalés, con la puerta de la Adoración de los Reyes, presenta el bello retablo de la capilla del canónigo Eustaquio Muñoz, que por las mismas fechas se ejecutaría, en el que particularmente sobresalen el impetuoso Padre Eterno del coronamiento, el delicado relieve de Cristo muerto, en el banco, y la bella Virgen con el Niño, San Juanito y otro niño, quizá el evangelista San Juan, ya que el dragón a los pies indica que es Virgen Inmaculada más bien que una representación de la Caridad (fig. 221). Al mismo artista deben corresponder las imágenes del comulgatorio de la misma capilla, en las que Weise señala el recuerdo de Valmaseda, particularmente en la Virgen del remate.

Se relacionan con estas figuras las dos imágenes de San Pedro y San Pablo, en la puerta de ingreso a la sacristía y el retablo de la iglesia parroquial de San Miguel, de hacia 1540, más distantes estilísticamente de las anteriores, pero manteniendo análogas características, pese a su inferior calidad artística, como en el más tardío retablo de la capilla de los Gómez de León, en la colegiata de Belmonte, fechado en 1546, en el que se reconoce igualmente la influencia de Siloe y de los talleres burgaleses (fig. 222).

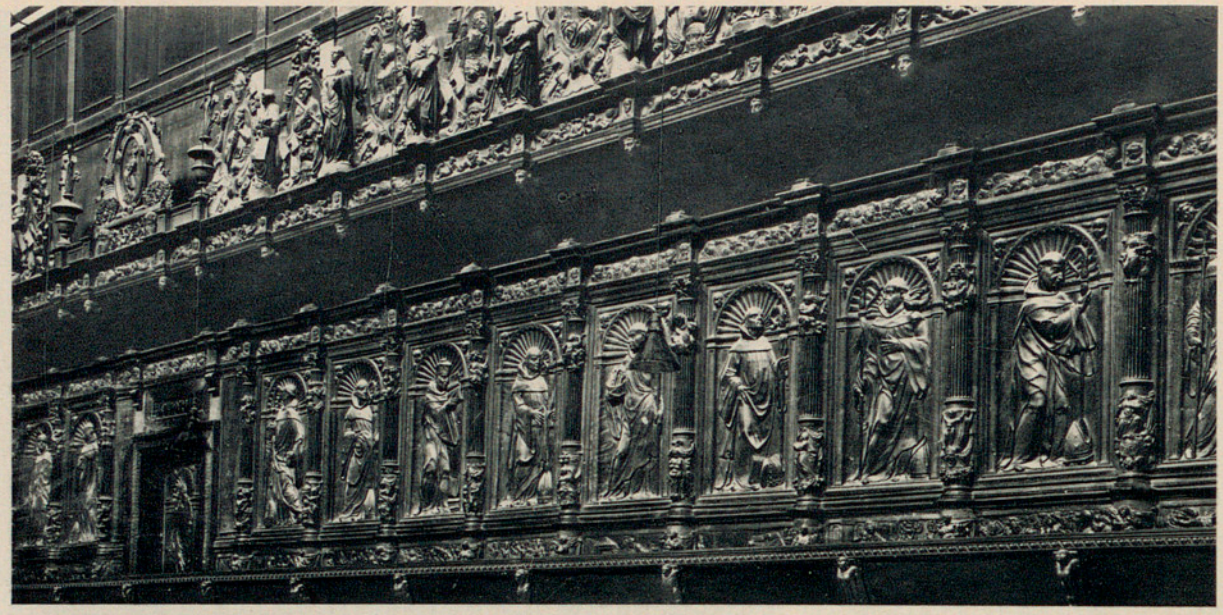
En relación con estas obras se ha apuntado la posibilidad de atribuírselas a Diego de Tiedra, de quien no tenemos ninguna obra documentada, aunque sabemos que trabajó en Cuenca entre 1539 y 1557, con activo taller, en el que estuvieron, entre otros, Isaac de Juni, Giraldo de Flugo y Gabriel, mallorquín. En 1538 ya era maestro de fama reconocida, cuando visita las obras del convento de San Esteban de Salamanca. Sobre su carácter y actividad en las obras en Cuenca y su comarca son bastante explícitos los datos de que era familiar del Santo Oficio y la declaración del imaginero Giraldo, en el proceso de Jamete, según el cual Diego de Tiedra procuraba eliminar de Cuenca a cualquiera de sus discípulos que intentasen establecerse en la ciudad, coaccionándolos en función de su cargo y prestigio.

A principios de 1545 llega a Cuenca Esteban Jamete, de Orleans, entallador e imaginero, nacido hacia 1515, llegado a España en 1535 y detenido por la Inquisición en 1557. Por su declaración ante la Inquisición conocemos su actividad por casi toda España durante los cuatro lustros de su estancia en ella. Hombre pendenciero, bebedor y soberbio, trabajó en León, Zamora, Benavente, Salamanca, Medina del Campo, Burgos, Valladolid, Medina de Ríoseco, Toledo, Carrión de los Condes, Sevilla, Marchena, Úbeda y Cuenca y su comarca, entre otras localidades. Casó con María González, de Becerril de Campos, lo que podría indicar una estancia en torno a los talleres palentinos, y, en segundas nupcias, con María de Castro, de Villanueva de los Escuderos. En su taller estuvieron, entre otros, Isaac de Juni y Miguel Adán.

A través de las numerosas menciones de sus obras, le vemos relacionado con Vigarny, con quien colabora en la sillería de coro de Toledo, en función de su particular habilidad para las labores en piedra o alabastro. También trabaja en San Francisco, de Medina de Ríoseco, en unos arcos de talla, que deben ser los que preparaba Andino y que luego se contrataron a Miguel de Espinosa, según hemos indicado anteriormente.

Importante es la mención de que estuvo más de dos años trabajando en El Salvador, de Úbeda, donde debe corresponderle buena parte de la imaginería y decoración. En la puerta principal, con traza arquitectónica derivada de Siloe, es característica, en su profusa

Fig. 218.—B. VÁZQUEZ EL VIEJO: GRUPO DE LA PIEDAD, EN SU CAPILLA DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.



Figs. 219 y 220.—MURCIA: SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL. CUENCA: RELIEVES DE LA PUERTA DE LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL.

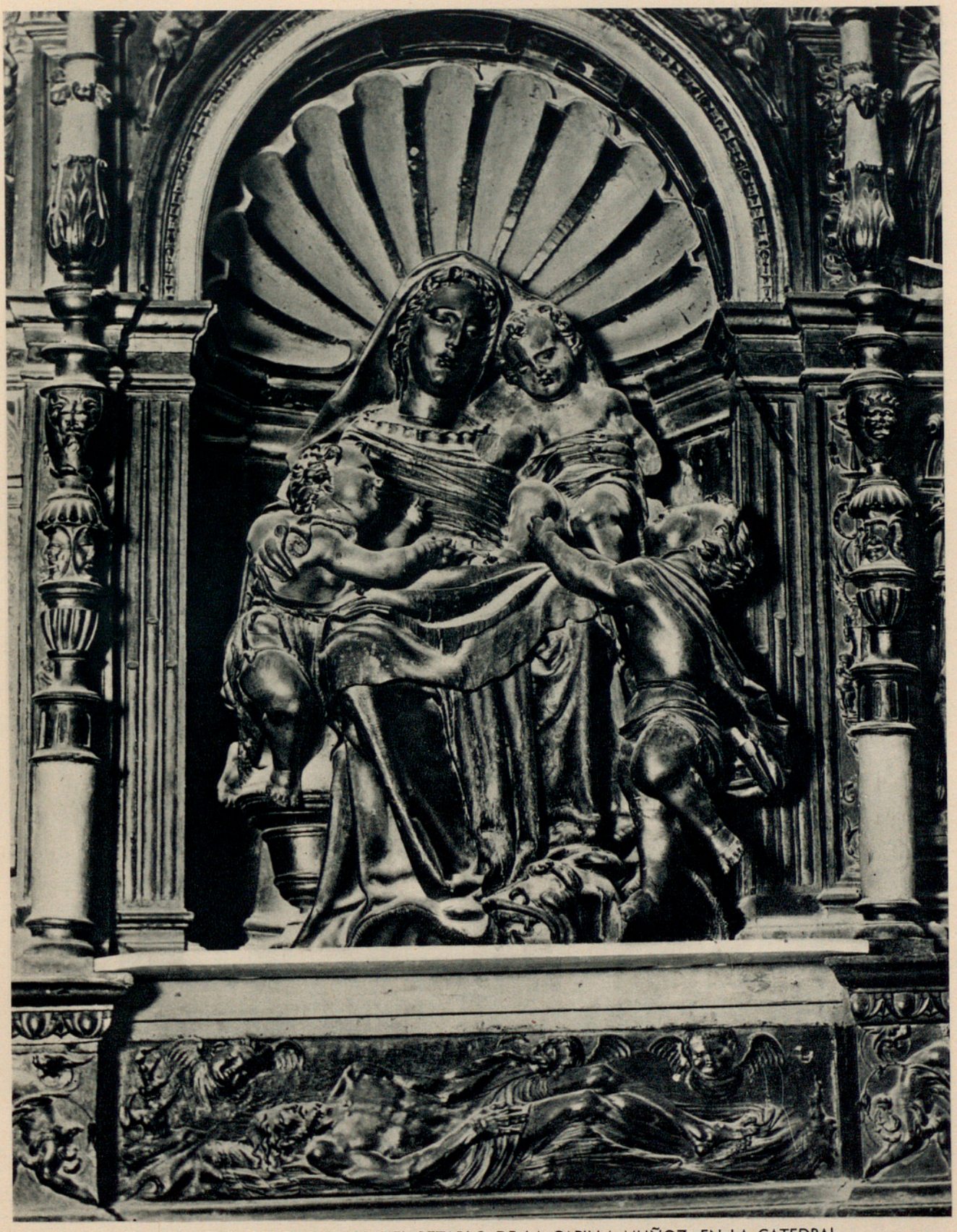


Fig. 221.—CUENCA: PORMENOR DEL RETABLO DE LA CAPILLA MUÑOZ, EN LA CATEDRAL.

Fig. 222.—BELMONTE: RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS GÓMEZ DE LEÓN, EN LA COLEGIATA.

decoración, la tendencia a mezclar lo mitológico con lo cristiano (véase vol. XI, fig. 217). Así, vemos en el intradós de las dovelas del arco dioses mitológicos —Neptuno, Vulcano, Venus, Febo, Júpiter, Saturno, Marte, Mercurio, Diana, Eolo y Anteo, los más con sus leyendas correspondientes— y los trabajos de Hércules en los contrafuertes laterales (fig. 223), virtudes en las enjutas, temas bíblicos y evangélicos en el friso —El maná, la serpiente de bronce, Desposorios y Tránsito de la Virgen—, escudos, temas fantásticos decorativos y, presidiendo el conjunto, un gran relieve de la Transfiguración, con dos apóstoles a los lados. También debió intervenir Jamete en la portada meridional del mismo templo, con la misma calidad en la magnífica talla decorativa y bellísimas esculturas, sobre todo el tondo con la Caridad. El mismo carácter se percibe en la puerta septentrional, con la Anunciación, que recuerda las creaciones conquenses, e impetuoso Santiago, en audaz composición, en la que el caballo se corta por la curva del arco que alberga la escena, y que mucho después inspiró al autor del relieve de la portada del Hospital de Santiago, en la misma ciudad. En el interior del Salvador son particularmente señalables, por su aire pagano y clásico, los telamones, cariátides y sibilas de la sacristía, donde de forma evidente se muestra el arte de Jamete, a tenor de su arriscado carácter y su espíritu lindando con la heterodoxia, como ya advirtió Chueca.

Las esculturas de la capilla mayor de San Francisco, de Baeza, se encuentran influídas por su estilo, como se advierte en los esbeltos guerreros tenantes de escudos (véase vol. XI, fig. 223), mientras se hallan más distantes las escenas de la Adoración de los Pastores y de los Reyes y la Resurrección, de carácter más reposado y con un canon en las figuras diverso al empleado por Jamete.

Consta también que estuvo un año labrando imaginería y talla en Chinchilla. Debe referirse a labores en piedra, ya que el retablo es renacentista, pero de un carácter muy primitivo, en desacuerdo con la obra escultórica de Jamete en Cuenca y Úbeda, aunque quizá suministrase algunas de las figuras exentas en los nichos, además de la decoración de la cabecera de la iglesia, donde con más probabilidad interviniese (véase vol. XI, fig. 157).

En Toledo estuvo labrando en la puerta de los Leones y en el ingreso a la capilla del Tesoro, verosímilmente en la talla decorativa, como debió tener igual carácter su intervención en el claustro de San Zoil, de Carrión de los Condes.

En Cuenca intervino en el arco de acceso al claustro, que lleva su nombre, en el que deben corresponderle las magníficas representaciones de San Pedro y San Pablo, en las jambas, y la riquísima decoración que hacen de esta obra una de las más bellas de la catedral de Cuenca (véase vol. XI, fig. 148). También consta que en 1551 intervino en la talla del retablo de pintura de San Mateo y San Lorenzo. Es verosímil su intervención en el altar de San Fabián y San Sebastián (fig. 225), que consta que se hacía en 1551, documentándose la intervención de un desconocido Joanes, quizá Jamete, y Miguel Hernández.

En la comarca de Cuenca consta que hizo un sagrario e intervino en la iglesia de Alarcón, donde en la portada hay labor renaciente y corresponde también a estas fechas el gran retablo, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, apóstoles en las entrecalles y extraños soportes, en el que se percibe una cierta influencia berruguetesca, no atribuible a Giralte, como se ha supuesto. También consta que hizo un bulto de alabastro para la Concepción, de Castillo de Garcimuñoz (Cuenca) y una sepultura para un obispo de Calahorra, que hizo en Madrid, cuyo destino ignoramos.

Se relacionan con Jamete los relieves de alabastro del altar de San Martín, en la girola

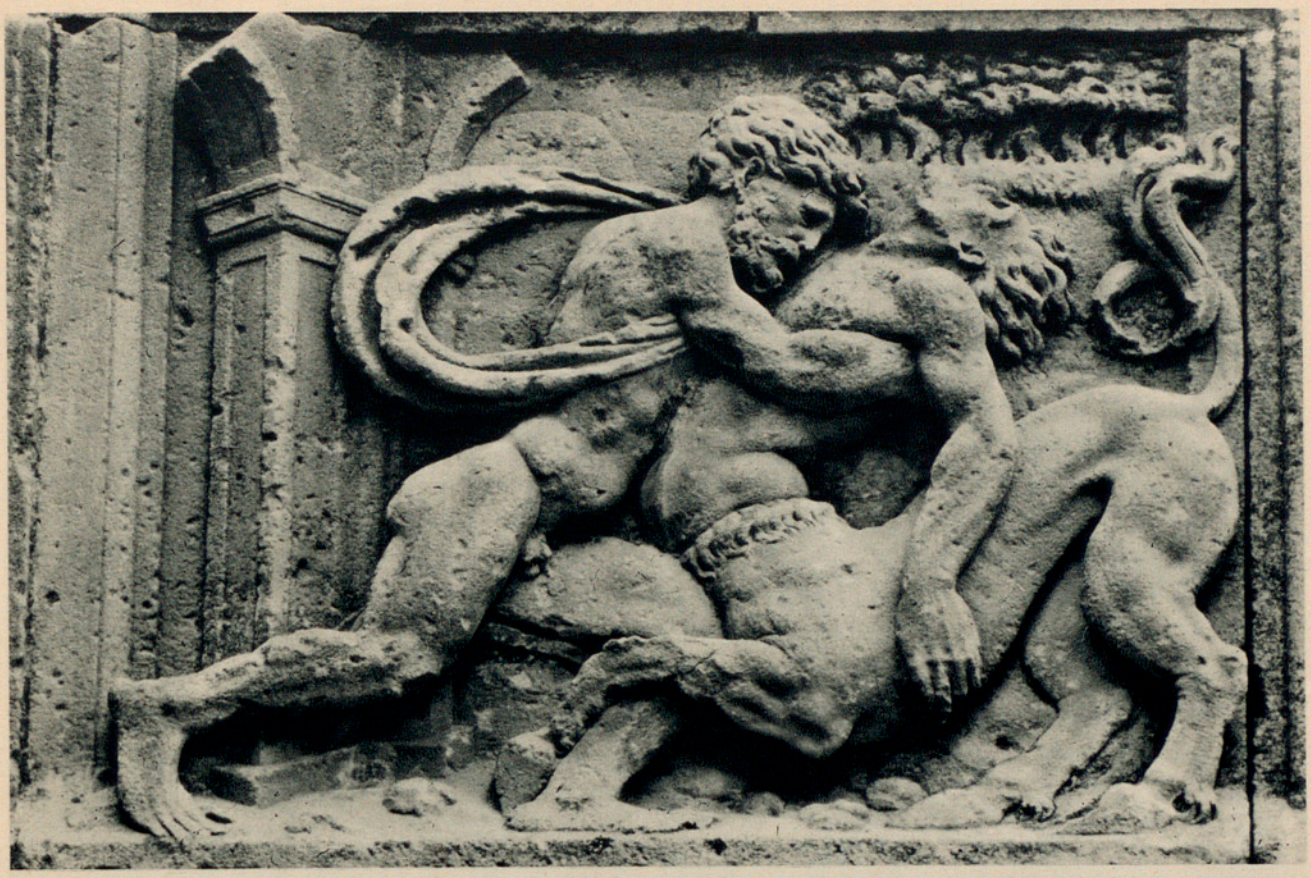
de la catedral de Cuenca (fig. 224), así como la decoración y cariátides de la capilla Muñoz (véase vol. XI, fig. 152), aunque debe recordarse la existencia de otros maestros, como Giraldo de Flugo, Angelo y Pedro de Villadiego. Giraldo de Flugo, o Geraldo del Fuego, está en Cuenca en 1557, y perteneció al taller de Diego de Tiedra, y aun trabajaba para la catedral en 1578, cuando entrega una imagen de alabastro para el coro. Angelo, imaginario, ejecutaba hacia 1547 el retablo de Santiago, que refleja la influencia de Berruguete, citándosele también en 1548 en obras decorativas para la capilla de los Apóstoles, de la catedral. Pedro de Villadiego se cita como entallador, y hace por estos años las sillas del Cabildo.

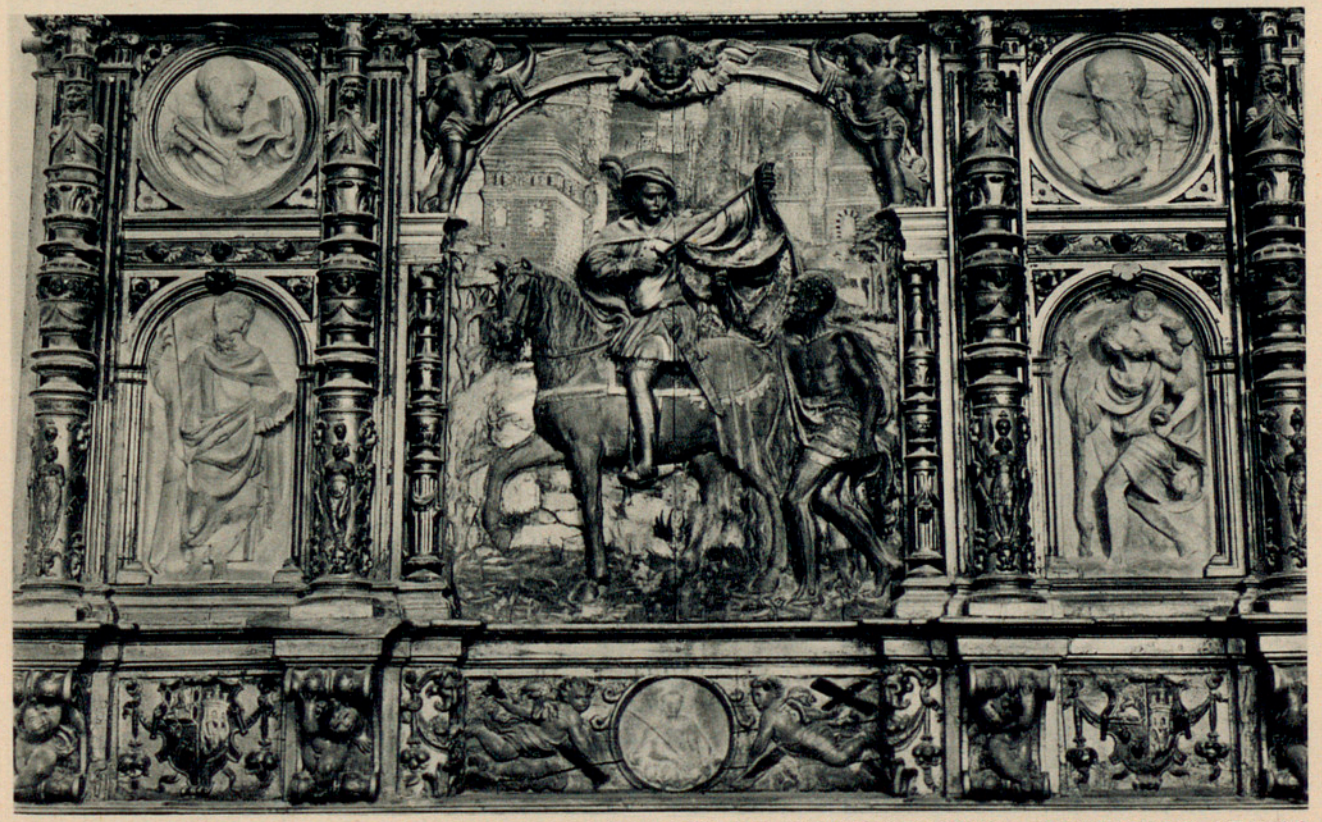
También trabaja en la catedral de Cuenca un maestro anónimo, de exquisita calidad, que a veces recuerda a Jamete, que inicia la tendencia hacia el manierismo correcto, de los seguidores de Berruguete, y a quien corresponde el altar de la capilla de Santa Elena (figura 226), del tercer cuarto de siglo, que sigue la calidad de la técnica y la belleza de las ya mencionadas puertas de la sala capitular. En este retablo sobresale la elegante Anunciación, que recuerda la de Jamete, en Úbeda, flanqueando el grupo o relieve central de la Santa, la pictórica Cena, San Pedro y San Pablo, y la Asunción, en el remate. Por estas fechas, aparte de los ya mencionados, únicamente se cita a un Diego de Segovia, que debió ejecutar, hacia 1578, las imágenes de la Virgen y San Juan, en la capilla de Santa Catalina, de arte inferior al altar de Santa Elena. En relación con estas obras de carácter berruguetesco están las esculturas de la portada de Santa María de Castejón, en Huete, que muestran la misma fluctuación, entre el recuerdo de las formas berruguetescas, clarísimo en el San Pablo, y la corrección en las actitudes, como vemos en las virtudes del cuerpo superior de remate.

SIGÜENZA. — Sigüenza pierde de día en día la importancia como centro artístico, de tal modo que en este segundo tercio del siglo únicamente se registra la actividad de un maestro importante, el arquitecto, decorador y escultor en piedra, Martín de Valdoma, al que sigue un maestro en la talla en madera, Maese Pierres. A fines de 1561, y bajo la dirección de Valdoma, talla Maese Pierres las puertas de la sacristía mayor de la catedral con paneles con santas (fig. 227). A este mismo maestro debe pertenecer también el altar-relicario de la capilla de las Reliquias y parte de la cajonería (fig. 228) de la sacristía mayor o sacristía de las Cabezas, en la que intervino también el maestro Guillén (véase vol. XI, fig. 121).

Martín de Valdoma, que figura en Sigüenza desde 1540 y desde 1554 como maestro mayor de la catedral, dirigió las obras de la magnífica capilla de las Reliquias, muy ricamente decorada con grutescos y esculturas que evocan las creaciones de Siloe (véase vol. XI, figuras 122 y 123). A él corresponde también el magnífico púlpito de alabastro del lado del Evangelio (1572), con telamones en los ángulos y escenas de la Pasión, muy finamente talladas (fig. 229). Su última intervención documentada es el retablo de Caltójar, cerca de Berlanga de Duero, de pintura, con muy escasa talla. Pérez Villamil le atribuye la sillería de coro, verja de madera y púlpitos de Berlanga de Duero, con abundante talla de cabezas e imágenes, todo lo cual debe corresponder a estos años, aunque no se acabaron de pagar hasta 1604. Martín de Valdoma, a veces citado Martín de Vandoma, debió fallecer a fines de 1578 ó muy a principios del año siguiente.

MADRID. — De esta etapa, en Madrid, aparte de la ya indicada labor de Giralte, se conservan algunas obras que ofrecen un cierto interés, aunque no llegan a formar escuela.





Figs. 223 y 224.—ÚBEDA: RELIEVE DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DEL SALVADOR. CUENCA: PORMENOR DEL RETABLO DE SAN MARTÍN, EN LA CATEDRAL.

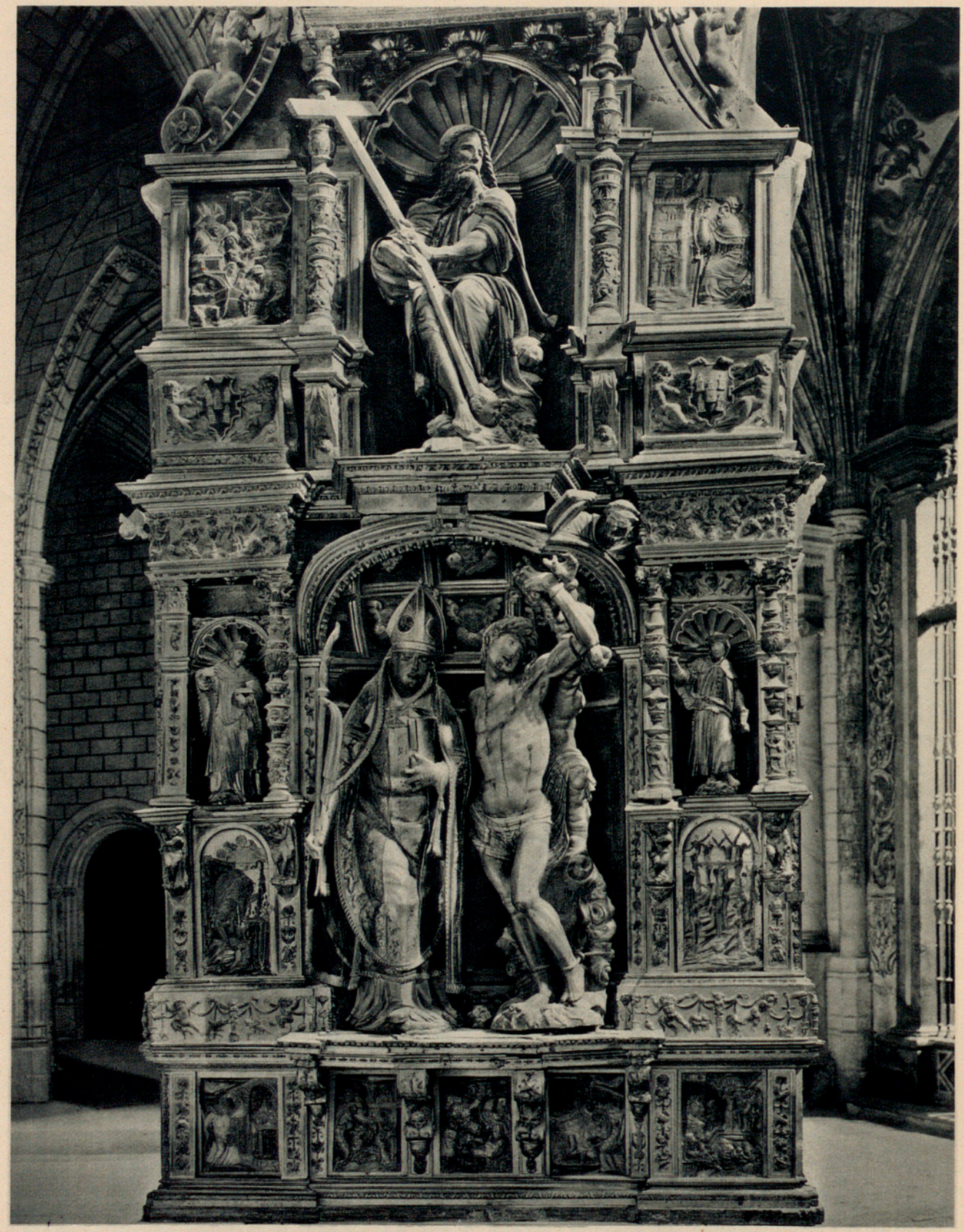
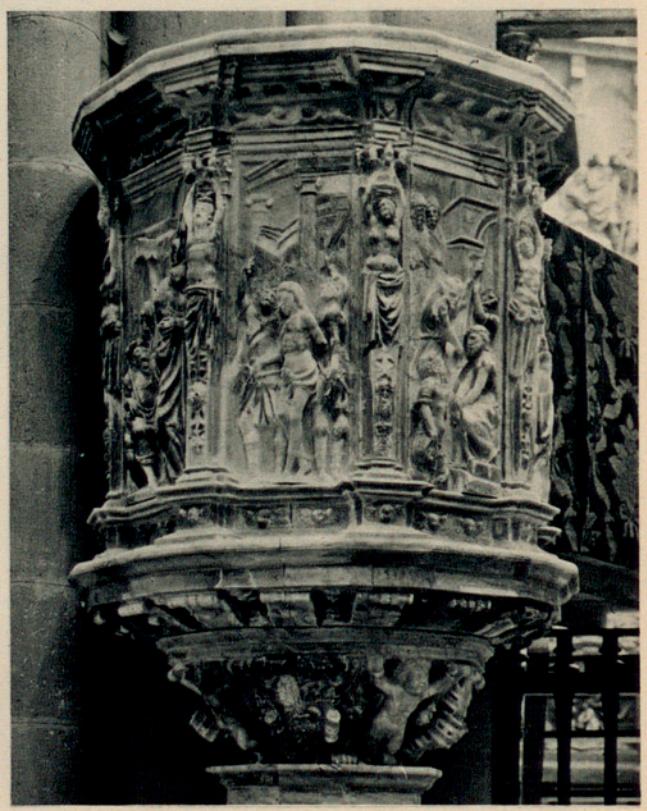


Fig. 225.—CUENCA: RETABLO DE SAN FABIÁN Y SAN SEBASTIÁN, EN LA CATEDRAL.

Fig. 226.—CUENCA: RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTA ELENA, EN LA CATEDRAL.



Figs. 227, 228 y 229.—SIGÜENZA: PORMENOR DE LAS PUERTAS DE LA SACRISTÍA MAYOR, RELIEVE DE LA CAJONERÍA DE LA MISMA Y PÚLPITO, EN LA CATEDRAL.

De autor anónimo son los sepulcros de Beatriz Galindo, la Latina, y Francisco Ramírez, de 1531, con buen estudio en los yacentes y escudos, tallas decorativas, relieves femeninos, dragones y niños en los frentes. También anónima, y ya de hacia 1550, son las magníficas puertas talladas de la capilla del Obispo (fig. 230), que representan en la parte superior a Adán y Eva arrojados del Paraíso, y en la inferior, la batalla contra los amalecitas, con Moisés orando en el monte, y la de Josué contra los gabaonitas, con la parada del Sol y los cinco reyes colgados después de la victoria, atribuídas tradicionalmente a Giralte, aunque su estilo no muestra relación con la obra del retablo, por lo que Tormo apuntó la posibilidad de su atribución a Francisco de Villalpando, hipótesis que no estimamos verosímil, pues sería más lógico pensar en Cristóbal de Robles, que en 1545 concertó la talla de las delanteras de los cajones de la sacristía de esta misma capilla, o en el recién descubierto Francisco Hernández, cuyo verdadero estilo ignoramos.

ÁVILA: **Isidro Villoldo, Cornielis de Holanda, Pedro de Salamanca.** — Las relaciones de Ávila con Toledo son estrechas en este segundo tercio del siglo, en el que se mantienen las directrices que hemos observado en la etapa anterior. Así, el maestro más importante será uno de los mejores discípulos de Berruguete en Toledo, sin que este hecho impida la existencia de algunos maestros de las comarcas del Norte, como el leonés Pedro de Salamanca. Esta etapa supone, por otra parte, el fin de la escuela de Ávila, ya que los artistas marchan a Andalucía, ante la carencia de trabajos, como en otras regiones de Castilla.

Isidro Villoldo es el maestro más representativo de la escuela de Ávila, y, como hemos indicado, uno de los mejores discípulos de Berruguete, como se declara en el tan repetido proceso entre Juni y Giralte, en Valladolid, donde uno de los testigos dice que Villoldo y Giralte "eran avidos por los mejores oficiales" al servicio de Berruguete en el coro de Toledo. Su formación nos es conocida imperfectamente, ya que la primera mención de su actividad se refiere a su colaboración, como buen oficial, al servicio de Berruguete, en la sillería de coro de la catedral de Toledo, aportando un estilo de depurada técnica y buen gusto, que induce a sospechar una formación en Ávila, con los continuadores de Vasco de la Zarza. A él deben corresponder, en la sillería de Toledo, principalmente, buena parte de los relieves de alabastro, así como se reconoce su participación en la última obra de Berruguete, en Toledo, el sepulcro del cardenal Tavera.

Su primera obra documentada, independiente, es la sillería de coro de la catedral de Ávila, que había de hacerse siguiendo el modelo de la de San Benito, de Valladolid, y de la que Cornielis de Holanda fué el ensamblador, trabajando en ella desde 1536 a 1544. De la talla se habían encargado, como indicamos anteriormente, Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, sustituyendo Villoldo a Rodríguez, a la muerte de éste en 1544. Aunque documentalmente la intervención de Villoldo no se comprueba hasta 1544, es de sospechar —como indica Gómez-Moreno— que por lo menos desde 1542 trabajó Villoldo a las órdenes de Rodríguez, lo que se comprueba por las estrechas relaciones de esta sillería con la de Toledo, a la que supera a veces en su parte decorativa, mientras que en los relieves figurados, escenas y figuras de santos, se distingue por su buena ejecución, por su corrección, por la influencia berruguetesca que se mezcla a ciertos recuerdos de Siloe, pero todo ello carente de la genialidad, de los atrevimientos y libertades que caracterizan a las figuras trazadas por Berruguete en la sillería de la catedral metropolitana.

Trabajando al servicio de Juan Rodríguez, es muy verosímil su intervención en el retablo de San Antolín, de Medina del Campo, que a partir de 1540 dirigía Rodríguez con el mismo ensamblador de la sillería de Ávila, Cornielis de Holanda. A Villoldo habría que atribuir los relieves de alabastro de una parte del basamento, de acentuado carácter berruguetesco, que también se advierte en la movida escena central con el martirio del Santo.

Hacia 1545 debió ejecutar la guarnición arquitectónica del retablo de la Piedad, en la capilla de las Cuevas, de la catedral de Ávila, que acusa un mismo estilo que el de la sillería. De poco después (1547-1548) es el retablo de San Segundo (fig. 231), que hace en colaboración con Juan de Frías, en alabastro, con escenas de la vida del Santo en el banco, milagros e imagen del titular en el cuerpo principal, y el entierro de San Segundo, como remate, todo ello cuajado de finísima decoración, escudos, angelitos, grutescos, mostrando una exquisita técnica y un característico equilibrio en la composición, junto a una forma de hacer flúida y un estilizamiento heredado de Berruguete.

La colaboración con Juan de Frías se mantiene en el retablo de la sacristía o capilla de San Bernabé, de la misma catedral, con tres cuerpos y tres calles, recordando la traza del retablo anterior (fig. 232). En el banco, las representaciones de San Bernabé, en el centro, y a los lados, San Pablo y San Andrés, entre la Fe, Esperanza, Justicia y Caridad; en el cuerpo principal, un gran nicho central, con la Flagelación, desgraciada composición, sin proporción en las figuras y en las que contrasta bruscamente la exigua calidad del bulto redondo, y a los lados, dos bellos relieves: el Lavatorio de Pilato y Josefo escribiendo su historia, y, como remate, el "Ecce Homo", y tondos ovalados con cabezas.

De 1551 es el retablo de la capilla de San Antolín, de madera, con bello relieve de la Virgen, el Niño y San Juanito, en el banco; un anodino San Antolín, en el centro, y en las calles laterales los santos Juanes y Calvario, bajo dosel, como remate. Curiosos los guerreros, tras las columnas, y bellas las virtudes (fig. 233). Por estos años trabajaba en los grupos de la Pasión, en madera pintada de blanco, en la sacristía de la catedral, que dejó sin terminar, en 1553, cuando marchó a Sevilla, encargándose de su terminación Pedro de Salamanca.

Entre las numerosas obras que se le atribuyen se reconoce su estilo, dentro de Ávila y su comarca, en una Virgen con el Niño, en la iglesia de San Pedro, de Ávila; en un relieve en alabastro, en Bonilla, que repite la composición del relieve de la Virgen, del retablo de San Antolín, y en los retablos de El Barraco (fig. 234) y Lanzahita. Fuera de la comarca de Ávila, ya hemos indicado su relación con el retablo de Santo Tomás Cantuariense, de Toro, y aun más dudosa la atribución del Crucifijo, de la catedral de Zamora, tradicionalmente considerado obra de Becerra, como hemos visto anteriormente. Los relieves de la iglesia de los santos Justo y Pastor, de Toledo, parecen más bien obra de Diego de Velasco, según veremos. También se le atribuye un pequeño San Juan Bautista (Colección G. M.).

El maestro Cornielis de Holanda, que trabaja en Ávila, homónimo de los que trabajan en Galicia y Valladolid, es propiamente un ensamblador y, a lo sumo, entallador de obra decorativa. En Ávila se le menciona desde 1520 en obras menudas, hasta que en 1535 se encarga del ensamblaje de las sillas de coro, continuando las menciones hasta 1554, en diversas cuentas referentes a obras menudas de la catedral de Ávila. Aparte de la mención de la sillería de Ávila, su cita más importante corresponde a 1540, cuando él y Juan Rodríguez, ambos citados como entalladores, confían a Joaquín de Troya la mitad de la parte que les correspondía en el ensamblaje del retablo de San Antolín, de Medina del Campo.

Figs. 230 y 231.—MADRID: PUERTA DE LA CAPILLA DEL OBISPO. ÁVILA: RETABLO DE SAN SEGUNDO, EN LA CATEDRAL.

Fig. 232.—ÁVILA: RETABLO DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL.

Pedro de Salamanca es el tercer maestro importante de esta escuela, a quien vemos en León en 1521 y 1524. En 1534 tasa el retablo de Jaques Bernal, en San Nicolás de Castroverde del Campo, y por estos años figura como vecino de Ávila y colaborando con Blas Hernández en el retablo de la parroquia de Santa Cruz, en Cardeñosa, de tres cuerpos y tres calles con historias de la Anunciación, Nacimiento, Crucifixión y Santo Entierro, en el que deben corresponderle estas dos últimas historias, más finas, muy diferentes de las cortas proporciones de las figuras de las otras escenas. En 1537 le vemos en Toledo trabajando en la capilla del Tesoro, de la catedral. En 1543 aparece como fiador de su yerno Guillén Donzel, en el retablo de El Salvador, de Valencia de Don Juan. Este año otorga testamento, en el que se cita su colaboración con Juan Alonso para los retablos de Ribaseca, Riego del Monte y Villamontan, y también con Alonso del Valle y el citado Juan Alonso en un retablo para Palacio. De estos dos artistas que colaboran con Pedro de Salamanca se sabe que Juan Alonso, con Bartolomé Herreras, hizo un retablo para Nuestra Señora del Mercado, que tasó Valmaseda en 1524, y Alonso del Valle o Alonso Valderán del Valle, figura como entallador en la catedral de León hasta 1578.

Pedro de Salamanca vuelve a ser mencionado en la catedral de Ávila en 1551, donde trabaja en la capilla de San Bernabé o sacristía, encargándose, según hemos indicado anteriormente, de la terminación de los grupos no acabados por la marcha de Villoldo. Aun consta que vivía en 1558, cuando ganó una Real Provisión a favor de los entalladores, sobre uso de las sedas y otras prohibiciones.

ANDALUCÍA Y EXTREMADURA

Granada es el centro más importante de la escultura andaluza anterior a 1550. En esta etapa se continúa la tradición de buenos escultores, que acuden a ella atraídos por la abundancia de trabajos y la importancia de las obras emprendidas. Sin embargo, la crisis económica que de día en día se acentúa, determina la parquedad de encargos y la gran escuela que estuvo a punto de crearse no llega a conseguirse, languideciendo la vida artística de la ciudad, con trabajos de cada vez menos importancia. Es entonces, ya a mediados del siglo, cuando Sevilla comienza a adquirir la primacía. Sevilla, que durante el primer tercio del siglo cuenta con escultores aún góticos o extranjeros que no llegan a formar escuela, conforme avanza el siglo comienza a ser la metrópoli de vida próspera, en la que el trabajo es fácil, pues aparte del amplio mercado local, el artista ve la posibilidad de la exportación a las Indias. Estos son factores fundamentales que atraen no sólo a los artistas del resto de Andalucía, sino, lo que es más importante, a artistas extranjeros y castellanos, fundamentalmente de Toledo, que, establecidos en Sevilla, crean la base, a fines de este segundo tercio del siglo, sobre la que ha de cimentarse la gran escuela del último tercio del siglo, primer capítulo del gran Siglo de Oro de la escultura andaluza. Sevilla hereda a Toledo, como ya Valladolid heredó a Burgos en Castilla la Vieja, a principios de esta etapa del segundo tercio del siglo.

LA OBRA DE DIEGO DE SILOE EN GRANADA. — Requerido por los mecenas granadinos, Diego de Siloe se traslada a Granada, donde consta que estaba establecido a principios de marzo de 1528, y donde ha de permanecer hasta su muerte, en 22 de octubre de 1563.

Aunque sus contactos con Castilla han de ser frecuentes, inicia en Granada una segunda etapa en su obra, en la que la labor escultórica, aun siendo importante, es secundaria ante la magnitud de sus obras arquitectónicas.

Entre sus primeras obras de escultura en Granada se encuentra la decoración de la iglesia de San Jerónimo, en la que abundan las esculturas de gran tamaño, no excepcionales de calidad, algunas ciertamente feas, como los lansquenetes de los retablitos del crucero, todas ellas sin gracia.

En las portadas de la catedral de Granada sobresalen algunas por su exquisita calidad y delicadeza, como el medallón de la Virgen y el Niño, en la portada de la sacristía mayor (fig. 235), que evoca obras burgalesas, y las virtudes y ángeles de la magnífica puerta del Perdón, en el crucero, ambas del cuarto decenio del siglo. Años después, en 1561, hace las puertas de la sacristía, con cabezas de apóstoles en veneras encuadradas por rectángulos, de muy inferior calidad, en las que Gómez-Moreno ve la mano del discípulo Baltasar de Arce.

Para la Capilla Real hizo unas estatuas orantes de los Reyes Católicos, en sustitución de las de Vigarny, de las que sobresale la de la Reina (fig. 236). También hizo para esta capilla las imágenes de los santos Juanes y la Virgen, recordando el San Juan Bautista de Burgos, en el retablo de San Pedro y en las que la ejecución material debió correr a cargo del discípulo Nicolás de León.

También tuvieron amplia intervención los discípulos en la sillería de coro de San Jerónimo, que ya estaba hecha en 1544, en la que destaca como obra personal del maestro la maravillosa Virgen con el Niño (fig. 237) y Dios Padre bendiciendo (fig. 238), en la silla prioral. Dentro de la misma línea de idealizadora belleza, se encuentra la Virgen de la puerta de San Salvador, de Granada, de 1546.

La intervención de los discípulos se reconocía también en el destruído retablo de Santiago, en Guadix, como en los Crucifijos del convento de la Encarnación, de Granada, de la iglesia de Gracia, de Santa Ana y del Sagrario.

Pertenecen también a su estilo un medallón con el busto de San Juan, en el Museo de Granada; un Cristo, a la columna, en la iglesia de San José, de Granada, y las gastadas esculturas del Pilar del Toro, con jóvenes que sostienen jarros, bellamente dibujados.

OTROS MAESTROS GRANADINOS. — Entre los discípulos y colaboradores granadinos de Siloe, aparte del ya citado Nicolás de León, sobresalen Diego de Aranda, que hace la imaginería de las portadas de Santa Ana (fig. 239) y San Ildefonso, en Granada, y Baltasar de Arce, cuya estancia en Granada se documenta de 1558 a fines de 1564, en que muere, a quien corresponde el bello San Cristóbal y restos de un retablo en su iglesia y el Cristo a la columna, de la iglesia del Corpus Christi, que Gallego y Burín identifica con el que le fué pagado en 1564, atribuyéndosele también la Virgen con el Niño, de piedra, del Museo Arqueológico de Granada y constando que a su muerte trabajaba en el desaparecido retablo de Guadahortuna. Diego de Aranda y Baltasar de Arce se mencionan repetidas veces en las obras arquitectónicas de Siloe y a ellos debe corresponder buena parte de la decoración de San Jerónimo y de la catedral, aparte de sus probables intervenciones en algunas obras anónimas impregnadas del estilo del maestro, como los tableros con las virtudes de la Chancillería y el relieve de la Adoración de los Reyes, en el Sagrario (fig. 240).

Aun se citan otros de menor importancia, como Jaques Guillén, que trabaja también en

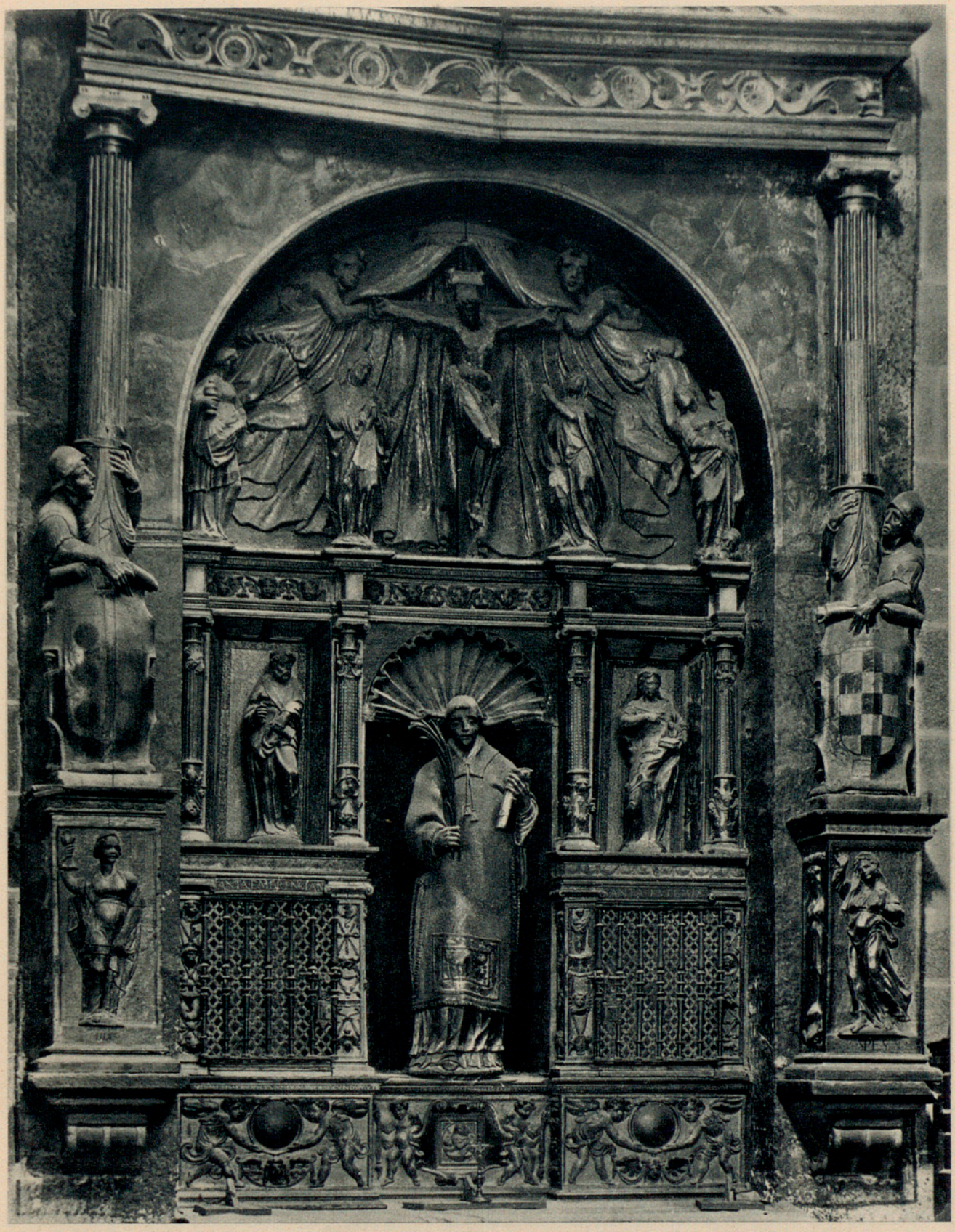
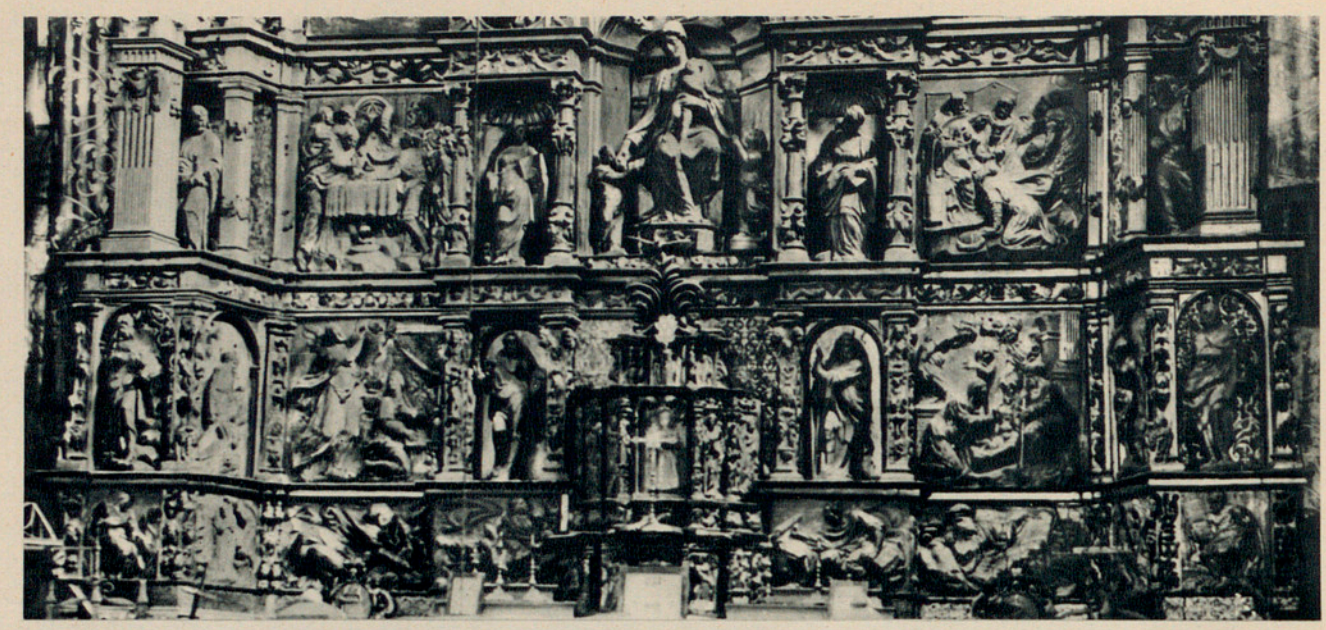


Fig. 233.—ÁVILA: RETABLO DE LA CAPILLA DE SAN ANTOLÍN, EN LA CATEDRAL.



Figs. 234 y 235.—EL BARRACO: CUERPOS BAJOS DEL RETABLO MAYOR. GRANADA: MEDALLÓN, EN LA PORTADA DE LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL.

la sacristía de la catedral de Sevilla antes de 1543; Toribio de Liébana, que hizo el San Gil de su iglesia (1555) y el San Miguel, en su iglesia también (1558), y Asensio de Maeda. También podría incluirse en este grupo Juan de Reolid, que con Luis de Aguilar hacen la destrozada sillería de coro de Santa María, de Úbeda, terminada en 1550, y además, Luis de Aguilar, el bello relieve del Nacimiento, en el crucero de la catedral de Jaén, en 1564, constando que Reolid trabajaba en la catedral de Granada en 1531 y luego en la de Jaén, en 1545.

Junto a estos artistas que representan en Granada una escuela nacional, trabajan, en torno a la Alhambra, fundamentalmente, unos maestros en su mayoría extranjeros, que decoran conforme a otros principios el palacio de Carlos V. Allí trabaja el milanés Nicolao de Corte, que murió antes de 1554, a quien se debe la decoración de la fachada meridional del palacio (1537), con temas guerreros y mitológicos, como en los medallones del pilar de Carlos V, de 1543, y con quien consta trabajó el entallador Juan del Campo. Siguen análogas características el también arquitecto Juan de Orea, que en la fachada occidental del palacio representa la batalla de Pavía (fig. 241) y el triunfo de la Paz; el flamenco Antonio de Leval, y el sevillano Andrés de Ocampo, que labran otros medallones también con temas guerreros y mitológicos, que verosímilmente se harían, como toda la decoración, siguiendo trazas de Pedro Machuca o de su hijo Luis. Enclave clásico dentro de un mundo religioso, que tiene su continuidad en los temas mitológicos de la Casa de los Tiros, de Granada, de autor desconocido, así como en algunas obras sevillanas, según veremos más adelante.

SEVILLA. — Como indicamos anteriormente, en este segundo tercio del siglo se inicia la escuela escultórica sevillana con la aportación de maestros extranjeros, flamencos, y muy a fines de este período, con la llegada de los primeros maestros castellanos. El escultor más representativo de este momento es el flamenco Roque de Bolduque, que no creemos tenga relación alguna familiar con Juan Mateo y Pedro de Bolduque, que se establecen en Medina de Ríoseco y desarrollan su actividad en la segunda mitad del siglo. A Roque de Bolduque le vemos en Sevilla, a mediados del quinto decenio del siglo, cuando contrata un retablo para la Magdalena, de Sevilla, en 1545. En 1551 interviene en el retablo de Santa María, de Cáceres, según veremos, y este mismo año contrata con el pintor A. Ramírez un retablo para Chiclana de la Frontera (Cádiz), que ha desaparecido, con el que quizá se relacionaría un relieve del Descendimiento, en la sacristía de la iglesia, que se le atribuye.

Roque de Bolduque desarrolla su actividad fundamental en Sevilla en los últimos años de su vida; es decir, en el período 1555-1560. Es particularmente famoso e importante, por su feliz interpretación del tema de la Virgen con el Niño, por lo que acertadamente Hernández Díaz le llama "imaginero de la Madre de Dios". En las numerosas imágenes de la Virgen que se conservan y que directamente se relacionan con él, distingue Hernández Díaz dos grupos: uno de carácter más primitivo, más en relación con el arte flamenco, en las que se acentúan los plegados verticales que resaltan la esbelta proporción de la figura, como en las imágenes de la Virgen de la Misericordia (Hospital de la Misericordia, 1558), de la Cabeza (San Vicente, de Sevilla), de la Antigua (San Pedro, de Carmona), de la Granada, de Gracia y de San Benito (fig. 242). El otro grupo se halla integrado por las imágenes que responden a un tipo que rompe la frontalidad y verticalidad, mediante el suave giro del torso y la flexión de una pierna, lo que determina un característico movimiento en los plegados, evi-

denciando un más avanzado carácter renacentista, quizá derivado de su contacto con el arte sevillano coetáneo, como vemos en las imágenes del Amparo, de Todos los Santos (1554), de la Angustia, de la Granada, de San Lorenzo (1554) y la de la Piña o de la Gracia, en San Felipe, de Carmona, contribuyendo todas ellas a crear en Sevilla una clara tendencia hacia el suave y melancólico naturalismo, que ha de ser consustancial con la interpretación mariana andaluza. También consta que hizo el Calvario del retablo mayor de Santa María, de Medina Sidonia, de carácter arcaizante. Trabajó en el retablo de la catedral, ordenándose en 1560 el pago de la historia de la Huída a Egipto, que no debió hacer, ya que por su fallecimiento se encarga de ella Juan Bautista Vázquez, en 1562. También a su muerte quedaba sin acabar un retablo para Santo Domingo, de Jerez de la Frontera.

Dentro de la misma línea artística, aunque acentuando su carácter flamenco, se halla Juan Giralte, cuyo estilo un tanto arcaico y artesano se nos muestra en el Cristo flagelado de la Trinidad, de Sevilla (fig. 243), y particularmente, en los relieves que hizo para el convento de Carmelitas calzadas, de Aracena (1562), con escenas de la Pasión (Cristo a la columna, Oración en el huerto, Coronación de espinas y Resurrección), Asunción, Dios Padre y los evangelistas, con figuras de canon muy esbelto, como claramente se advierte en el expresivo Cristo, a la columna, de perfiles muy angulosos y con tendencia al relieve plano, un tanto arcaico. Este mismo año de 1562 intervino con Bautista Vázquez en el tenebrario de la catedral hispalense, para el que hizo dos apóstoles. De 1564 es el San Sebastián, de Jimena de la Frontera, donde se le atribuye una Virgen con el Niño.

Otro maestro importante es Jerónimo de Valencia, a quien se cita en la catedral y quien en 1547 contrata con Cristóbal Voisin la sillería de coro de la cartuja de Jerez de la Frontera —hoy en la iglesia de Santiago—, con figuras de cuerpo entero en los respaldos (fig. 244), obra de un diestro maestro, pareja a la que más tarde ejecuta en la catedral de Badajoz, donde se establece hacia 1555, según veremos más adelante.

Junto a estos maestros se citan buen número de escultores de inferior categoría y obras anónimas. Entre éstas sobresalen el bello retablo de la capilla del Cristo de los Martirios, en Santa María, de Carmona, organizado como un gran arco que encuadra el Santo Entierro, con escenas de la Pasión en la rosca del arco y en el banco, y con relieves en el fondo, en el que se funden características francesas con rasgos aún medievales en algunos detalles, y el bello retablo de la Cena (fig. 246), en la capilla del Cristo del Perdón, en San Pedro, de Arcos de la Frontera. Entre estos escultores, a juzgar por los datos documentales, se destacan Andrés López del Castillo, que interviene en numerosos retablos; Pedro Becerril, Nufro Ortega, Bartolomé Ortega, Gómez de Orozco, Pedro de Heredia, Fernán Mateo, Alonso de Escalona, Nicolás Jurate y Antón Vázquez, que hace el Santo Cristo de la Vera Cruz, del convento de San Juan de Dios y que también trabaja en Arcos. La actividad de estos numerosos maestros queda eclipsada ante la magnitud del desarrollo de la escuela sevillana, al introducirse el arte castellano, que se inicia con la actividad de Isidro de Villoldo, a partir de 1553, en el retablo de la cartuja de Santa María de las Cuevas, que dejó sin acabar, terminándolo Juan Bautista Vázquez, y del que subsisten algunas imágenes, que quizá le correspondan.

Fuera de Sevilla y Granada, la actividad de los escultores fué escasa. Interesa señalar la labor del cordobés Juan de Castillejo, a quien se debe la talla del retablo de la capilla de la Asunción, fundada por Pedro Fernández de Valenzuela, en la catedral de Córdoba (1554), que es para Ramírez de Arellano el mejor retablo de pintura y talla de la catedral cordobesa (fig. 245).

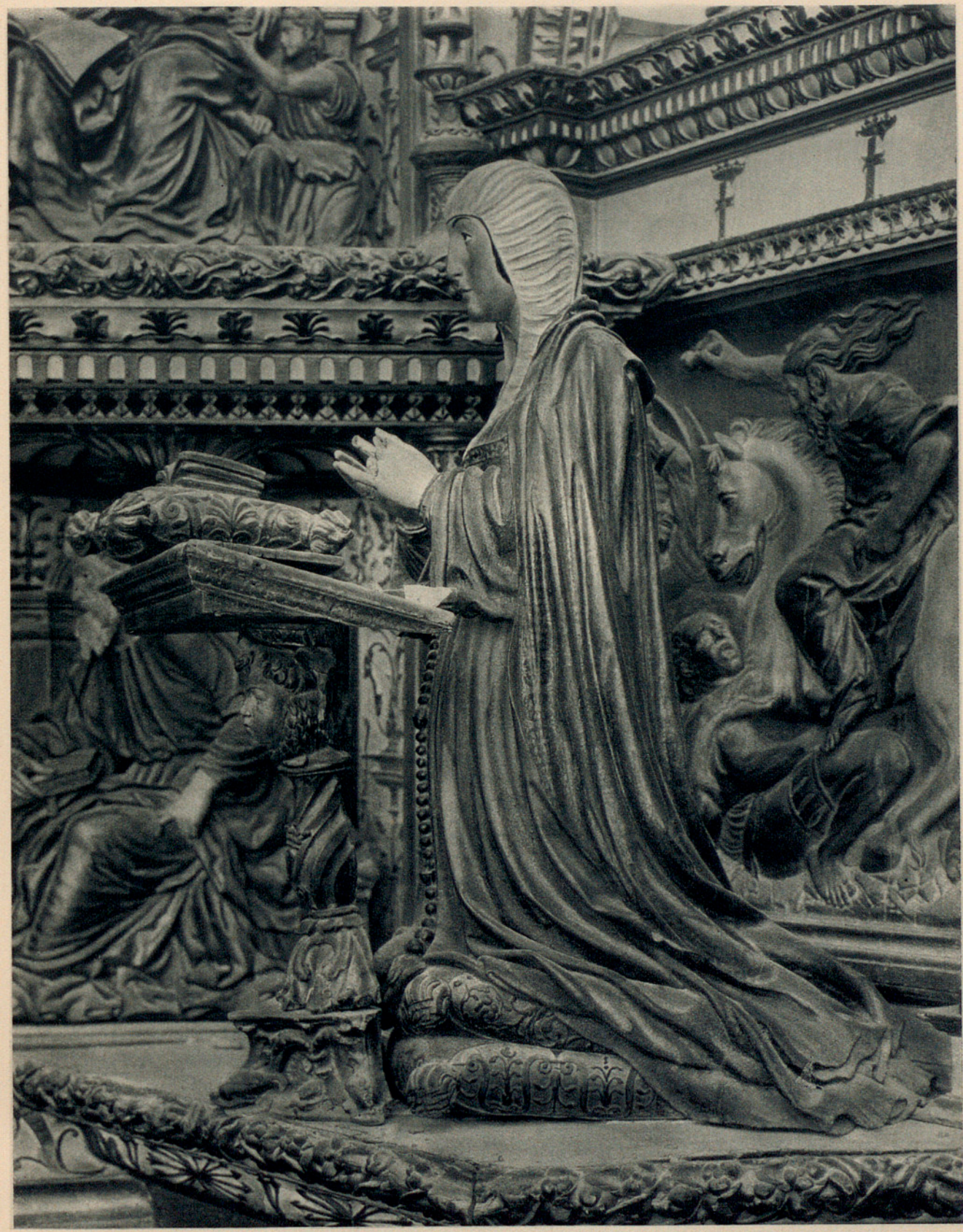


Fig. 236.—DIEGO DE SILOE: ESTATUA ORANTE DE ISABEL LA CATÓLICA, EN EL RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA.

Fig. 237.—DIEGO DE SILOE: VIRGEN CON EL NIÑO, EN LA SILLERÍA DE CORO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO, EN GRANADA.

Figs. 238 y 239.—GRANADA: DIOS PADRE, EN LA SILLERÍA DE CORO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO; ESCULTURAS, EN LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA ANA.

Figs. 240 y 241.—GRANADA: RELIEVE CON LA EPIFANÍA, EN LA IGLESIA DEL SAGRARIO; RELIEVE DE LA BATALLA DE PAVÍA, EN EL PALACIO DE CARLOS V.

EXTREMADURA. — Aun contando con algunas obras de importancia, la escultura extremeña del segundo tercio del siglo carece de personalidad. El arte extremeño fluctúa entre las corrientes que le vienen de Castilla, bien directamente, como en el caso del retablo de Berruguete, en Santiago, de Cáceres, o, lo que es más frecuente, a través de artistas andaluces o establecidos en Sevilla, que lentamente se va convirtiendo en el centro artístico al que concurren los artistas extremeños o en donde se buscan los artistas para las obras de importancia, tanto en Cáceres como en Badajoz.

A la escuela andaluza, o al menos en relación con ella, pertenecen los artistas que entre 1547 y 1551 ejecutan el bello retablo de Santa María la Mayor, de Cáceres. Son Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, ambos establecidos en Sevilla, donde desarrollan su principal labor, el uno como entallador de fácil técnica, movido y dramático, a quien vemos también trabajando en San Benito de Alcántara, y el segundo, de carácter más reposado, que, como imaginero de la Virgen especialmente, es uno de los principales iniciadores de la gran escuela sevillana del último tercio del siglo. El retablo de Santa María la Mayor se alza sobre basamento de piedra y en sus cinco calles y tres cuerpos se distribuyen escenas de la vida de la Virgen, de la infancia y Pasión de Cristo y dos relieves de San Jorge y Santiago, aparte del apostolado y otras imágenes, todo ello en blanco; es decir, sin policromar (fig. 247). En este gran conjunto atribuye acertadamente Floriano a Guillén Ferrant la mayor parte del apostolado, los relieves de San Jerónimo y San Agustín, y las agitadas y pictóricas historias de Santiago y San Jorge, mientras a Bolduque corresponderían las restantes figuras e historias, en parte documentadas, mostrando ambos sus maestría técnica y Bolduque su carácter suave y reposado, conforme a su obra sevillana.

Al mismo grupo pertenece Jerónimo de Valencia, establecido en Badajoz en 1555, según indicamos, cuando contrata la sillería de coro de la catedral (fig. 248), obra característica de un buen maestro, depurado técnico, que denuncia su formación castellana, berruguetesca, en las figuras de santos de cuerpo entero de los respaldares. En Badajoz le vemos citado hasta 1571, en que aun vivía, constando hizo otras varias obras, perdidas, como un retablo para Higuera la Real con el pintor Morales, otro también en colaboración para Alconchel, y un buen Cristo para Ribera del Fresno, de tamaño natural, que se conserva, documentado en 1569.

Entre las obras anónimas sobresale el retablo de Santa Ana, en Fregenal de la Sierra, de tres cuerpos y tres calles, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo, apóstoles y santos en las entrecalles y virtudes en el banco, que muestran a un buen maestro, aunque de fecha bastante avanzada. También es interesante el de pintura, de Talavera la Real, con relieves de la Presentación en el templo y la Huída a Egipto. De menor interés eran las figuras del desaparecido retablo mayor, de pintura, de Casas de San Pedro, las del retablo mayor de San Martín, de Plasencia, que, según Mélida, se relacionan con el entallador Francisco Rodríguez, y las imágenes de San Nicolás, la Asunción y Calvario del retablo de pintura de Casas de San Millán (Cáceres), que hizo el entallador Francisco García, en 1545.

En la comarca de Badajoz debió trabajar activamente Bernardino de Torres, cuyas noticias van de 1555 a 1584, en que aun vivía muy viejo, y que, como maestro reputado, concurrió al concurso para la sillería de coro de la catedral de Badajoz.

La gran escuela aragonesa del primer tercio del siglo, particularmente la creada en torno a la intensa actividad de Forment, se mantiene en este período, aunque poco a poco va perdiendo importancia conforme nos alejamos de los grandes maestros de la primera etapa. Es la época de los epígonos, durante la que se inicia una decadencia absoluta en el reino de Aragón, que, como veremos, es evidente en el último tercio del siglo y cuyas causas no se explican suficientemente.

PEDRO MORETO. — En esta etapa, indudablemente, el escultor más famoso es "el honrado maestre Pedro Moreto, imaginario y vecino de Zaragoza", hijo del florentino Juan de Moreto y de Catalina de Heredia. Formado en el taller de su padre, con evidentes contactos con Morlanes y Joly, mantiene, como todos los escultores de esta etapa, la buena técnica y la corrección en las formas, iniciando una tendencia a la grandiosidad, propia de un escultor manierista.

Su obra más importante la ejecuta en la capilla de San Bernardo, de la Seo de Zaragoza, uno de los conjuntos más importantes del Renacimiento aragonés, en la que ya había trabajado el mejor discípulo de Forment, Juan de Liceire, y un constante colaborador de Moreto, el escultor Bernardo Pérez. A Moreto corresponde fundamentalmente el magnífico retablo de alabastro, contratado en 1553, con escenas de la infancia de Cristo, en el banco, entre los obispos San Eugenio, San Leandro, San Isidoro y San Ildefonso, y en el cuerpo principal la Adoración de los pastores, la Presentación en el templo y un magnífico relieve de la Aparición de la Virgen a San Bernardo, y un riquísimo remate con las armas de don Hernando de Aragón, arzobispo fundador de la capilla, y medallones con la Santísima Trinidad y la Anunciación, completándose el conjunto con las representaciones de reyes y prelados, a los lados, en actitud orante (fig. 249).

De nuevo encontramos a Bernardo Pérez trabajando con Moreto en el sepulcro, en alabastro, del abad de Veruela, don Lope Marco, en la capilla de San Bernardo, del monasterio, en el que debe corresponder a Moreto únicamente, aparte de la traza o idea general del conjunto, el más fino relieve del fondo, con la Virgen y el Niño y a los lados dos monjes protegidos por San Pedro y San Pablo, modelo de organización manierista y de estudio de composición, que evoca algunas de las más clásicas composiciones de Rafael.

En 1555 contrata, en colaboración con Juan de Salamanca, el retablo de Ibdes, que sigue el tipo del de Tauste y en el que la influencia de Forment es patente en el San Miguel, que copia el de Zaragoza, siguiendo el mismo estilo los relieves de la infancia y Pasión de Cristo, de inferior calidad a las otras obras conocidas de Pedro de Moreto. En atención a esta inferior calidad, hemos de atribuir la ejecución material del retablo a su colaborador Juan de Salamanca, de acuerdo con el dato de que fué ejecutado íntegramente por este maestro, a causa de la muerte de Moreto.

BERNARDO PÉREZ. — Entre los colaboradores de Moreto sobresale, según hemos visto, Bernardo Pérez, que debió ser muy buen escultor, aunque su personalidad nos sea muy poco conocida. Su primera obra documentada es el sepulcro de don Hernando de Aragón, en la capilla de San Bernardo, de la Seo, contratado en 1550, con yacente, virtudes en el frente,

Figs. 242 y 243.—SEVILLA: VIRGEN CON EL NIÑO, DE LA IGLESIA DE SAN BENITO. ARACENA: PORMENOR DE LAS LÁGRIMAS DE SAN PEDRO, DEL RETABLO DE LAS CARMELITAS.

Figs. 244, 245 y 246.—JEREZ DE LA FRONTERA: SILLERÍA DE CORO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO. CÓRDOBA: RETABLO DE LA ASUNCIÓN, EN LA CATEDRAL. ARCOS DE LA FRONTERA: RETABLO DE LA CENA, EN LA IGLESIA DE SAN PEDRO.

un Calvario con una magnífica representación de San Jerónimo y, como remate, aparte de medallones y escudos, una representación del Juicio Final (fig. 250). Este relieve del Juicio Final se ha identificado a veces por uno del mismo tema que, según los datos biográficos de Becerra, dejó este escultor a su paso por Zaragoza, de vuelta de Italia. Esta identificación está en contradicción con la fecha de 1552 que tiene encima, así como por estar formado por tres piezas, mientras en la cita referente a Becerra se habla de un medallón, como por cuanto este relieve se ajusta perfectamente al lugar donde está colocado, conforme a la traza que se repite en el sepulcro de doña Ana de Gurrea, que está enfrente. En este relieve, como en las virtudes del frente, se advierte en el estilo de Bernardo Pérez una mayor modernidad respecto a los escultores coetáneos aragoneses, mostrando un evidente contacto con Miguel Ángel, que se acusa particularmente en las figuras dispuestas en torno a Cristo, en el mencionado relieve.

Las mismas características se perciben en el sepulcro del abad de Veruela, antes mencionado, cuya yacente, y verosímilmente el frente de la cama, le fueron encargados por Moreto. En relación con esta obra en Veruela es probable su intervención en los restos de un retablo que, procedentes de esta capilla de Veruela, se encuentran en la iglesia de Vera de Moncayo. Su actividad conocida se completa con el dato de la ejecución de un busto de Santa Ana, para Alcañiz, en 1556.

JUAN DE LICEIRE Y MIGUEL DE PEÑARANDA. — También trabaja en la capilla de San Bernardo el mejor discípulo de Forment, Juan de Liceire, cuyas noticias van de 1520 a 1590. En 1553 contrató el sepulcro de doña Ana de Gurrea, para la mencionada capilla de la Seo, que en su traza sigue idéntica organización al de don Hernando de Aragón, con la variante de colocar en el fondo la Sagrada Familia y en el tímpano de remate el Nacimiento de la Virgen (fig. 251), mostrando su estilo directamente relacionado con el de Forment, correcto, pero un tanto arcaico frente al miguelangelismo de Bernardo Pérez.

De 1559 era el desaparecido sepulcro del conde de Aytona, en Avingañá. Al año siguiente interviene en la terminación del retablo de Barbastro, dejado sin acabar por Forment (figura 252), en el que deben corresponderle las cinco historias de la Oración en el huerto, Prendimiento, "Ecce Homo", Camino del Calvario y Quinta angustia, aparte de dos medallones con obispos a los lados, siguiendo el estilo de Forment, al que incluso imita en la colocación en el sotabanco de dos medallones con su retrato y el de su mujer.

Coetáneo a los anteriores es Miguel de Peñaranda, también discípulo de Forment, de quien se tienen varias noticias comprendidas entre 1534 y 1544. Consta que hizo un concierto con Juan de Moreto y Pedro Lasaosa para el reparto de obras en Sallent, Alquézar, San Francisco, de Alcañiz, Belchite, Colungo, Mora y Hospital de Zaragoza en 1536, correspondientes a obras no identificadas, ya que incluso el retablo de Alquézar, según indicamos anteriormente, debe ser de fecha bastante más avanzada. También consta que Miguel de Peñaranda hizo un retablo para la iglesia de San Antón, de Zaragoza (1534), un busto de Santa Águeda para Tauste (1534), que dió las trazas de un retablo de pintura y escultura para el Hospital de Nuestra Señora de Gracia (1538), siguiendo el tipo derivado del de Velilla, que hizo algunas imágenes con su yerno Nicolás Lobato y Juan Vizcaíno para un retablo de Veruela y que en Huesca trabajó en la capilla del Sacramento, de la catedral (1543) e hizo el púlpito de la misma catedral con Juan de Larrumbide (1544).

ARNAO DE BRUSELAS; SANZ DE TUDELILLA. — En 1557 se contrataba la iniciación del trascoro de la Seo de Zaragoza con el maestro Arnao de Bruselas, quien se encarga de hacer las historias y figuras de niños (véase vol. XI, fig. 262). En este mismo trascoro la labor decorativa corre a cargo de Juan Sanz de Tudelilla, a quien la tradición atribuía los relieves e identificaba con el famoso arquitecto Martín de Gaztelu o Martín de Tudela, antes de la publicación de los documentos referentes a este trascoro por Abizanda, en 1932. Es este trascoro (figura 253) una de las más bellas obras del Renacimiento aragonés, en el que corresponden a este momento los relieves de los martirios de San Vicente en la cruz aspada y de San Lorenzo, y, de inferior calidad, los de San Valero presidiendo un concilio y los santos Valero y Vicente ante Daciano, y las imágenes de San Vicente y San Lorenzo, y parte de las imágenes del lado de la Epístola; todo ello de hacia 1560, fecha que aparece bajo la estatua de San Valero. Sobresalen también en este magnífico trascoro los relieves decorativos, de extraordinaria calidad, de lo más rico que se hizo en Aragón, que justifican plenamente la fama de Tudelilla como decorador.

Recientemente le ha sido documentado a Arnao de Bruselas el importante retablo de Alberite (Logroño), que se relaciona con el de Santa María del Palacio, que se le atribuye, según indicamos anteriormente, vislumbrándose la figura de este escultor como uno de los más importantes de la Rioja.

OTROS MAESTROS. — A este mismo momento, correspondiente al tercer cuarto del siglo, atribuye Gómez-Moreno el magnífico grupo del Calvario (fig. 254), en el centro del trascoro de la Seo de Zaragoza, con un magistral Crucificado, maravillosamente ejecutado, como la clásica Virgen y el San Juan, que evoca obras castellanas o de la última etapa de Forment.

Responden a las mismas características derivadas de Forment un buen conjunto de obras anónimas. Entre éstas se distinguen los retablos de la Pasión y del Rosario, de Almudévar (Huesca), el de Santiago, de Bolea (Huesca), que recuerda en su traza al de Velilla, de Forment, como los de Lascuarre y de la Visitación, de la iglesia de San Juan y San Pedro, de Zaragoza, que parece acusar la influencia de Joly y de Morlanes, a quien se atribuyó, en lo que se relaciona con el de Santiago, de Sádaba, y el retablo del Tránsito de la Virgen, en la sala capitular del monasterio de Casbas.

En alabastro sobresalen un grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, en Santa María, de Monzón; el de la Piedad, de Broto; el de la Virgen, con el tema central de Santa Ana, de Villanueva de Sigena, con el que se relacionan los restos de un retablo de alabastro, también con escenas del Nacimiento (fig. 255), Santo Entierro e incluso un grupo de la Virgen del Pilar, también en Villanueva de Sigena, todos ellos atribuibles a algún discípulo de Forment de los que trabajaron en Huesca.

De los demás escultores mencionados en los documentos, como Juan de la Cuesta, Pedro Andréu, Juan de Ampuero, Juan Vizcaíno, Francisco de Casas, Jaques de Rigalte, Juan de Rigalte y Juan Castellano, no se conocen sus obras documentadas o estas carecen de interés, como tampoco se tienen más noticias del ya mencionado Bernardo Lorente, que en 1543 interviene en la terminación del retablo de Santo Domingo de la Calzada, a la muerte de Forment y que debió ser su más directo discípulo.

Fig. 247.—CÁCERES: RETABLO PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR.

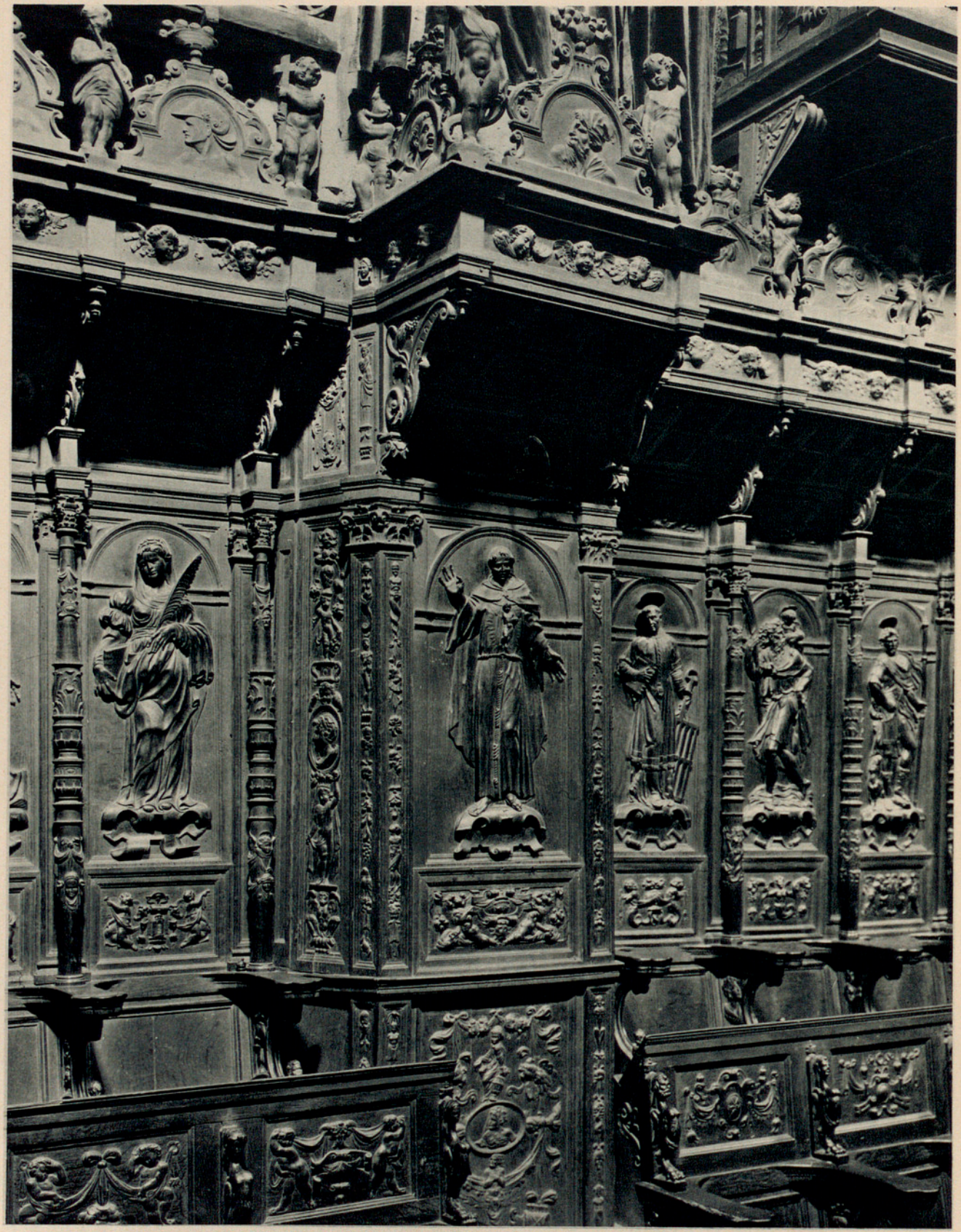
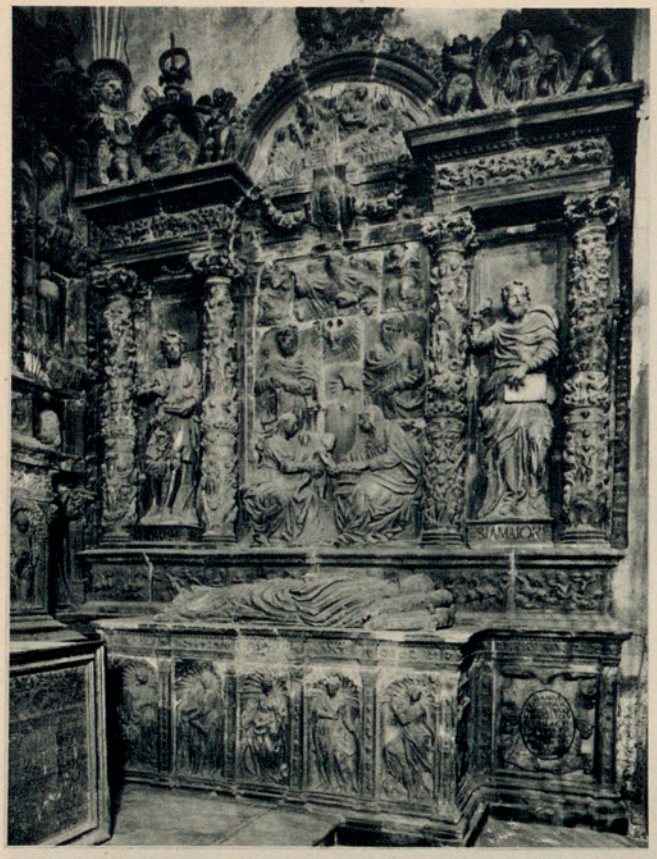
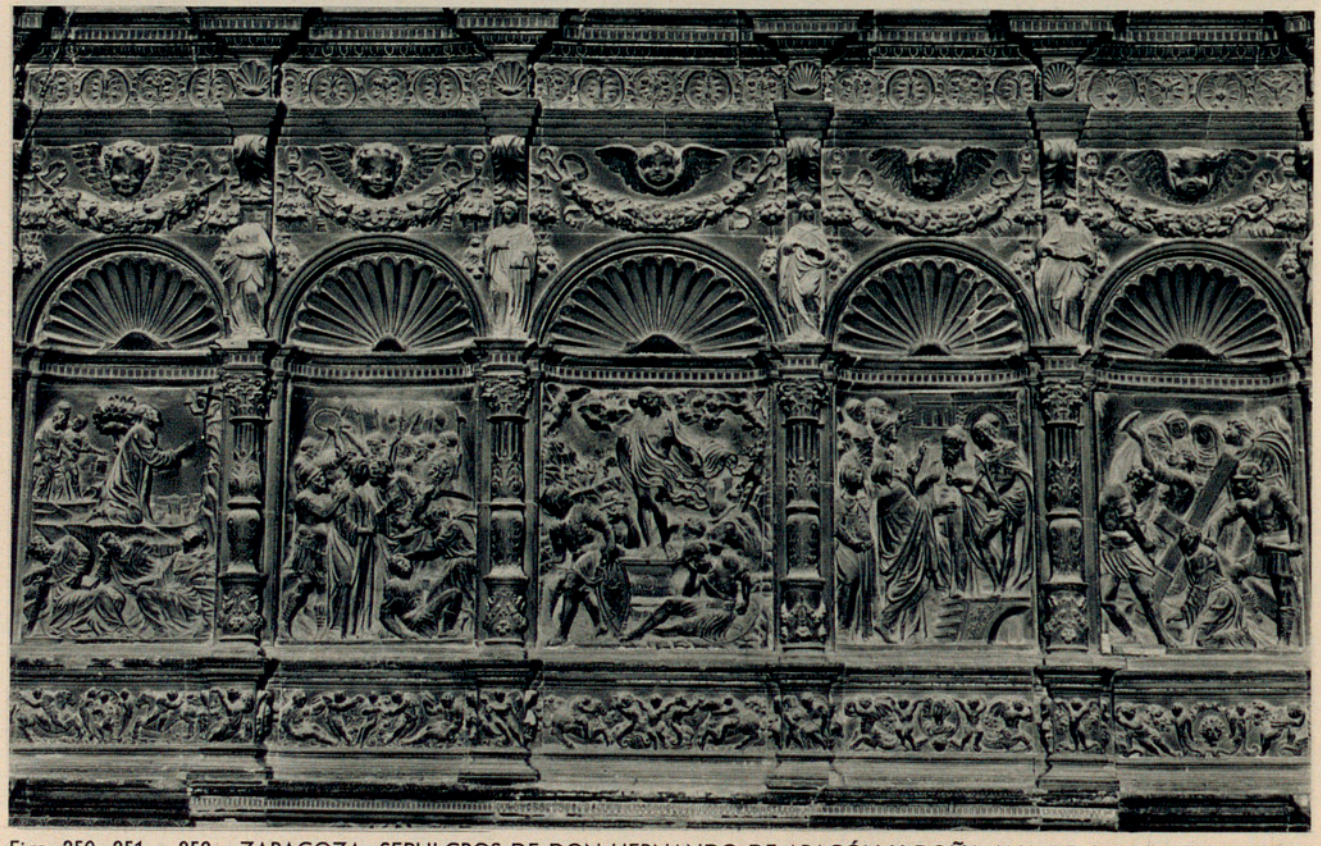


Fig. 248.-BADAJOZ: SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL.

Fig. 249.—ZARAGOZA: PORMENOR DEL RETABLO DE ALABASTRO DE LA CAPILLA DE SAN BERNARDO, EN LA SEO.





Figs. 250, 251 y 252.—ZARAGOZA: SEPULCROS DE DON HERNANDO DE ARAGÓN Y DOÑA ANA DE GURREA, EN LA CAPILLA DE SAN BERNARDO, DE LA SEO. BARBASTRO: RELIEVES DEL BANCO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL.

CATALUÑA

Este segundo tercio del siglo es el momento de máximo esplendor de la escultura catalana del Renacimiento. La labor de Forment en Cataluña y las aportaciones de otros artistas culminan en la creación de un activo taller local, que evoluciona con independencia, y que se halla presidido por la figura de Martín Díez de Liatzasolo, que desplaza a Forment y sus colaboradores. Sin embargo, este momento es propiamente un fugaz destello de la escultura catalana, ya que, como en Aragón, en este mismo segundo tercio del siglo se inicia una rápida decadencia, que conduce a la casi absoluta desaparición de la escultura de valor artístico.

MARTÍN DÍEZ DE LIATZASOLO. — Es Martín Díez de Liatzasolo el escultor más importante del Renacimiento en Cataluña. Su actividad comprende desde 1527, cuando interviene en la tasación del retablo de San Ginés, de Vilasar, y el 8 de agosto de 1583, en que es enterrado en el monasterio de San Francisco, de Barcelona. A juzgar por sus obras, es presumible su formación italiana, en torno a los talleres romanos, reflejando un carácter plenamente renaciente. Sobre su espíritu humanista, renaciente, es significativa la noticia de que cultivó la amistad de Juan Boscán Almogáver, el poeta petrarquista. Desgraciadamente, la pérdida de la mayor parte de sus numerosas obras documentadas y el mal estado de conservación de las subsistentes impiden apreciar debidamente su estilo.

En 1530 figura labrando un retablo para San Jaime, de Barcelona. Seguidamente, formando sociedad con el verosímilmente entallador Juan de Tours o de Torres y el fustero Juan Masiques, de Mataró, interviene en varios retablos para Mollet, Canyamás, Dosrius y Marata, en 1531. En este año contrató el retablo de los santos Justo y Pastor, de Barcelona, que habría de hacerse en colaboración con Forment y Juan de Tours, renunciando poco después Forment, verosímil origen de la malquerencia de ambos, que se evidencia en los documentos en torno al pleito suscitado por el retablo de Poblet, según indicamos anteriormente. En 1535 se hizo nuevo contrato, terminándose la obra de este retablo de los santos Justo y Pastor en 1542, que también ha desaparecido. A estos años corresponde un retablo que hizo para la Lonja, y corresponden también a este período una serie de obras en colaboración exclusivamente con Juan de Tours, el retablo de la iglesia del Carmen, dedicado a San Miguel, y otras obras en San Martín, de Arenys de Mar, y en Santa María de Jesús, de Barcelona.

Entre 1539 y 1542 ejecuta su obra maestra conservada, el Santo Entierro, de la parroquia del Espíritu Santo, de Tarrasa, lamentablemente mutilada en la pasada guerra civil (fig. 256). La obra está firmada y fechada en 1544, aunque por la documentación consta que en 1542 ya estaba terminada. Se concibe, como el tipo de Juni y de los escultores lombardos, como un grupo de siete figuras en bulto redondo en torno al cuerpo yacente de Cristo. El grupo peca de frialdad en las figuras de los santos varones, así como de imperfección en el tratamiento de los cabellos, que particularmente afea la frente del magnífico Cristo, mientras sobresale en la concepción del conjunto de figuras y en el patetismo de la monumental figura de la Virgen, sostenida por San Juan.

En 1556 hizo un retablo para la capilla del Palau, al que corresponde la imagen de la Virgen de las Victorias, en alabastro, que es considerada por Salas como "la obra capital en la carrera de este escultor" (fig. 257). Magnífica imagen, plena de grandiosidad en sus formas ampulosas, muestra su estrecha relación con el arte romano miguelangelesco, antici-

pando el estilo grandioso de un Anchieta, justificando por sí sola la fama de Díez de Liatzasolo.

Consta que en 1544 hizo una imagen de Santa Engracia para Montcada, y que trabajó en obras diversas para Sasser (Cerdeña); San Esteban, de Castellar; San Julián, de Llisá de Munt; San Quirce, de Culera, y San Pedro de las Puellas, e interviene, en 1570, en la tasación de un retablo que hizo el imaginero Juan Plaga para la iglesia mayor de Palamós. Xavier de Salas le atribuye un grupo, muy mutilado, del Tránsito de la Virgen, que procedente de la iglesia de San Miguel, de Barcelona, se conserva en el Museo de Arte de Cataluña (fig. 258).

OTROS ESCULTORES. — La estancia de Forment en Cataluña supone una influencia aragonesa, comprobada igualmente por el trabajo de otros escultores de menor importancia, como el aragonés Pedro Villar, que hacia 1564 termina el trascoro de la catedral, no acabado en tiempo de Ordóñez. En esta obra Pedro Villar procura seguir lo hecho por Ordóñez, imitándole, ejecutando dos figuras de santos y las escenas de Santa Eulalia, en el ecúleo, y la Flagelación de la Santa, particularmente característico este último relieve (fig. 259), por su directa inspiración en la escena de Santa Eulalia ante el tribunal, ejecutada por Ordóñez.

También es aragonés, de procedencia flamenca, Guillén de Bolduch, que debe ser el mismo a quien hemos visto mencionado como discípulo de Forment en Zaragoza, y que en Barcelona colabora con el imaginero flamenco Paulo de Alverabech y Bernat Batlle, entallador.

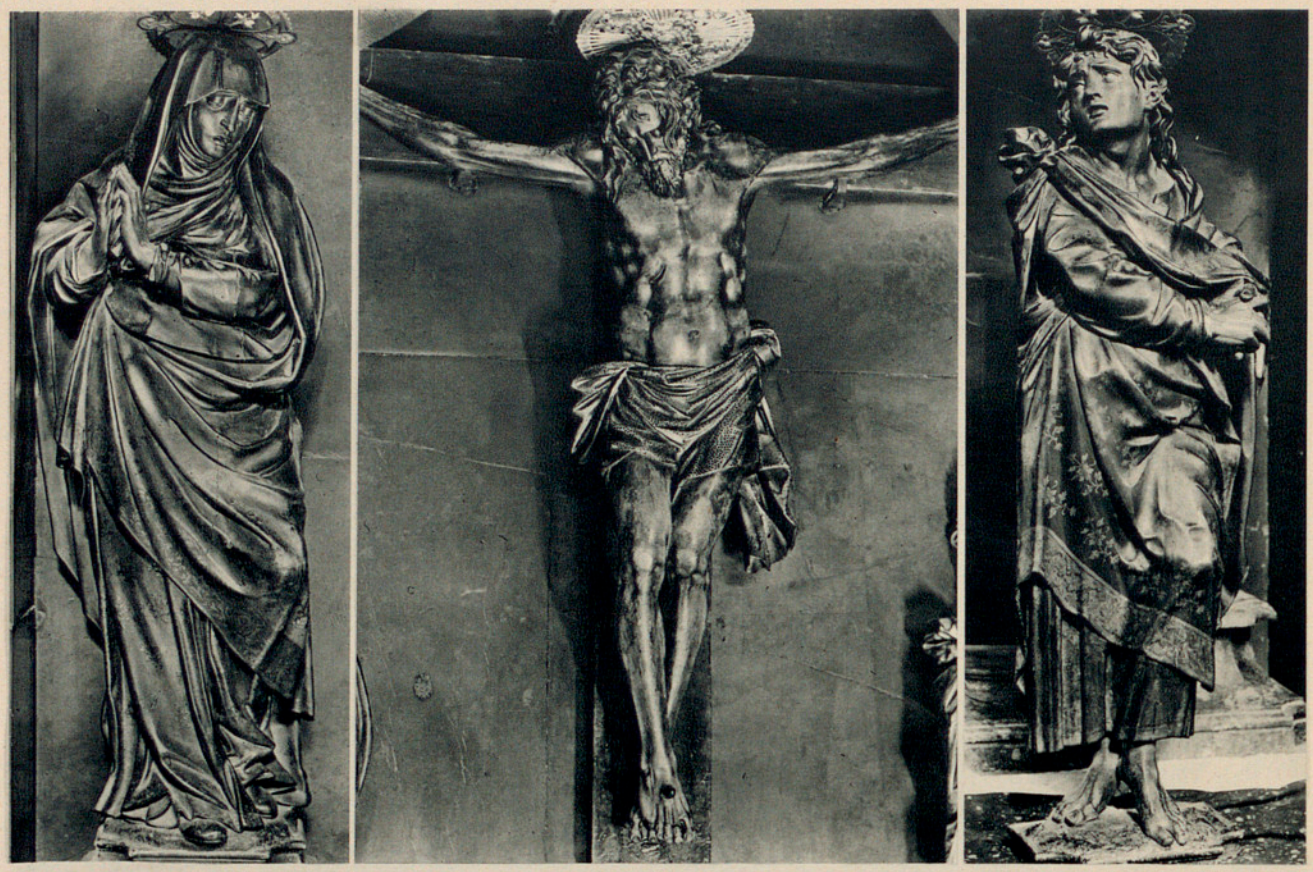
En este mismo período consta también la estancia en Cataluña de artistas castellanos, como Gil de Medina, que en 1540 vivía en Sarreal cuando contrata un retablo en alabastro para Perpiñán. Trabaja también para la Generalidad, haciendo unos capiteles. En 1545 hizo las imágenes de San Cristóbal y de la Virgen, en alabastro, para la iglesia de San Miguel, conservadas hoy en el Museo Diocesano, que nos muestran a un artista de hábil técnica, pero frío y amanerado. Mediano artista es también Cristóbal de Salamanca, que en 1578 hizo el coro del monasterio de Montserrat, con representaciones de San Pantaleón, Santa Gertrudis, un buen San Juan Bautista (fig. 260), San Antonio, las Tentaciones de San Antón abad y la Visita a San Pablo ermitaño.

Un tercer grupo lo forman los artistas extranjeros, como el colaborador de Díaz de Liatzasolo, Joan de Tours o de Torres, propiamente entallador, aunque consta que practicó también la escultura, según se deduce del contrato de una imagen de San Martín, para San Martín, de Arenys de Mar. También en colaboración con el imaginero Enrique de Borgoña (Enric de Burgunya), hizo en 1535 la sillería de coro de la catedral de Tarragona.

Aparte de estos artistas se conservan obras de cierta importancia, anónimas, como el bello sepulcro de Guillermo Ramón de Boyl († 1532), en la capilla de la Esperanza, de la catedral de Gerona, con yacente recostado, apoyado en un brazo (fig. 261), réplica de modelo italiano, como luego hemos de ver en el sepulcro del Arzobispo de Salerno, en la catedral de Málaga, atribuído a León Leoni. En la misma catedral de Gerona existe una bella pila bautismal, finamente tallada, que se relaciona con el arquitecto de la catedral, Juan Belljoc, que la inició, terminándola el escultor Juan Roig. La decadencia de la escultura catalana en el último tercio del siglo ha de ser tan absoluta, que cuando se trata de la construcción del retablo de Montserrat ha de recurrirse a Jordán, como veremos más adelante.

Conclusión errónea. Es el momento en que Montserrat depende de Valladolid

Fig. 253.—ZARAGOZA: PORMENOR DE LA DECORACIÓN DEL TRASCORO DE LA SEO.



Figs. 254 y 255.—ZARAGOZA: ESCULTURAS DEL GRUPO DEL CALVARIO, EN EL TRASCORO DE LA SEO. VILLANUEVA DE SIGENA: NACIMIENTO.

Figs. 256, 257 y 258.—TARRASA: PORMENOR DEL SANTO ENTIERRO. BARCELONA: VIRGEN DE LAS VICTORIAS, EN LA CAPILLA DEL PALAU, Y TRÁNSITO DE LA VIRGEN, EN EL MUSEO.

Figs. 259, 260 y 261.—BARCELONA: RELIEVE DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL. MONTSERRAT: RELIEVE DEL ANTIGUO CORO. GERONA: PORMENOR DEL SEPULCRO DE GUILLERMO RAMÓN DE BOYL, EN LA CATEDRAL.

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO

En el último tercio del siglo XVI triunfa en toda España el manierismo italiano, que llega a las diversas escuelas por varios conductos. Manierismo que se muestra en la preocupación por la buena técnica y en la corrección de las formas, bases fundamentales que cimentan el naturalismo idealizado y la gran maestría de los grandes escultores del barroco. Esta corrección en las formas, íntimamente relacionada con el concepto estético italiano de la belleza serena y tranquila, manierista, no impide que en ocasiones persista el expresivismo de la etapa anterior, aunque éste, de día en día, surja con más parquedad. Al mismo tiempo se advierte la tendencia a la representación de temas agradables y aun en los inevitablemente trágicos se tiende a evitar la nota excesivamente patética, deseando llegar al alma del espectador a través de la armónica corrección o por la belleza de las formas externas. Por otra parte, el bulto redondo adquiere mayor importancia en este momento y en los retablos los relieves son interpretados con un sentido más escultórico, más plástico, conforme a conceptos estrictamente manieristas. Consecuentemente, el canon de las figuras se estiliza o se acentúa el grandioso monumentalismo, según predomine uno u otro concepto manierista. Este movimiento manierista se ve favorecido grandemente por la creación de una escuela cortesana, en torno a las obras emprendidas por Felipe II, gran admirador de la antigüedad clásica y del manierismo italiano. Su sosegado espíritu, su imperturbable ánimo —que elogia su contemporáneo Francisco Pacheco— parecen influir en toda la escultura de este período, en contraste con el agitado apasionamiento de los escultores de la etapa anterior.

Tres son las grandes escuelas de este período. En primer lugar, Castilla la Vieja, con la cosmopolita escuela de Valladolid como centro. Aquí el manierismo surge fundamentalmente de la interpretación del arte de Becerra, al que se le une la buena técnica y el repertorio iconográfico de Juni. Becerra impone su miguelangelismo y las huellas de su estilo grandioso, monumental, se mantienen y difunden por toda Castilla hasta Navarra y Aragón, donde Anchieta ha de ser su mejor difundidor y representante. Por reacción frente a este manierismo y manteniendo tipos iconográficos, ha de surgir el naturalismo castellano del siglo XVII, con Gregorio Fernández como principal intérprete.

En Andalucía, Sevilla adquiere la primacía, favorecida por la situación de la Casa de Contratación, que coadyuva a convertir la capital andaluza, no sólo en la principal ciudad de Andalucía, sino de toda España. A Sevilla acuden los artistas toledanos y abulenses, al mismo tiempo que extranjeros. Surge un manierismo típicamente representativo del Renacimiento cristiano, que triunfa en Trento, que sin desconocer las excelencias de la bella forma, de la bella apariencia, incorpora éstas al arte sagrado. En la representación religiosa, por tanto, se

huye de lo patético y de lo desagradable, estimando que es la belleza el mejor vehículo del sentimiento religioso, lo que ha de desembocar en el naturalismo idealizado de los grandes imagineros de la primera etapa del barroco.

El tercer centro importante es Madrid, y el foco, cortesano, al que se incorpora Toledo. Aquí se impone la fría y bella interpretación manierista, que, carente de un espíritu enraizado en el pueblo, como ocurre en Sevilla, cae en la figura anodina, grandiosa o bella en sus formas, pero carente de espíritu, que únicamente podría dárselo un artista genial, como el Greco, como expresión de un sentimiento personal que ahonda y encuentra lo recóndito, que no aflora fácilmente. Aunque trabajan muy buenos escultores, como Monegro o Pompeyo Leoni, la escuela se agota en su manierismo, coadyuvando a su desfallecimiento el traslado de la Corte a Valladolid y la crisis de los ideales de Felipe II, por lo que no ha de tener continuadores apreciables en el siglo XVII.

CASTILLA LA VIEJA: LA ESCUELA DE VALLADOLID

EL RETABLO DE BRIVIESCA. — La obra clave de este último tercio del siglo en Castilla es, indudablemente, el retablo mayor de Santa Clara, de Briviesca, en el que se funden el estilo grandioso de Becerra, impregnado de miguelangelismo, con el ímpetu espiritual de Juni. Después los artistas acentúan una u otra característica; pero lentamente el estilo que inicia Becerra triunfa, favorecido por las obras de escultores manieristas y la difusión de estampas italianas y la mayor facilidad para la ejecución de una obra correcta de formas, frente a la difícil senda a seguir cuando se quiere imitar las personales genialidades de un Berruguete o de un Juni.

El retablo de Briviesca (fig. 262) plantea un problema en cuanto a su atribución. Según los datos documentales publicados por Sanz García, se inició hacia 1551 por Diego Guillén, quien recibe diversos pagos por la dirección de la obra hasta 1559. No obstante, Guillén debió ejecutar muy poco o, prácticamente, nada, encargándose de él Pedro López de Gámiz, vecino de Miranda de Ebro, hacia 1560, que lo terminaba en 1569, tasándolo Juni en 1571 y luego otros varios escultores, a causa de un pleito. Pedro López de Gámiz vuelve a ser mencionado en 1578 y 1586, cuando interviene en las tasaciones del retablo de Retuerta y de la silla arzobispal de la catedral de Burgos, respectivamente, y quizá sea el Juan López de Gámiz, vecino también de Miranda de Ebro, que con Juan de Anchieta se cita en la tasación del retablo de Valtierra, en 1580. Sin embargo, pese a estas menciones, en esencia desconocemos la valía y el estilo de López de Gámiz. A su servicio debió trabajar muy activamente en este retablo el joven Juan de Anchieta, que en 1565 residía en Valladolid y a quien en 1569 menciona en su testamento el escultor J. B. Beltrán, como deudor de un préstamo que le hizo para poder trasladarse a Briviesca. La relación de este retablo con la obra posterior de Anchieta en Navarra y Aragón, según veremos, es indudable, eclipsando la personalidad del ya citado López de Gámiz.

En este gran retablo de Briviesca, de extraordinarias proporciones, con prolija talla que prácticamente no deja espacio sin decorar, indudablemente hubieron de intervenir diversos artistas, como un somero análisis lo muestra. La grandiosidad de algunas figuras, como la Virgen con el Niño y la Asunción, de la calle central, muy influídas por los modelos de Be-

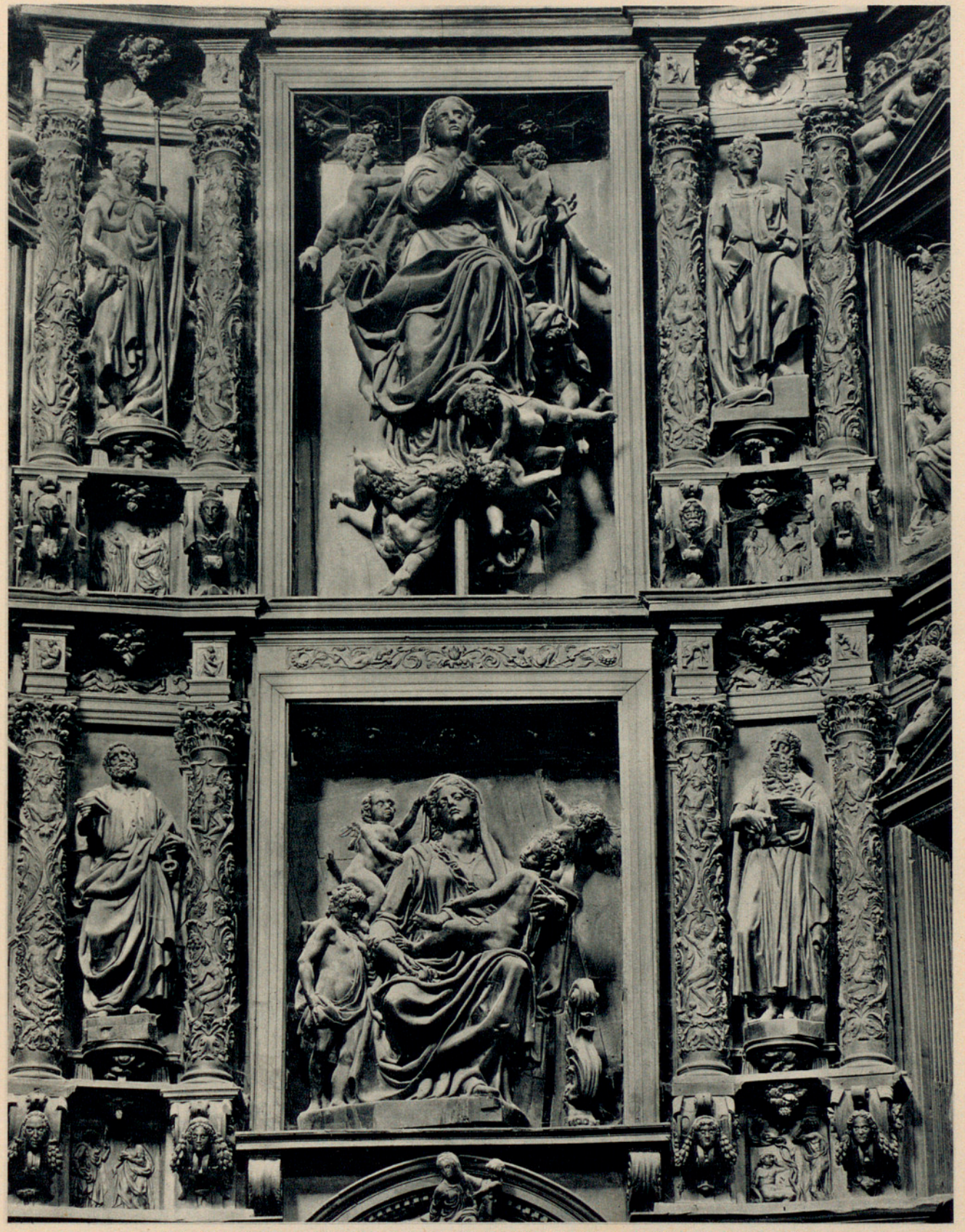
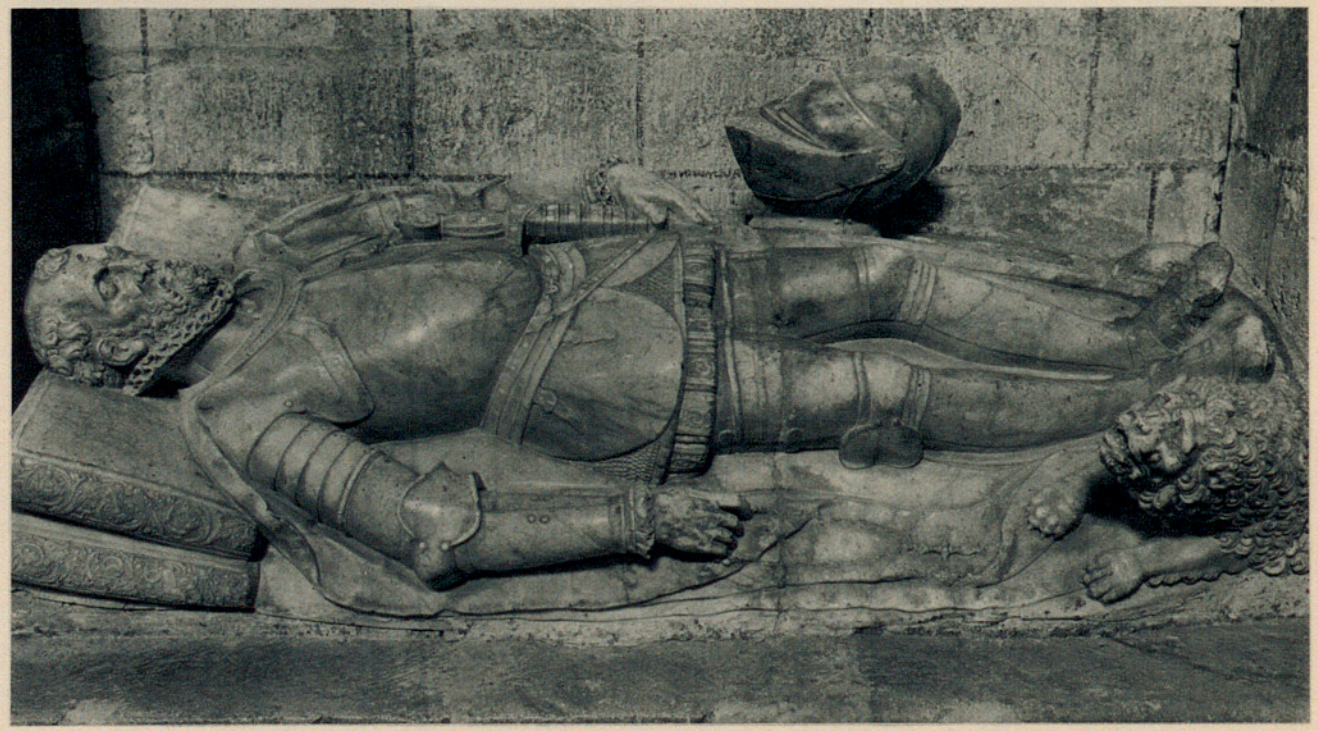


Fig. 262.—BRIVIESCA: PORMENOR DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA.

Fig. 263.—BRIVIESCA: RETABLO DE SANTA CASILDA, EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA.

Fig. 264.—SIMANCAS: RETABLO DE LA PIEDAD, EN LA IGLESIA DEL SALVADOR.



Figs. 265, 266 y 267.—VILLABÁÑEZ: PORMENOR DEL RETABLO MAYOR. VALLADOLID: CRISTO DE LA LUZ, EN LA IGLESIA DE SANTIAGO, Y SEPULCRO, EN LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA.

cerra, y el minucioso detallismo en la talla de las columnas o de las escenas de la Creación en los zócalos del segundo cuerpo, como en el mismo Jessé, de la calle central, suponen dos conceptos estéticos diversos, de los que sobresale el monumentalismo miguelangelesco que ha de seguir Anchieta, aunque es verosímil la intervención de alguno de los artistas coetáneos que en sus obras muestran también muy directa relación con las formas del retablo de Briviesca, como los Bolduque y Arbulo de Marguvete.

Las mismas características se acusan en el altar de Santa Casilda, en Santa María, de Briviesca, con la Santa, y a los lados, San Juan de Ortega y San Íñigo de Oña, bajo nichos parejos a los del primer cuerpo del retablo de Santa Clara, también con pequeños relieves de santos en los fondos y escenas de la vida de la Santa y de la Pasión, en el banco, de muy desigual valor (fig. 263).

LOS CONTINUADORES DE JUNI Y DE BECERRA: **Isaac de Juni.** — El hijo natural de Juan de Juni, cuya actividad como escultor se comprueba a lo largo de la segunda mitad del siglo, se esfuma como una personalidad desconcertante. Debió iniciar su formación en el taller de su padre; pero pronto, cuando tenía unos veinte años de edad, entre 1556 y 1557, le vemos en Cuenca, trabajando durante cinco meses en el taller de Jamete, con quien trabajó en Castillo de Garcimuñoz y con quien se enemistó y le echó de su casa, al parecer por infidelidades con la mujer del maestro. Después trabajó en Cuenca, en el taller de Diego de Tiedra. Diez años después, en 1568, consta que estaba en Valladolid, cuando se bautiza un hijo. En 1570 declara que es de treinta y cuatro años de edad y que estuvo dos años con Benedito Rabuyate. Por estas fechas debió ser uno de los más asiduos colaboradores de su padre, según se desprende del testamento de éste en 1577. Cinco años después, en 1583, vuelve a contraer matrimonio, mencionándosele extrañamente como "scriptor de libros". Poco después se le cita en Valladolid, como escultor, cuando contrata los servicios de una moza. En 1595 le vemos en Galicia, contratando con Juan de Muniátegui los asientos del capítulo del monasterio de Montederramo, por la exigua cantidad de 80 ducados. Esta sillería, si es la conservada en la iglesia, que se inicia dos años después, es de muy mediana calidad, con ruda y esquemática talla en la que predominan los tipos angulosos, de acuerdo con la escasa paga, pero que, por otra parte, no justifica la ida de Isaac de Juni a Galicia, que debió ser para obra de mayor importancia, como parece comprobarse por la fuerte influencia de los talleres vallisoletanos en la escultura de este momento y de principios del siglo XVII, en la comarca Orense-Monforte.

Murió Isaac de Juni a fines de 1597, en Valladolid, constando que hizo un retablo para Santa Clara, de Cuéllar, y que con Benito Celma contrató un retablo para el convento de la Merced, de Valladolid, que no hizo. La carencia de obras documentadas de Isaac de Juni obliga a poner en duda la exactitud de las atribuciones de los retablos de Tudela de Duero, Santa María de Torrelobatón y de Geria, que participan más bien del eclecticismo de Adrián Álvarez, según veremos más adelante.

Francisco de la Maza. — Es uno de los mejores discípulos de Juan de Juni, cuyas noticias van de 1568, cuando le otorga un poder Juan de Anchieta y le designa Juni para la tasa de su retablo de la capilla de los Alderetes, a 1585, en que ya había fallecido. Su relación con el palentino Manuel Álvarez en los últimos años de su vida está documentada, cuando éste le cede parte de la sillería de Palazuelos y cuando en 1583 contrata con Manuel y Adrián Álvarez un retablo para una capilla de San Francisco, de Valladolid, obras desaparecidas,

como el retablo que hizo en 1584 para la capilla de Mateo de Lomas, en San Pablo, de Valladolid.

Entre las obras conservadas sobresale el bello retablo de la Piedad (fig. 264), en El Salvador, de Simancas (1571), lejano eco de los Santos Entierros de Salamanca y Segovia de Juni, que nos muestra su directa relación con el maestro y también la fuerte influencia que sobre él ejerce el estilo de Becerra, fundamentalmente en la interpretación de la Virgen y en la reposada actitud de las figuras, mientras mantiene el expresivismo y modelos de Juni, como es evidente en la figura y actitud de San Juan y de la santa mujer que apoya su mano en el hombro de la Virgen.

Según datos inéditos, en marzo de 1571 contrató el bello retablo de Villabáñez (Valladolid), que debió terminar en 1572, gran conjunto que coloca a Francisco de la Maza entre los escultores más interesantes de la escuela vallisoletana de este momento (fig. 265). Consta de banco con el apostolado y las santas Lucía y Catalina, y dos cuerpos en tres calles con grandes escenas, entre las que se distinguen la Adoración de los pastores, la Flagelación y el Camino del Calvario, que recuerda análoga escena en el de Torrelobatón, monumental y bella Asunción y magnífico Calvario, muy expresivo, con la Magdalena a los pies de la cruz, directamente inspirada en Juni. A su muerte, consta que dejó sin acabar el retablo parroquial de Gordaliza del Pino (León), de pintura en las calles laterales, con escenas del Prendimiento y Camino del Calvario, en el banco, y en la calle central, el Santo Entierro y la Flagelación, y, por remate, Dios Padre y medallas con bustos.

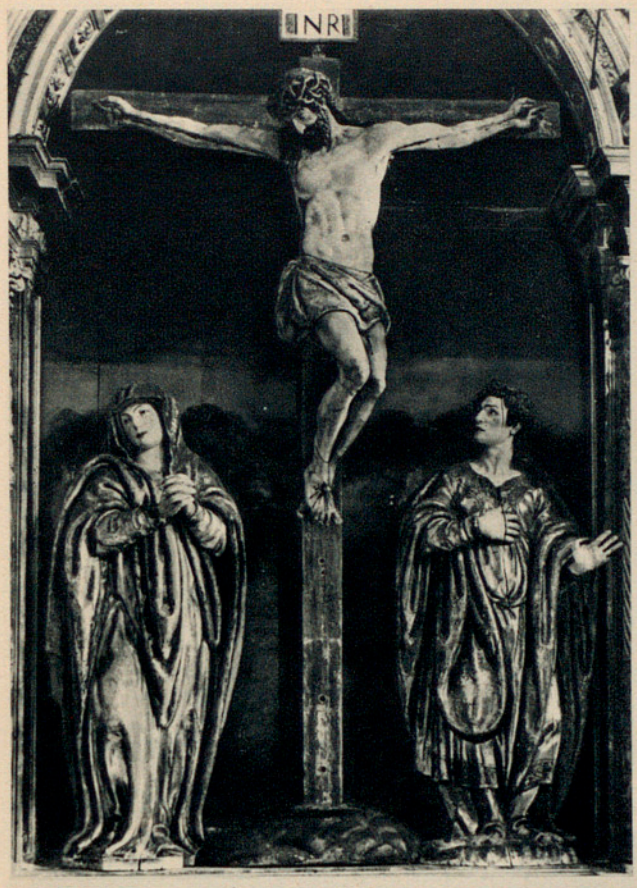
También consta que, como "escultor de cantería", contrató en 1582 las columnas del patio y escalera del palacio de Fabio Nelli, que nada dicen respecto a su estilo. Sin embargo, esta mención hace sospechar su actividad como escultor en piedra; es decir, escultor de bultos funerarios, por lo que quizá puedan ser incluídas como obras de su taller las esculturas yacentes, de mediana calidad, de don Pedro y doña Isabel Boninseni y de don Juan de Nava que hacia esta misma fecha se ejecutaron para la capilla mayor de la iglesia de Santa Clara, de Valladolid (fig. 267). Asimismo la mención de su intervención en el retablo de la capilla de don Suero de Quiñones en el monasterio de Nogales (León), de escultura, cuya pintura se concertaba en 1585, con Cosme de Azcutia, hace sospechar su intervención en los sepulcros de don Suero de Quiñones y doña Elvira de Zúñiga (Hispanic Society of America).

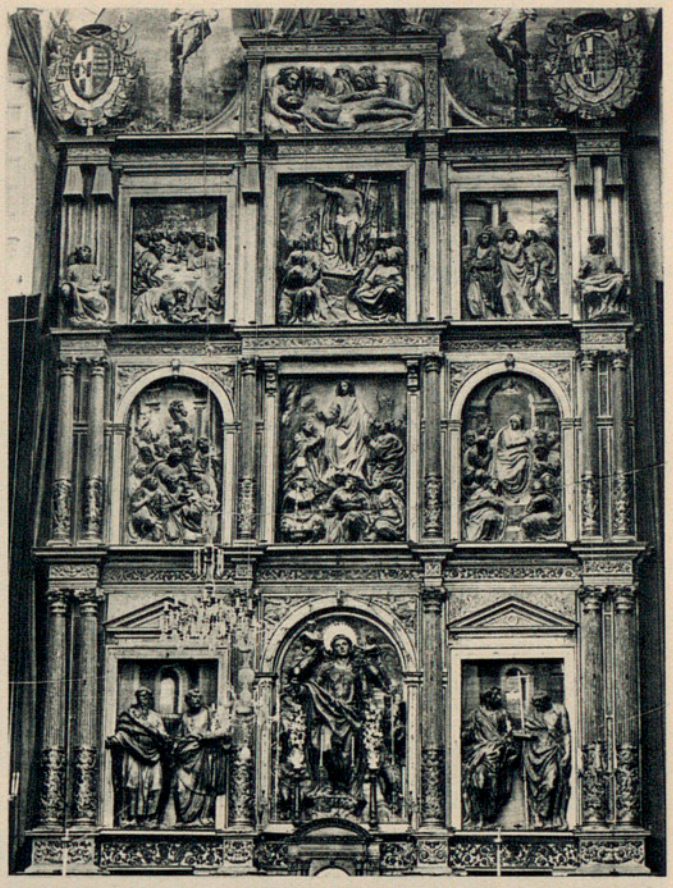
Entre las obras que se le atribuyen, la más importante es el magnífico Cristo de la Luz, en la iglesia de Santiago, de Valladolid, muerto, con gran estudio anatómico, recordando a Juni, pero acusando un eclecticismo que refleja también la influencia de Becerra y del romanismo clásico, que hace dudosa esta atribución (fig. 266).

Los Bolduque. — Poco antes de mediar el siglo se establecen en Medina de Ríoseco dos escultores flamencos: Juan Mateo y Pedro de Bolduc, o Bolduque, cuyas relaciones familiares con el Roque de Bolduque, que trabaja en Sevilla, desconocemos.

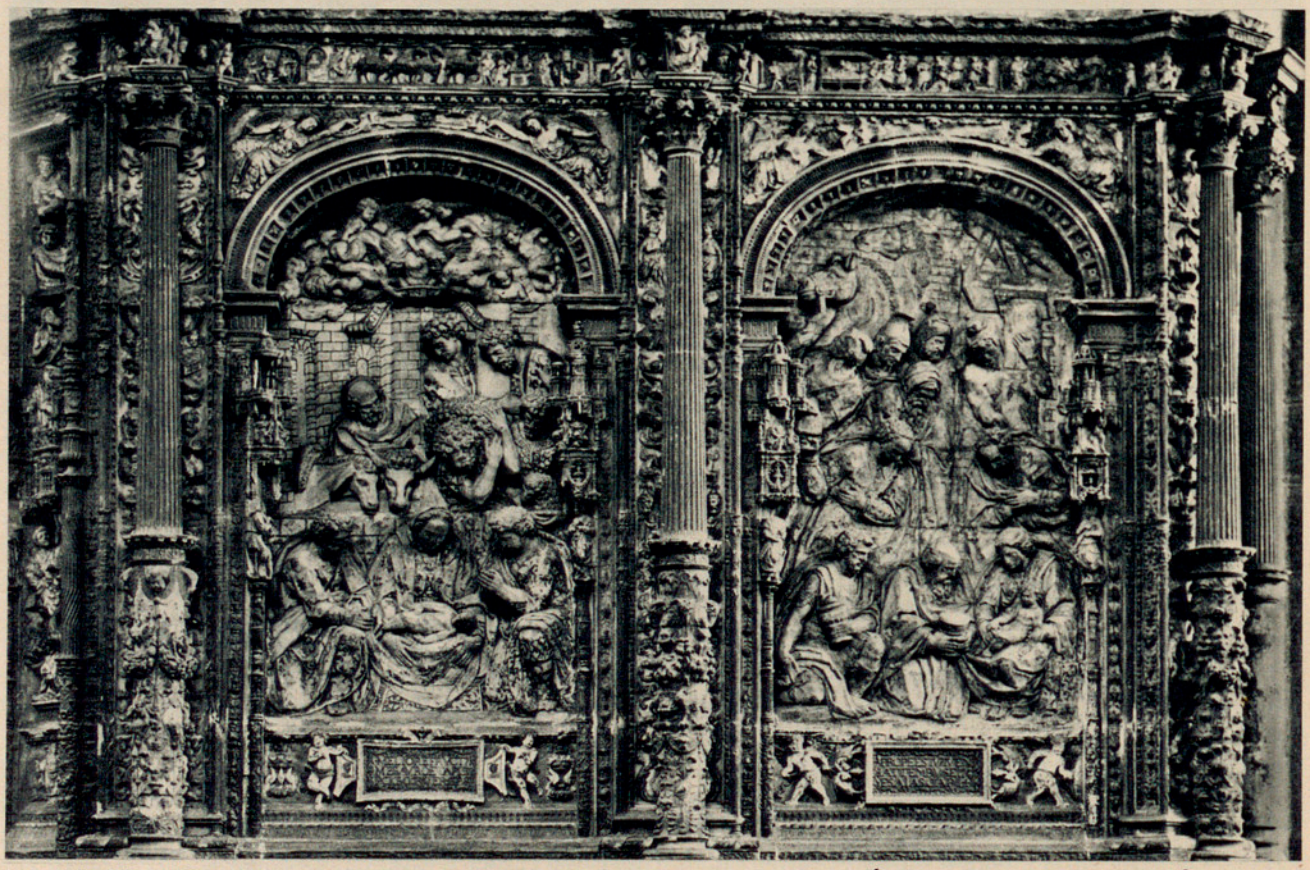
Juan Mateo y Pedro debieron trabajar con Becerra, de quien heredan el miguelangelismo evidente en su primera obra importante documentada, el retablo de San Agustín, de Capillas (Palencia), de 1568, de dos cuerpos y tres calles, las laterales con relieves, entre los que es sumamente característico el Juicio Final, directamente inspirado en la composición del mismo tema de Miguel Ángel, en la capilla Sixtina, mientras en el San Jerónimo se refleja la influencia de Juni. Es ésta la única obra en que es mencionado Juan Mateo.

Pedro de Bolduque vuelve a ser mencionado en 1573, cuando trabaja con Juni y luego





Figs. 268, 269 y 270.—MEDINA DEL CAMPO: RETABLO DEL CALVARIO, EN LA IGLESIA DE LA MAGDALENA. VALLADOLID: RETABLO MAYOR Y SEPULCRO DE DON PEDRO LA GASCA, EN LA IGLESIA DE LA MAGDALENA.



Figs. 271, 272 y 273.—VALLADOLID: CRUCIFIJO, EN EL SANTUARIO NACIONAL. ÁVILA: SEPULCRO DE DON ÁLVARO DE MENDOZA, EN SAN JOSÉ. LEÓN: RELIEVES DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL.

con Jordán, en el gran retablo de Santa María, de Medina de Ríoseco, en el que le corresponde el magnífico Crucifijo del remate, buena obra, aunque la distancia no permite apreciar sus calidades.

En su taller de Medina de Ríoseco continúa trabajando y hace diversas obras para la iglesia de Santiago, entre ellas un San Blas y un San Esteban, ambas monumentales, y un Crucifijo que García Chico identifica con el Cristo de la Clemencia, magnífica talla con buen estudio anatómico, grandioso y de fuerte complexión, en el que se percibe la influencia de Becerra. En sus últimos años se le documentan algunas obras en Segovia, constando que estaba en Cuéllar. A esta etapa corresponde el interesante retablo de Santiago en la capilla del comendador Gutiérrez de Cuéllar en la catedral de Segovia (acabado en 1591), con la imagen de Santiago peregrino, el traslado del cuerpo del santo en el banco, Santiago Matamoros en el remate y pinturas a los lados. También le corresponde el retablo de San Pedro (catedral de Segovia), con una sola escena —Cristo, a la columna, con San Pedro—, que nos muestra su arte correcto, aunque un tanto frío, y consta que hizo un retablo, desaparecido, para el monasterio de Santa Cruz, por el que aún se le pagaba en 1594. Sus noticias en Medina de Ríoseco, referentes a tasaciones y obras perdidas, llegan hasta 1596, cuando debió morir, dejando al frente de su taller a su sobrino y discípulo Mateo Enríquez.

Mateo Enríquez es un continuador, arcaizante, de las formas de los Bolduque. A él corresponden, de muy joven, ya que debió nacer hacia 1570, los cuatro profetas, en el remate del retablo de Santa María, de Medina de Ríoseco, figuras grandiosas, miguelangelescas, de abundantes ropajes y gestos ampulosos, evocando el persistente recuerdo del Moisés de Miguel Ángel.

En 1598 concertó Mateo Enríquez diversas obras para la capilla del doctor Mena, en San Francisco, de Medina de Ríoseco, de las que únicamente se conserva el sepulcro, en madera imitando mármol, con escudo en el frente sostenido por dos muchachos y yacente vestido de clérigo, de mediana calidad. Aun consta que vivía en 1611, debiendo morir hacia 1615.

ESTEBAN JORDÁN. — Esteban Jordán es el escultor de mayor prestigio de la escuela vallisoletana en el último tercio del siglo. Hijo, posiblemente, de un francés del mismo nombre que trabajó con Juni en León, donde debió nacer, hacia 1530. De su supuesto viaje a Italia no hay datos seguros. Su vida transcurre normalmente en Valladolid, donde establece su taller y allí muere, a fines de 1598.

En su estilo se advierte el característico eclecticismo de su formación. Muy relacionado con Juni, a quien sigue en sus tipos y composiciones, sus relaciones con Berruguete son también manifiestas, como documentalmente se comprueba con sus colaboraciones, por el padrinazgo de Alonso Berruguete de uno de sus hijos, en 1558, y por su casamiento con una hermana de Inocencio Berruguete. Estos elementos los funde dentro del espíritu del arte de Becerra, con quien es posible trabajara en el retablo de Astorga y de quien hereda el deseo de grandiosidad que en Jordán se convierte en un helado manierismo, que anula el espíritu de las creaciones de Juni, tendiendo a la corrección desangelada y fría. Sus relaciones familiares con Becerra, por su casamiento en segundas nupcias con una María Becerra, no son claras.

Su primera noticia es de 1556, cuando a fines de este año contrata el retablo de Santa Eulalia, de Paredes de Nava, con Inocencio Berruguete, en el que deben corresponder a Jordán el Martirio de la Santa y los apóstoles Pedro y Pablo, obras de principiante, de escasa

calidad. Hasta diez años después no se vuelven a tener más noticias, cuando contrata dos retablos, desaparecidos, para el monasterio de Nuestra Señora de Prado, en Valladolid (1567).

El decenio de 1570-1580 es la gran época en que se asienta el prestigio de Jordán en Castilla. Se inicia esta fructífera etapa con el bello retablo del Calvario, en la Magdalena, de Medina del Campo, que consta de una gran escena central, el Calvario, y los evangelistas, en relieve, en el banco. En el magnífico Calvario sobresale por su belleza y serenidad el Cristo, que recuerda a los de Juni, así como la grave belleza de la Virgen, contrastando con ambas figuras la de San Juan, por la absurda disposición de sus piernas (fig. 268).

Este mismo año de 1571 contrata su mejor obra en Valladolid, el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena (fig. 269), en el que sigue en su traza el tipo de retablo derivado de Becerra, en fría y esquemática distribución en tres grandes cuerpos y tres calles, sobre banco con virtudes recostadas y remate con ático y Calvario. Colócanse santos pareados en el primer cuerpo, encuadrando la gran escena de la Traslación de la Magdalena, y en los restantes cuerpos se distribuyen escenas de la Pasión y Resurrección de Cristo, entre las que extrañamente se coloca la de la Adoración de los Reyes. La ampulosidad de los ropajes, que ocultan las formas anatómicas; los rostros graves, de perfiles helénicos; la grandiosidad, y, en conjunto, la buena técnica en la ejecución de escenas y figuras, nos muestran la mano de un gran maestro, que ha sido considerado como el más representativo de la escuela vallisoletana en este último tercio del siglo.

A este momento se le atribuye el magnífico Cristo en el llamado retablo del Cristo, en el Santuario Nacional de Valladolid (fig. 271), magnífico estudio anatómico, hercúleo y expresivo, que contrasta con la frialdad de otras de sus creaciones, muy superior a los otros Cristos conocidos de Jordán, con quien más íntimamente se relacionan los profetas y el relieve de la Anastasis, en la parte superior.

A este período corresponden también otras dos obras muy características: el sepulcro de don Pedro La Gasca, en la Magdalena, de Valladolid (fig. 270), y el trascoro de la catedral de León. El sepulcro de La Gasca nos muestra un bulto sepulcral, muy finamente tallado, con buen estudio de pliegues, sobre escueta cama de jaspe. En el trascoro de la catedral de León le corresponden los relieves, que debió hacer a partir de 1577, ya que del contrato con Juni, en 1574, nada debió hacerse. Se decora el trascoro con cuatro grandes relieves, de los más característicos de su estilo, que representan las Adoraciones de los Reyes y de los pastores, la Anunciación y el Nacimiento de la Virgen, y sobre el ingreso, la Asunción, y como remate, San Pedro, San Pablo, San Isidoro y San Marcelo, que claramente evoca el Moisés de Miguel Ángel. Entre los relieves, es quizá el más representativo el del Nacimiento de la Virgen, en composición en tres planos, adoleciendo de frialdad en la ejecución, excesivamente clásico en sus formas, como obra de un maestro carente del sentido de la belleza y de la gracia mediterráneas. Es característica, como se repetirá en otras obras, la duplicidad de perspectiva en los relieves, vistas las figuras desde arriba para los primeros términos, en escorzo frontal, y desde abajo para el fondo (fig. 273).

Al decenio 1580-1590 corresponde el sepulcro de don Álvaro de Mendoza, en San José, de Ávila, en alabastro (fig. 272), con buen estudio de cabeza e inexplicables imperfecciones, como particularmente se advierte en las manos. Las mismas desigualdades se advierten en el sepulcro de don Juan de Ortega, en Sancti Spiritus, de Valladolid, que por estos mismos años hizo. Por su evidente relación con el sepulcro de Mendoza, Martín le atribuye el bulto orante del

sepulcro del arzobispo de Santiago don Alonso de Velázquez, en Tudela de Duero (Valladolid) de hacia 1587, que, por otra parte, muestra cierta relación con las imágenes del banco del retablo mayor de la misma iglesia, del taller de Adrián Álvarez, como veremos.

A este mismo decenio debe corresponder el retablo mayor de Sancti Spiritus, de Valladolid, de muy bella traza en su sencillez, con la Venida del Espíritu Santo en el centro, santos a los lados, Ascensión en el ático y una curiosa representación del donante junto al Calvario que remata el retablo. Sobresale, por su calidad, el gran relieve central, aunque en su conjunto no es ésta una de las más destacadas obras de Jordán.

De este momento es su obra más importante, de más empeño: la continuación del gran retablo de Santa María, de Medina de Ríoseco, trazado por Becerra e iniciado por Juni, en el que corresponden a Jordán los grandes relieves del banco y todo el cuerpo del retablo, excepto el Calvario, que, como indicamos anteriormente, es de Pedro de Bolduque y Francisco de Logroño, y los profetas, de Mateo Enríquez. En las escenas y figuras, como advierte Martín, la relación con Becerra es patente. Dedicado a la Virgen, se distribuyen grandes relieves de la vida de la Virgen e infancia de Cristo, evangelistas en las entrecalles, padres de la Iglesia en el remate de las calles laterales, y virtudes en el basamento del segundo cuerpo, todo cuajado de una riquísima decoración. Sobresalen la Asunción, los evangelistas y las dos Adoraciones del banco, así como la Virgen de la Anunciación, que contrasta con la monumental y poco grácil figura del ángel, advirtiéndose claras desigualdades en ejecución y tipos, que indican la intervención de diversas manos.

En 1590 inicia Jordán el retablo mayor de Santa María de Alaejos (Valladolid), que es una de sus obras maestras (fig. 274). Directamente influído en su traza por el retablo de Medina de Ríoseco, se desarrollan escenas de la vida de la Virgen e infancia de Cristo, presididas por una magnífica Coronación, que es una de sus más bellas creaciones. Muy característico es el nuevo concepto del relieve, en el que las figuras avanzan, tendiendo de una manera clara al bulto redondo. El remate del retablo, con un magistral Calvario y tondos con el Nazareno y "Ecce Homo" —debidos a Francisco de Rincón, según veremos—, además de las figuras de Adán y Eva, profetas y padres de la Iglesia, constituye uno de los mejores conjuntos de Jordán.

El retablo de Alaejos señala el momento de culminación del arte de Jordán. Más sencillo, y repitiendo en el banco escenas del retablo de Medina de Ríoseco, es el retablo mayor de la iglesia de la Victoria, de Valladolid, de inferior calidad, como los retablos de la Anunciación en las iglesias de Sancti Spiritus y de San Ildefonso, de Valladolid, bellos en su traza y en algunos detalles de las figuras, como en la interpretación del ensimismamiento de la Virgen que se arrodilla, en el primero, pero sin alcanzar la calidad de las obras anteriores.

A estas fechas atribuye Martín el sepulcro de un obispo en el Museo de León, quizá don Juan Quiñones de Guzmán, obispo de Calahorra, al parecer falto de su debida terminación. También se le atribuye un retablo con el tema de la Adoración de los pastores, como escena central, en las Salesas de Valladolid, con ático con la representación de Cristo muerto y escenas de la Virgen e infancia de Cristo en el banco, todo de buena talla. Dentro de su círculo se incluyen también un retablo dedicado a la Virgen del Sagrario que, procedente de Becerril de Campos, se encuentra en la iglesia del Sagrario, de Málaga, con imágenes a los lados de San Agustín y San Sebastián, así como un Calvario, en San Andrés, de Benavente; el retablo de Bercianos de Vidriales; el retablo mayor de San Julián, de Toro, con buena imaginería, y, de menor importancia, los relieves del retablo, de pintura, del Hospital de la Encarnación, de Zamora.

Aparte de estas obras, se documentan otras numerosas intervenciones de Jordán, que indican su extraordinario prestigio y la amplitud de sus encargos. Se le menciona en tasaciones en Toledo y Orense, en 1587, y en Santoyo (Palencia), en 1579; consta que hizo un retablo para el monasterio de Santa Cruz, de Valladolid (1572); otro para el monasterio de Palazuelos (1573); una Quinta angustia, para Galve (Guadalajara) (1581); con Manuel Álvarez intervino en la sillería de Palazuelos (1584); hizo el sepulcro de Martín de Vergara, en la Trinidad, de Valladolid (1588), y en 1593, según trazas de Francisco de Mora, el desaparecido retablo mayor del monasterio de Montserrat, de Barcelona, encargo real que le dió el título de "escultor del rey" y que al mismo tiempo que nos indica el extraordinario prestigio de Jordán nos muestra el academicismo de su estilo, más en consonancia con el manierismo de los escurialenses que con la tradición expresiva castellana, pero sin alcanzar la maestría, la perfección técnica de los artistas del grupo cortesano.

LOS ECLÉCTICOS: — **Manuel Álvarez.** — El palentino Manuel Álvarez representa la transición al naturalismo manierista, ecléctico, que en vez de buscar la grandiosidad miguelangelesca en las figuras, tiende a la serena corrección y a la belleza basada en la rítmica proporción y naturalismo, al mismo tiempo que funde la escuela palentina con la vallisoletana. Originario de Castromocho, debió nacer hacia 1517, según García Chico. Consta que trabaja con Berruguete en Toledo, en 1552, y que denominándose escultor, arquitecto y entallador, solicita en 1555 el cargo de aparejador de la catedral metropolitana, que no consigue. Entre 1556 y 1558 hace unos modelos para los perdidos candeleros "del infante", de la catedral de Toledo, obra, a juzgar por el pago y lo que se vislumbra a través de los documentos, de extraordinaria importancia. Seguidamente debió regresar a Palencia, donde se establece y contrae matrimonio con Isabel Giralte, hermana de Francisco Giralte. En Palencia está al frente de un activo taller hasta 1580, aproximadamente, en que se traslada a Valladolid.

En Palencia, en 1556, hace la caja del altar de Santa Polonia, en la catedral (fig. 275), obra de mediana calidad, con la estatua de la Santa extrañamente ataviada y con curioso tocado, que perjudica a la obra, en la que se advierte el deseo de buscar un bello modelo para el rostro. Transcurren unos años, de los que carecemos de noticias, hasta 1570, en que vuelve a ser mencionado. En este año, en colaboración con Juan Ortiz y Mateo Lancrin, hace el retablo mayor de San Juan, de Santoyo (Palencia), con escenas de la vida del Bautista, en sus tres cuerpos, que muestran su entronque con los talleres vallisoletanos, fundiendo las influencias de Juni y Berruguete, con quienes se relacionaron estas esculturas por Ponz. Sin embargo, dado el conocimiento que tenemos de la obra de los tres maestros que intervinieron en la escultura, no es posible, por ahora, discriminar la labor de cada uno (fig. 277).

De hacia 1570 debe ser el retablo de la capilla de Santa Lucía, en la catedral palentina (figura 276), con santos y escenas de la Virgen, donde además existe una bella puerta con las virtudes, que también parece relacionarse con su estilo. Consta que durante su estancia en Palencia hizo un retablo para San Esteban de Castromocho, desaparecido, así como un Crucifijo para la cofradía de la Vera Cruz, de Cisneros. A este período quizá puedan serle atribuídas las obras castellanas que se relacionan con Giralte, según hemos indicado anteriormente.

La última mención en Palencia es de 1578. Poco después debió establecerse en Valladolid, donde le vemos en 1584 contratando con su hijo y colaborador Adrián Álvarez un retablo

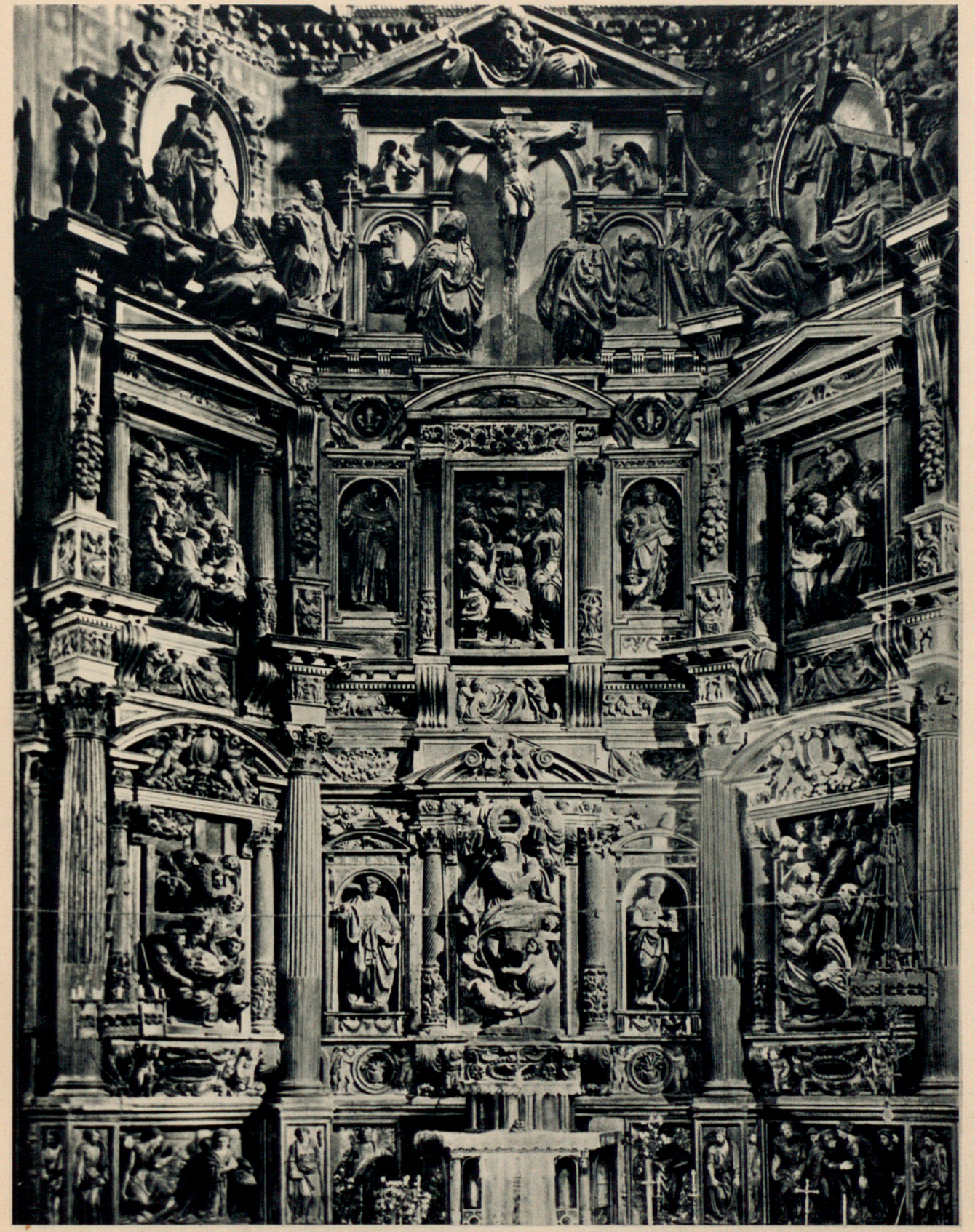
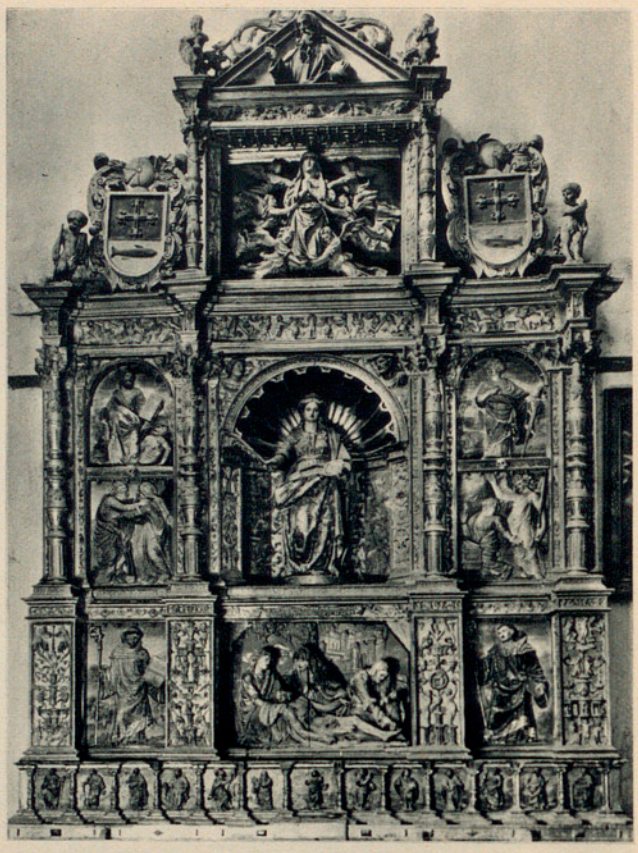
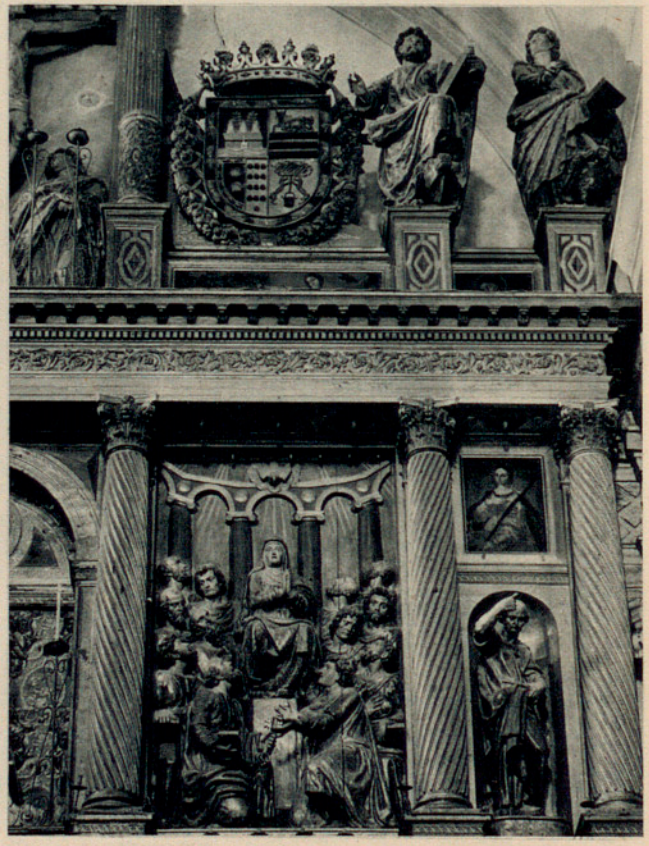


Fig. 274.—ALAEJOS: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA.





Figs. 275, 276, 277 y 278.—PALENCIA: RETABLOS DE SANTA POLONIA Y SANTA LUCÍA, EN LA CATEDRAL. SANTOYO: PORMENOR DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN JUAN. VALLADOLID: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL.

para el monasterio de la Trinidad. Dos años después, en colaboración con Jordán y Francisco de la Maza, interviene en la desaparecida sillería de coro de Santa María, de Palazuelos. También ha desaparecido el retablo que contrató en 1587 para la cofradía de plateros de Nuestra Señora del Val, de Valladolid.

Adrián Álvarez. — Hijo de Manuel Álvarez y de Isabel Giralte, trabajó muy activamente en el taller de su padre, a quien sobrevive poco más de un decenio, ya que muere en 1599. Su primera mención, independiente, es de 1591, cuando contrata una Asunción para la iglesia de la Compañía de Jesús, de Santiago de Compostela, que ha desaparecido.

Su obra maestra es indudablemente el gran retablo mayor de San Miguel, de Valladolid —antes de la Casa profesa de la Compañía de Jesús—, en el que trabajaba en 1595 al frente de un grupo de escultores (fig. 278). De dos cuerpos y tres calles, más un ático, recuerda en su traza la del retablo de El Escorial, con escenas de la infancia, Pasión y Resurrección de Cristo, santos a los lados y virtudes en el basamento; imágenes en las que García Chico cree ver la mano de Francisco de Rincón y Martín la de Gregorio Fernández, además de Pedro de la Cuadra y Pedro de Torres, para los relieves, que colaboraron con Adrián Álvarez en otras obras. En su conjunto, ya el recuerdo del miguelangelismo de Becerra está lejos, triunfando un manierismo ecléctico, reposado y elegante, que conduce al naturalismo de los grandes maestros castellanos del siglo XVII.

En el Museo de Escultura de Valladolid se conservan varias estatuas y relieves del retablo de San Marcos, que le pertenecen. Son escenas de la Pasión y de San Benito y de San Gregorio, que, inacabadas a su muerte, fueron terminadas por su mejor discípulo, Pedro de Torres, en 1601. Entre las estatuas de este retablo es singularmente característica la de San Marcos, que repite exactamente la figura del evangelista en el remate del citado retablo de San Miguel.

Por su estrecha relación en su traza con el retablo de San Miguel, de Valladolid, debe pertenecerle el retablo de la antigua iglesia de los jesuítas, hoy parroquia de Santiago, en Medina del Campo (fig. 279). En él incluso se repite la traza en algunas escenas, como la de la Adoración de los pastores, aunque, no obstante, la inferior calidad de este retablo, particularmente evidente en la parte superior, hace sospechar la activa participación de su taller, correspondiendo a Adrián Álvarez únicamente la traza y la dirección de la obra.

Dentro de su círculo se sitúa también el retablo mayor de Santa María, de Tudela de Duero (fig. 280), con padres de la Iglesia, santos y evangelistas en el banco, y temas de la Virgen y de la infancia de Cristo en los grandes relieves de los tres cuerpos, apóstoles, profetas y santos en los intercolumnios, y la Asunción y Calvario en la calle central, mostrando un arte ecléctico, de buena ejecución, en el que predomina el reposado manierismo que caracteriza el taller vallisoletano de los Álvarez. El dato de la intervención de Adrián Álvarez en 1598, en una tasación en esta misma localidad, parece ser significativo e indicador del prestigio del maestro en esta villa.

De fecha anterior, y dentro de su círculo, por su eclecticismo, es el retablo de Santa María, de Torrelobatón, dedicado a la Pasión, en el que la influencia de Juni es clara en el Cristo con la cruz a cuestas y en los esbirros que azotan a Cristo, en la Flagelación, mientras el bello y reposado Calvario recuerda al de Tudela de Duero, y la Piedad o Quinta angustia, pese a su manierismo, mantiene la evocación de su trágica y melancólica interpretación en el gótico del siglo XV. Igualmente la actividad de Adrián Álvarez en Torrelobatón está comprobada, ya que a su muerte consta que dejó sin acabar un retablo que ejecutaba para la

iglesia de San Pedro. Cierta relación con este retablo de Torrelobatón guardan las esculturas del retablo de pintura de Geria, como ya observó Weise.

Para San Esteban, de Valladolid, consta que tenía encargadas algunas imágenes, que dejó sin acabar. También consta que colaboró con Francisco de Rincón en unos bultos de alabastro para San Agustín, de Valladolid, que no se conservan. Se le atribuyen cuatro grandes estatuas de padres de la Iglesia, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, de escasa calidad.

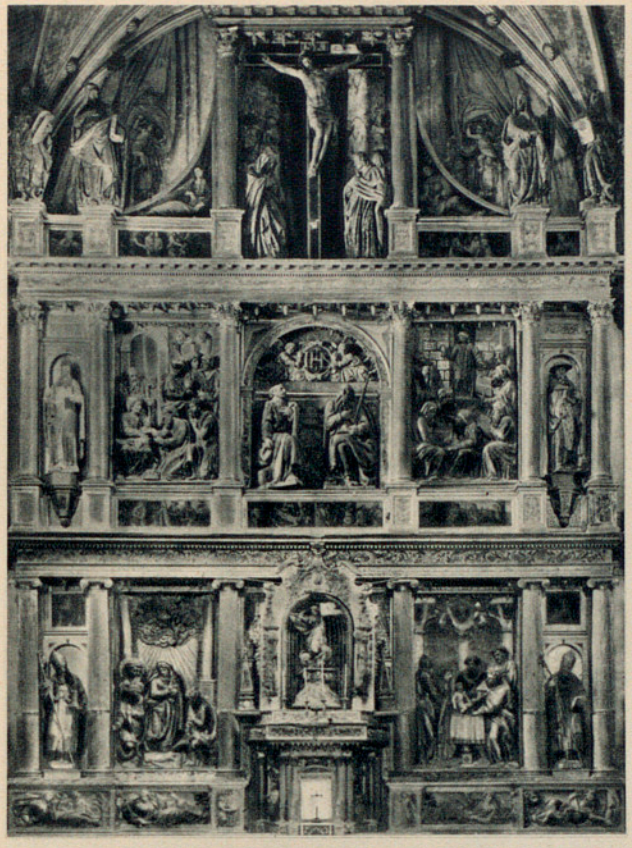
Pedro de Torres. — Es el más asiduo colaborador de Adrián Álvarez, residiendo habitualmente en Palencia. Debió formarse en torno al círculo de Berruguete, a juzgar por la cita de 1561, en la que Inocencio Berruguete le menciona como vecino de Paredes de Nava y como "hermano", quizá cuñado. Sus noticias son escasas, y en relación con Adrián Álvarez y luego con Pedro de la Cuadra, se le atribuyen algunos relieves en el retablo de San Miguel, de Valladolid, y, documentalmente, la terminación del citado retablo de San Marcos para la iglesia de San Benito, hoy en el Museo Nacional de Escultura.

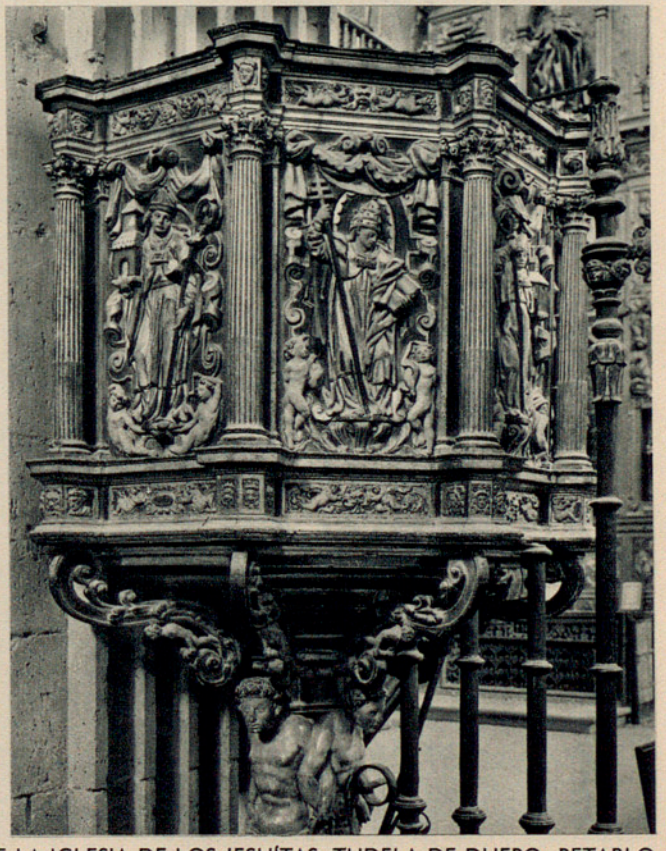
Pedro de la Cuadra. — También pertenece Pedro de la Cuadra al grupo de escultores que se halla en íntima relación con el taller de Adrián Álvarez. Aunque cronológicamente pertenece a la generación de Gregorio Fernández, ya que muere en 1629 y trabaja muy a fines del siglo XVI, en sus primeras obras predominan claramente las características de un tardío manierismo ecléctico, en el que levemente se advierte una tendencia naturalista, por su calma y reposo, pero mostrando, en todo caso, un arte inferior, como lo vemos, por ejemplo, en los relieves del retablo mayor de la Merced Calzada (Museo Nacional de Escultura), contratado en 1599 (fig. 281).

Únicamente cabe hacer mención de él en este lugar, ya que su fecunda labor documentada corresponde fundamentalmente al siglo XVII. En este siglo XVI, aparte del ya citado retablo de la Merced, contratado en 1599, únicamente consta que hizo un San Francisco para la Cofradía de la Vera Cruz, de Tudela de Duero (1595), que no se ha identificado; que hizo unas imágenes para el desaparecido retablo de San Esteban, de Valladolid, con Adrián Álvarez, y se supone su intervención, según hemos indicado, en el retablo de San Miguel, de Valladolid, bajo la dirección del mencionado Adrián Álvarez. La obra de Pedro de la Cuadra tiene interés especial, por cuanto en su obra se percibe claramente cómo partiendo de los principios del manierismo correcto de Adrián Álvarez, a partir del segundo decenio del siglo XVII se advierte cómo es captado por el estilo de Gregorio Fernández, según evidencian el retablo de la capilla de la Piedad, de Las Huelgas Reales, de Valladolid (1617) y los pasos del Cristo a la columna y del Cristo con la cruz a cuestas, de Grajal de Campos (1623), por ejemplo.

Francisco de Rincón. — Dentro de este mismo grupo, y reflejando también la influencia de Esteban Jordán, figura Francisco de Rincón, escultor de mediana categoría y que tiene, no obstante, especial importancia por su relación con Gregorio Fernández, con quien le unía una estrecha amistad y quien quedó como tutor y maestro de Manuel de Rincón, su hijo, a su muerte, en 1608.

Sus noticias artísticas corresponden fundamentalmente a los primeros años del siglo XVII, debiendo trabajar anteriormente dentro del grupo que dirigía Adrián Álvarez, o en el taller de Jordán, ya que a la muerte de éste se encarga de la terminación del magnífico retablo de Alaejos, en el que le corresponden los ángeles con cálices e instrumentos de la Pasión y las imágenes del "Ecce Homo" y Nazareno. Su obra más personal y prácticamente la única a





Figs. 279, 280, 281 y 282.—MEDINA DEL CAMPO: RETABLO DE LA IGLESIA DE LOS JESUÍTAS. TUDELA DE DUERO: RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA. VALLADOLID: RELIEVE DEL RETABLO DE LA MERCED, EN EL MUSEO. VILLAGARCÍA DE CAMPOS: PÚLPITO DE LA COLEGIATA.

Fig. 283.—VILLAGARCÍA DE CAMPOS: RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA.

través de la cual podemos percibir su estilo, son las esculturas en piedra de la fachada de la iglesia de las Angustias, de Valladolid, hechas hacia 1605, que representan a San Pedro, San Pablo, la Piedad, en el centro, y en la parte superior la Anunciación, en la que se nos muestra como un hábil escultor, manierista, con tendencia al naturalismo barroco, como es normal dentro de este grupo ecléctico (véase vol. XIV, fig. 12). De otras obras documentadas, o que le son atribuídas, en Medina del Campo y en Valladolid, hemos de prescindir en este lugar.

OTROS ESCULTORES VALLISOLETANOS. — Trabajan fundamentalmente al servicio del activo aragonés Juan Tomás Celma, Andrés de Rada y Diego de Roa, a uno de los cuales debe corresponder el Cristo de la cofradía de la Vera Cruz, de Dueñas, contratado en 1574. A Rada, que a principios del siglo XVII residía en Gumiel de Hizán, le corresponden las esculturas del púlpito de la colegiata de Villagarcía de Campos (fig. 282), constando también que hizo un paso de la Degollación de San Juan para la iglesia de la Pasión, de Valladolid; el retablo de San Miguel, para el monasterio de San Pablo, desaparecido, y diversas obras de escaso interés, como la decoración de las galeras reales en 1592, obra tasada por Esteban Jordán. A Roa le vemos tasando con Jordán lo hecho hasta 1577 en el retablo de Santa María, de Medina de Ríoseco, e interviniendo en 1584, como entallador, en la desaparecida sillería del monasterio de Palazuelos.

Cierta importancia tiene el trazador Juan de Salamanca, que contrata en 1563 el desaparecido retablo de la Virgen, para la Magdalena, de Valladolid, radicando su importancia, según los documentos, en que en función de su cargo de "trazador de su magestad en el su escurial" debió de contribuir decisivamente en la introducción de las trazas escurialenses para los retablos de este último tercio del siglo en Valladolid, según advertimos en los retablos de los jesuítas, como el de San Miguel, de Valladolid.

La influencia burgalesa se halla representada por Diego de Marquina, vecino de Miranda de Ebro, a quien en 1581 se le cita en la tasación del retablo de Valtierra (Navarra), según hemos indicado, y que en 1578 acaba el retablo mayor del monasterio de Retuerta (Valladolid), hoy montado en La Espina (Valladolid).

Singular importancia tiene, por su relación con Gregorio Fernández, Juan de Muniátegui, citado como escultor y ensamblador, que en 1600 contrae matrimonio con una hija de Isaac de Juni, con quien colaboró en sus primeros años. Hombre del Norte, de Arteaga, cerca de Guernica (Vizcaya), sus primeras menciones nos lo sitúan trabajando en Galicia, colaborando con Isaac de Juni en Montederramo, en 1595. Después de la muerte de Isaac de Juni, Muniátegui continúa trabajando en Galicia. En 12 de octubre de 1600 contrata dos retablos, el de Montserrat y de San Benito, para San Vicente del Pino, en Monforte de Lemos, este último conservado y que nos muestra una curiosísima organización con San Benito en el centro y pasajes de la vida del Santo, siguiendo las estipulaciones del contrato. En 1603 contrata la sillería de la colegiata, de Medina del Campo, con abundantes tallas y relieves, en los que, según García Chico, debió colaborar su discípulo Diego Hanicque. Su actividad se desarrolla hasta 1612, en que muere, trabajando en Valladolid, Palencia y Nava del Rey, siendo uno de los más interesantes escultores entre los coetáneos de Gregorio Fernández.

Aun figuran otros escultores, como Sebastián de Burgos, que contrae matrimonio en 1572 y en 1577 hace unos Crucifijos y una Santa Elena para Torrelobatón, e interviene en 1578 en la tasación del retablo de San Francisco, de Valladolid; Francisco de las Hontanillas, escul-

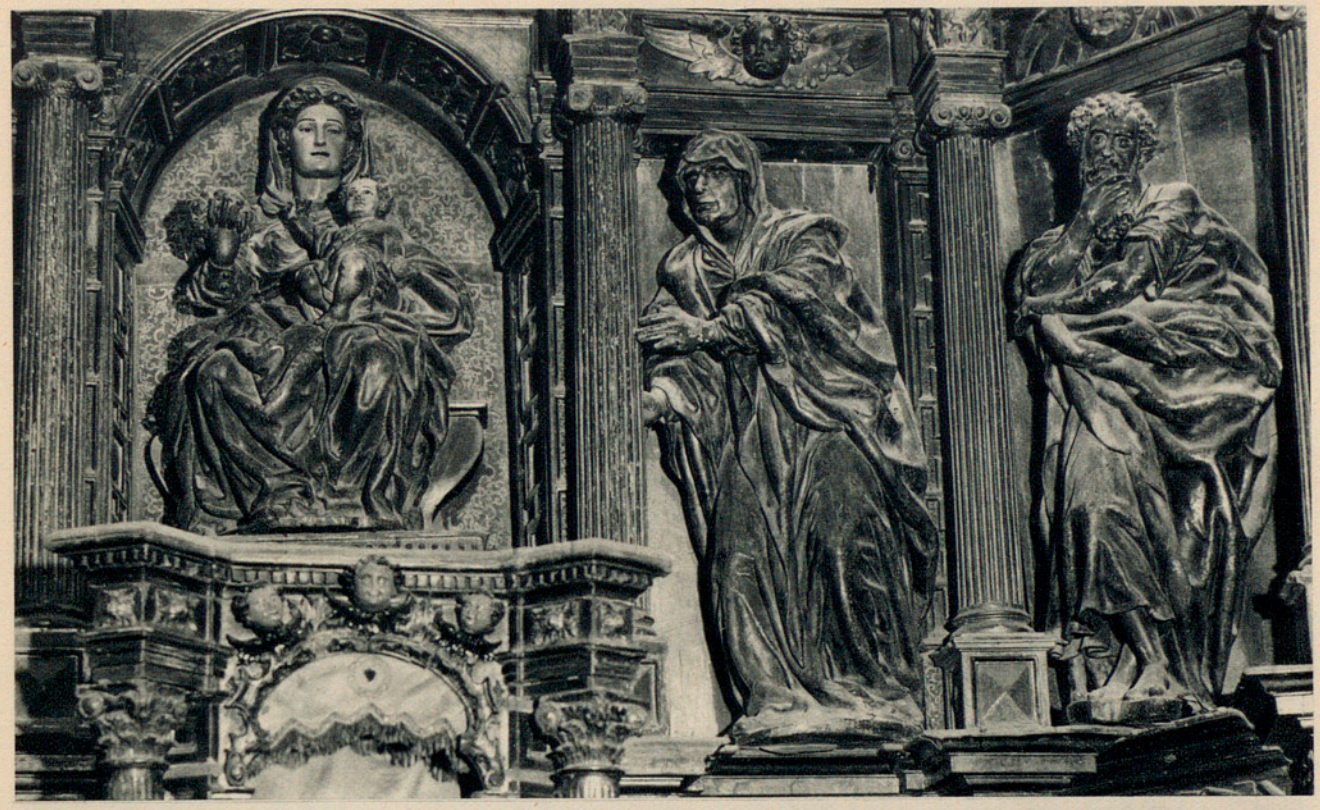
tor de Peñafiel, que a fines del siglo contrata un retablo para la iglesia de Nuestra Señora la Pintada, de Peñafiel, y Matías Roldán, discípulo de Jordán, a quien se debe el sepulcro del licenciado Juan Acacio Soriano, en la iglesia del convento de Santa Catalina, de Valladolid, de muy fines del siglo, que nos muestra a un mediano escultor, poco experto, como resulta evidente en el deficiente estudio de la cabeza.

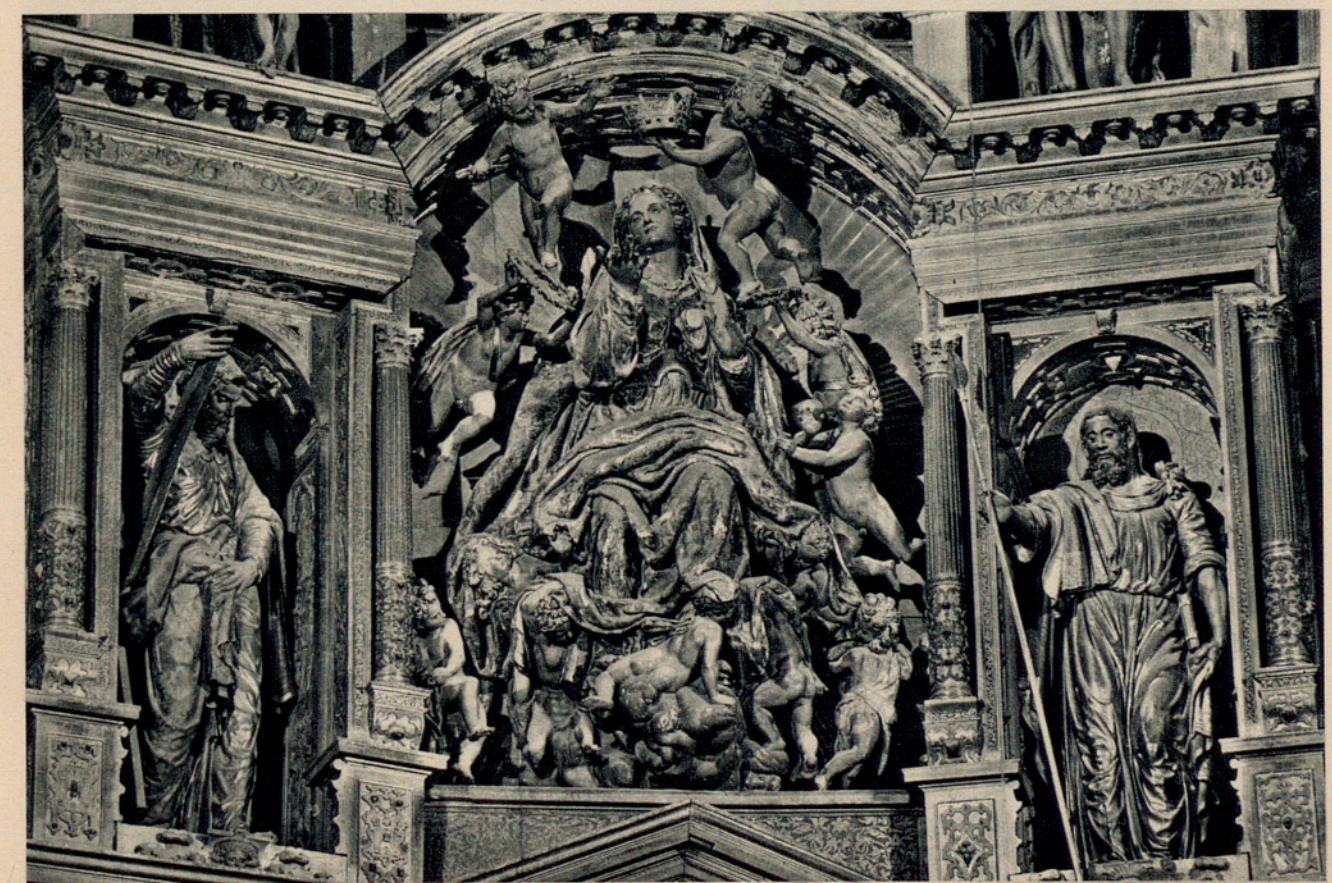
EL TALLER PALENTINO. — Dentro de la órbita del taller vallisoletano, mantiene Palencia, durante buena parte de este último tercio del siglo, la tradición de los grandes maestros de la etapa anterior, influyendo a veces en Valladolid, según hemos visto con los Álvarez, palentinos establecidos en Valladolid. En este período figura como artista preeminente, aunque con características no bien precisadas, Juan Ortiz Fernández, a quien vemos citado con su hermano, el pintor Roque Fernández, en el retablo de pintura del comendador Verástegui, en el monasterio de la Piedad, de Palencia, en 1569. Consta que hizo otro retablo para la iglesia de Nuestra Señora del Arroyo, en Portillo, no identificado. Una de sus mejores obras es el magnífico púlpito del trascoro de la catedral palentina, en el que interviene también, entre otros, Miguel de Espinosa, según hemos indicado anteriormente, obra de excepcional calidad, al que sigue en importancia el retablo de San Juan, de Santoyo, que hizo en 1570, en colaboración con Manuel Álvarez y Mateo Lancrin, según hemos visto anteriormente.

Miembros de su familia deben ser el Pablo Ortiz citado como testigo en un pleito de 1532-1535, y el entallador Bernardino Ortiz, que entre 1577 y 1592 trabaja en la comarca de Tordesillas, citado también como escultor, vecino de Palencia, y a quien se debe un retablo que hizo para Santiago de Bercero (1577) y unos relicarios para Velilla y Villasirga.

Recientemente se ha puesto en evidencia la importancia del escultor Juan de Torrecilla o Juan Sanz de Torrecilla, que con Mateo García hizo, hacia 1570, el desaparecido retablo de Santa María de la Concepción, en Castromonte. También consta que hizo seis leones, con sus escudos, de piedra, para el monasterio de San Pablo, de Valladolid, y en 1607 el tabernáculo para el retablo mayor de la catedral de Palencia, con Alonso Núñez y Pedro de Torres. Su obra más importante es indudablemente el magnífico retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, concertado en 1579 y terminado en 1582, en alabastro, que nos muestra su relación con el taller de Manuel Álvarez y su entronque estilístico con el eclecticismo manierista. Trazado por Juan de Herrera, el arquitecto de Felipe II, que también trazó el desaparecido tabernáculo, se organiza en dos cuerpos con un ático, en el que se proyectaba un Crucifijo y hoy tiene una monumental imagen de San Luis, rey de Francia. En los dos cuerpos (fig. 283) se sitúan tres relieves en cada uno, en alabastro, representando la Anunciación, la Adoración de los pastores y Circuncisión, en el cuerpo inferior, y la Oración en el huerto, el "Noli me tangere" y la Flagelación, en el superior, además de apóstoles y evangelistas a los lados. A través de estos relieves e imágenes se percibe claramente su carácter netamente manierista y su buena calidad, aunque a veces salten a la vista deficiencias inexplicables, como la mano y torso del ángel de la Anunciación; aquélla, mal tallada, y éste sin relación con la parte inferior del cuerpo.

Otro escultor importante es Hernando de Inestrosa (o de la Nestosa), vecino de Astudillo, que ya había muerto en junio de 1599. En 1591 contrató el retablo de la iglesia de Santa Eulalia, de Palenzuela —hoy en la iglesia de San Juan—, que tasaron, en 1600, Pedro de Torres y García de Arredondo. En él se representan escenas de la vida de la Santa y la Asunción





Figs. 284 y 285.—ASTUDILLO: PORMENOR DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA. BURGOS: CUERPO CENTRAL DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL.

Fig. 286.—BURGOS: RETABLO DE LA CAPILLA DE LA NATIVIDAD, EN LA CATEDRAL.

y la Coronación de la Virgen, en la calle central, todo él mostrando su directo entronque con el arte de los romanistas, en su tendencia a colocar pocas figuras en las escenas, y éstas de gran tamaño. Consta que en 1570 trabajaba en el altar mayor de Santa María, de Astudillo (fig. 284), en el que parecen fundirse las influencias de Juni y Giralte con la de Jordán; aquéllas, en las escenas y figuras de la zona inferior, y la de Jordán en las restantes. En 1577 contrató la sillería de coro de San Hipólito, de Támara, tasada en 1582 por Jordán. Junto a estas obras se conservan en la comarca palentina buen número de retablos e imágenes que acusan diversas tendencias. La influencia de Juni es patente en la réplica de la Virgen de las Angustias, en Cubillas de Cerrato, como también se acusa en el Calvario, sobre todo en las figuras de la Virgen y San Juan, de Abarca de Campos, y en el hercúleo Cristo, de San Pedro, de Cisneros, en el que esta influencia se aúna a la de los romanistas. También fluctúa entre ambas tendencias el altar mayor de San Pedro, de Astudillo, que se ha relacionado con el maestro del retablo de Santa María, en la misma localidad; esto es, Hernando de Inestrosa, y también con los Bolduque e, incluso, con el escultor del siglo XVII Agustín Castaño, discípulo de Gregorio Fernández. Acusa las mismas características la imagen de la Virgen con el Niño, en un altar lateral de Santa Engracia, de Becerril de Campos.

Un arte más avanzado, más íntimamente relacionadas con las formas romanistas, muestran las imágenes de la Virgen y San Juan, de la ermita de Torre, en Astudillo; un Calvario, en Santa María, de Becerril de Campos, en el que ya se advierte cierta tendencia hacia el naturalismo barroco; un Cristo, en Herrera de Valdecañas; una monumental Santa Lucía, en Reinoso de Cerrato, monumental claramente romanista, como la Virgen y el Niño, de Abarca de Campos, la Santa Bárbara de Villerias de Campos, y las figuras del retablo de Mazariegos de Campos, y aun las del retablo de la Magdalena, de Villamarcos, y las del retablo de Valdespina, cuyo mejor concepto de la belleza señalan una clara tendencia hacia el naturalismo barroco.

BURGOS. — La decadencia artística en esta comarca, en este último tercio del siglo, es clara. No solamente los escultores carecen de personalidad independiente y aun estos son escasos, sino que incluso ha de recurrirse a Anchieta para las mejores escenas del gran retablo mayor de la catedral, y cuando se trata de hacer la silla episcopal se impone el modelo de la de Granada.

La obra más característica de este momento es el gran retablo mayor de la catedral (figura 285), iniciado por Rodrigo de la Haya, entre 1562 y 1567, colaborando activamente Domingo de Bérriz y, especialmente, Martín de la Haya, hermano de Rodrigo, a quien sucede en la dirección de la obra del retablo, en 1577. Organizado en tres cuerpos y tres calles, en las que se distribuyen escenas de la vida de la Virgen y santos en las entrecalles, con ático y tondos a los lados, es un buen ejemplo de clasicismo purista, que sigue las directrices de Becerra, y en el que corresponden a Anchieta la Asunción y la Coronación, según veremos más adelante. Martín de la Haya, a quien desde 1562 se le menciona como "maestro de las obras del taller de la madera", en la catedral burgalesa, ejecuta hacia 1585 el retablo de la capilla de la Natividad, en la catedral (fig. 286), también con escenas dedicadas a la Virgen, más pictóricos y animados los relieves centrales de la Natividad y la Adoración de los Reyes, mostrando su evidente formación manierista en la escena de la Anunciación y en las virtudes recostadas en los tímpanos de los frontones que rematan las calles laterales.

Otro escultor importante es el montañés García de Arredondo, natural de Carasa (Santander), a quien vemos trabajando en la catedral desde 1583, donde en colaboración con el ensamblador Luis Gadeo ejecuta la silla arzobispal copiando la de Granada. Hacia 1592 se establece en Villadiego y por esta fecha trabaja en el retablo mayor de la parroquia de Pedrosa del Páramo, dedicado a San Pedro, con escenas de la vida del Apóstol. Para la misma iglesia, en colaboración con Simón de Berrieza, hace el retablo de Santa Águeda, en el crucero. A fines del siglo consta su estrecha relación con los maestros vallisoletanos, según se deduce de su intervención en un retablo para el humilladero de Tudela de Duero, que tasa Adrián Álvarez, y sus intervenciones en las tasaciones del retablo de Hernando de Inestrosa para Palenzuela (1600) y de la sillería que Pedro de la Cuadra hizo para el monasterio de Sancti Spiritus, de Valladolid (1605).

SORIA. — Ya a fines del segundo tercio del siglo es perceptible la influencia de los talleres vallisoletanos en esta comarca, según se advierte en el retablo de pintura y escultura de San Juan de Rabanera (1546-1556), obra del pintor Juan de Baltanás y del escultor Francisco de Agreda, en el que si bien se sigue el tipo aragonés en la traza, se acusa la leve influencia, aun más manifiesta en el retablo del Salvador, de Soria, que también le corresponde.

Una etapa más avanzada representa Francisco del Río, en el que se funden las influencias de Juni y Becerra, tendiendo hacia el romanismo heroico de fines del siglo, como vemos en el retablo mayor de la colegiata de San Pedro, de Soria (1576-1578), que ejecuta siguiendo las trazas de Pedro Ruiz de Valpuesta, con grandiosas figuras y amplias escenas relativas a la vida de San Pedro (fig. 287).

El tránsito al barroco se halla representado por el escultor Gabriel de Pinedo, nacido en 1560 y cuya primera obra documentada es el retablo de San Nicolás (San Francisco, Hospital Provincial), de 1597 (fig. 288), en el que parece señalarse la influencia de Anchieta, como indica el Marqués del Saltillo. Su taller fué fecundísimo, según se deduce de las numerosas noticias y obras que le han sido documentadas, tales como el altar de Nuestra Señora de la Fuente, en Gómara (1598); el retablo de las reliquias de la colegiata de San Pedro (1600); el altar de San Juan de Sahagún, del monasterio de Nuestra Señora de Gracia; el gran retablo de Santa María, de Aranda de Duero (1611), y el de San Miguel, de Munilla (Logroño) (1622), entre otras, que, como las citadas, por su carácter y cronología únicamente deben ser mencionadas en este lugar.

LA RIOJA: **Arbulo de Marguvete.** — En la Rioja trabaja fundamentalmente el escultor Pedro Arbulo de Marguvete, probablemente natural de Santo Domingo de la Calzada, donde residía en 1565, casado con Ana Remorino. Coetáneo de Anchieta, debió formarse también en torno al taller de Becerra, y, especialmente, debió iniciar su actividad en torno a la obra del gran retablo de Santa Clara, de Briviesca, siendo quizá al mismo tiempo captado muy tempranamente por el grandioso estilo del gran maestro vasco, con quien debió tener amistad, ya que éste le designa como tasador del retablo de Cáseda, como también le vemos tasando en 1581 el retablo de Valtierra, y en 1583, en Fitero. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta la existencia de un gran taller regional, del que surgieron artistas que difundieron el estilo grandioso del retablo de Briviesca por todo el Norte y Navarra.

En fecha tan temprana como 1569, cuando se termina el retablo de Briviesca, inicia su magna obra en San Asensio (Logroño) —el retablo mayor, tasado en 1575, y la sillería de

coro—, que constituían su mejor conjunto y una de las más importantes de la Rioja, desaparecidas lamentablemente en 1933. En el retablo mayor se representaban escenas de la vida de Cristo, y en el centro tres magníficos grupos de la Ascensión, Pentecostés y Juicio Final, directamente inspirado en el de Miguel Ángel, relieves con pliegues muy menudos y figuras esbeltas y nerviosas, carentes del monumentalismo heroico de Anchieta, como muy claramente se advierte, por ejemplo, con el cotejo de la interpretación del tema de la Anunciación por ambos maestros. En la sillería de coro se representaba una magnífica serie de apóstoles y santos, de alargado canon, en los que, no obstante, la ampulosidad de las formas no conduce a la grandiosidad, todos ellos correctamente manieristas, entre los que era sumamente característico el esbeltísimo San Marcos, que recordaba a muchas de las figuras del Greco. En íntima relación con estas obras estaba el retablo de San Andrés, en la misma iglesia, también desaparecido.

En Santo Domingo de la Calzada se le atribuye el retablo de San Andrés (fig. 289), en una capilla de la girola, muy estrechamente relacionado con el retablo de Briviesca y con el retablo de San Asensio, y en él vemos igualmente la tendencia a alargar, estilizando, el canon de las figuras, por lo que sus obras han de carecer del heroico monumentalismo de Anchieta y son, por el contrario, las más significativas de la tendencia manierista de espiritualizar las formas, aunque ambas tengan un mismo punto de partida: el arte miguelangelesco.

En Briones, donde murió el 27 de agosto de 1608, hizo antes de 1580 un retablo para una capilla del lado septentrional de la iglesia, cuyo esquema recuerda los tipos aragoneses con la Presentación en el Templo, como tema central, y un santo franciscano y San Miguel, a los lados, este último esbeltísimo y amanerado; trágica la Piedad, en el banco, y los evangelistas, que son las figuras más miguelangelescas del retablo. También le pertenece un bello Cristo, firmado en el pie, en la colección Herrera.

Se le atribuye una Concepción, en Briones, modelo de movimiento «contrapposto» y manierista. También se le ha atribuído un retablo en una nave lateral de San Miguel, de Estella, atribución imprecisa que debe referirse al de los santos Crispín y Crispiniano, fechado en 1602, que para Biurrun es obra de los Imberto, aunque acusa la influencia de Arbulo. También muestra relación con su estilo el retablo de San Pedro, en Santa María la Redonda, en Logroño, de ínfima calidad, como el retablo de la iglesia de Elgueta y un retablo lateral en Ezcaray. También se cree ver su mano en el púlpito de la catedral de Astorga, lo que es dudoso. Más probable es su intervención en el tabernáculo, modificado, del retablo mayor del convento de San Francisco, de Santo Domingo de la Calzada, de magnífica talla, mientras es más dudosa su intervención en las esculturas de la calle central de este retablo con la Impresión de las llagas a San Francisco, y la Asunción, en las que es probable la intervención de Rodrigo de Argüello y Andrés de Astian entre 1587 y 1593.

PAÍS VASCONAVARRO

JUAN DE ANCHIETA. — El escultor más importante de este último tercio del siglo es Juan de Anchieta, el más genial entre los representantes del manierismo miguelangelesco, que trabajó fundamentalmente en el país vasconavarro y en Aragón, eclipsando a los demás artistas y sembrando una semilla que se mantiene hasta bien entrado el siglo XVII por estas

comarcas. Nacido en Azpeitia (Guipúzcoa), hacia 1540, es verosímil su formación en Italia, a juzgar por la fuerte influencia que en sus obras se percibe de Jacobo della Quercia y, fundamentalmente, de Miguel Ángel, al mismo tiempo que acusa estrechas relaciones con la escuela vallisoletana, principalmente con Becerra y Juan de Juni, a quienes sigue en su tendencia al dramático monumentalismo.

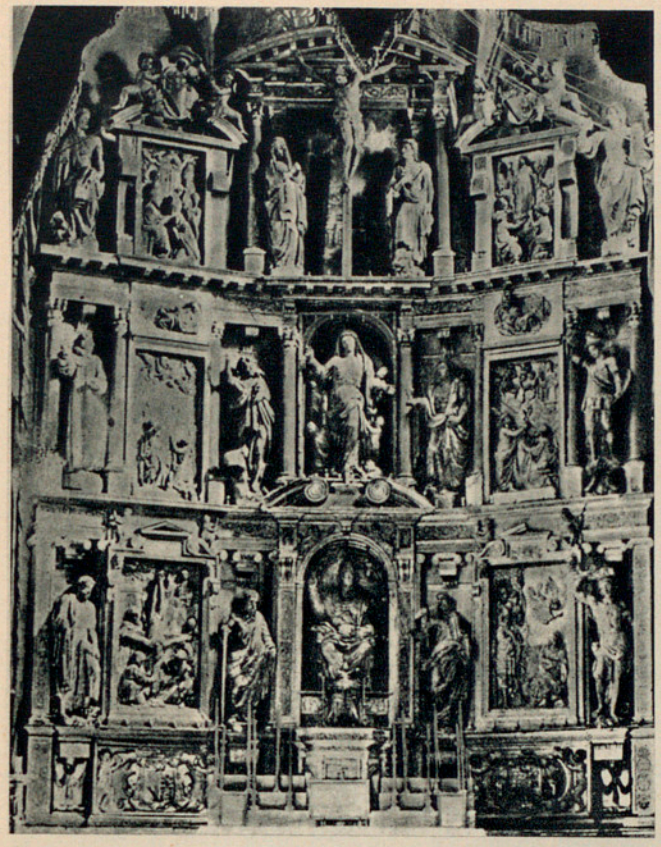
En 1565 está en Valladolid, y, como hemos indicado anteriormente, es segura su activa participación en el gran retablo mayor de Santa Clara, de Briviesca y, muy verosímilmente, en el de Santa Casilda, en Santa María, de Briviesca, en los que ya se dan netamente las características de su grandioso estilo. En 1568 otorga un poder a Francisco de la Maza para el cobro de ciertas cantidades de un vecino de León, lo que hace sospechar su actividad en torno al retablo de Astorga, cuya influencia es clara en sus obras. Al mismo tiempo, su relación con J. B. Beltrán nos induce a suponer su colaboración, como oficial indudablemente, en el retablo mayor de El Salvador, de Simancas, que hicieron Beltrán e Inocencio Berruguete, según hemos indicado anteriormente.

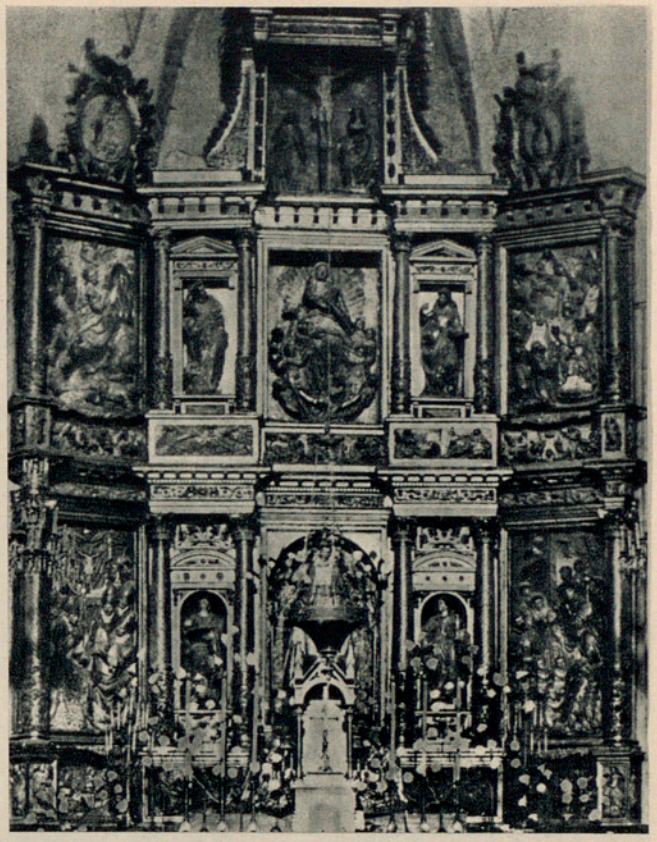
A partir de 1570 debió marchar de Valladolid, correspondiendo a este decenio 1570-1580 varias obras y noticias del máximo interés. Debió establecerse en Burgos, donde inicia hacia 1576 la Asunción y Coronación de la Virgen, en el gran retablo de la catedral, que estaban terminadas en 1578 y en las que repite tipos del retablo de Briviesca, al mismo tiempo que evidencian el directo entronque con el estilo de Becerra en el retablo de Astorga. A esta misma fecha (1578) corresponde la bella Asunción que corona el facistol principal del coro de la catedral burgalesa, que labró para otro facistol ejecutado por Rodrigo de la Haya.

Recientemente le ha sido documentada otra obra de gran importancia correspondiente a esta etapa burgalesa. Antes de 1579, en colaboración con Martín Ruiz de Zubiate, y por encargo del obispo de Pamplona, don Antonio Manrique, hizo el retablo del capítulo del monasterio de Las Huelgas, de Burgos. Desmontado, subsisten tres relieves —en el pasillo de paso a las Claustrillas—, con la Conversión de San Pablo, la Degollación de San Juan Bautista y la Imposición de la casulla a San Ildefonso, particularmente interesantes estos dos últimos por su gran belleza y claro manierismo, que funde las influencias de Juni con la de Gaspar Becerra. Al mismo retablo perteneció la bellísima Virgen con el Niño, de pequeño tamaño, en el retablo de la capilla de doña Ana de Austria y tres bustos de santas —capillas de doña Ana de Austria y de la Esperanza—, de lo más bello que talló Anchieta. Conjunto de primerísima calidad, a través del cual se advierte la evidente formación italiana de Anchieta, por su clásica concepción de la belleza y del desnudo.

A este mismo momento corresponde el retablo de San Pedro, de Zumaya (Guipúzcoa), que hace el ensamblador Martín de Arbizu, con escenas de la Pasión, de la vida de San Pedro y de la Virgen, en las que manteniendo su relación con Briviesca, decae en las escenas con muchas figuras, que contrastan, por su inferior calidad, con la simple belleza de las escenas de pocas figuras, como la de la Liberación de San Pedro.

De poco antes de 1578 es el magistral retablo de la Trinidad, de la Seo de Jaca (fig. 290), que es para Camón "una de las creaciones más grandiosas de la escultura española", con la monumental e impresionante representación de la Trinidad, en el centro, impregnada de profundo espíritu miguelangelesco en su monumentalismo, como la Virgen y las virtudes, en el tímpano y jambas del ingreso a la capilla y las figuras alusivas al Bautista en el banco.





Figs. 287, 288 y 289.—SORIA: RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE SAN PEDRO Y RETABLO DE SAN NICOLÁS, HOY EN EL HOSPITAL. SANTO DOMINGO DE LA CALZADA: RETABLO DE SAN ANDRÉS, EN LA CATEDRAL.

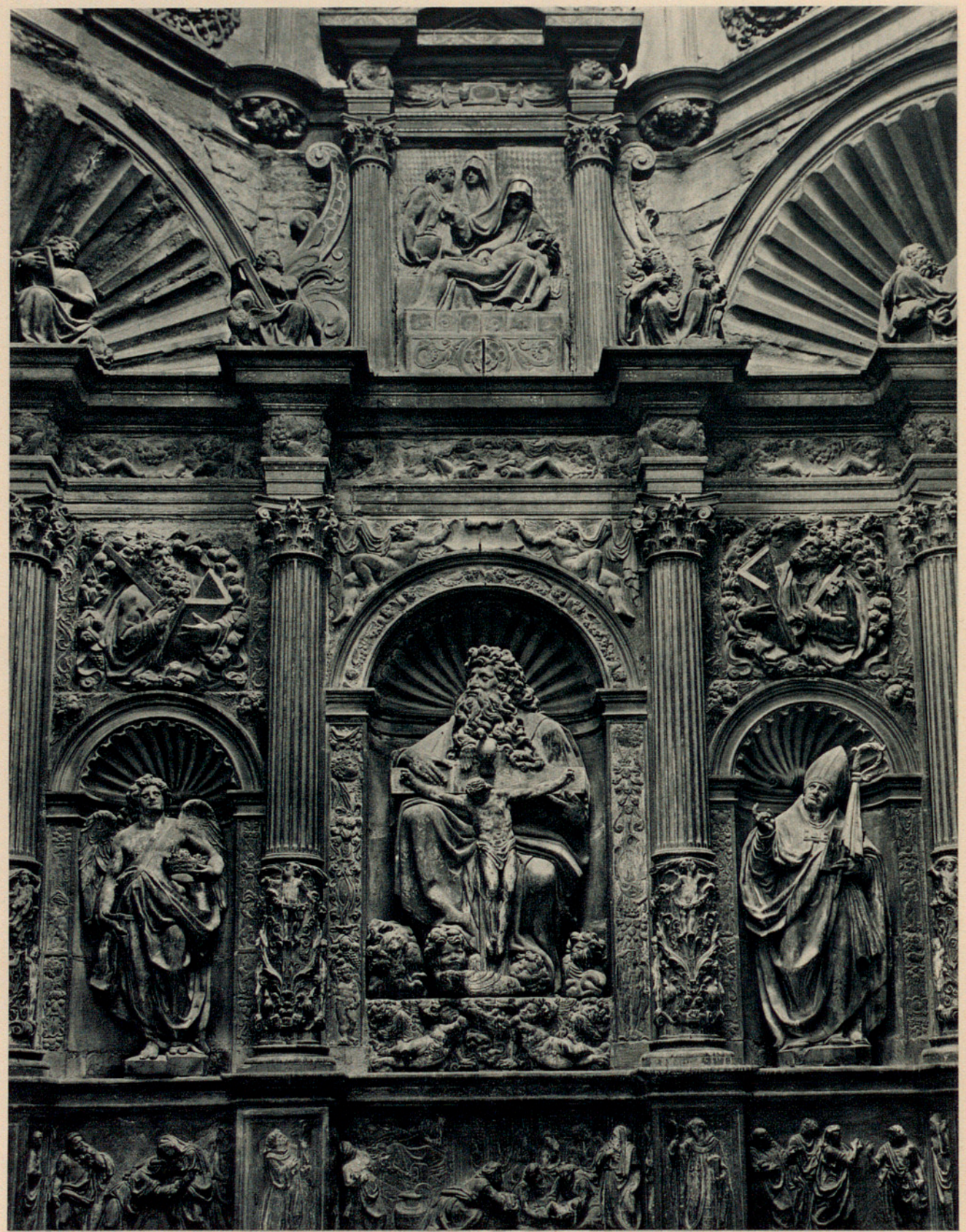


Fig. 290.—JACA: RETABLO DE LA CAPILLA DE LA TRINIDAD, EN LA CATEDRAL.

Hacia estas fechas debió establecerse en Pamplona, donde ha de permanecer hasta su muerte, el 30 de noviembre de 1588, lo que no obsta para que su prestigio en Castilla ~~no~~ fuese grande, como de forma explícita se evidencia cuando Juni le considera en su testamento (8 de abril de 1577) como el único capaz de llevar a feliz remate la gran fábrica del retablo mayor de Santa María, de Medina de Ríoseco, que desgraciadamente habría de caer en manos del frío Esteban Jordán.

Hacia 1580 ejecuta el gran retablo de Cáseda (Navarra), gran conjunto de desigual factura, con escenas de la Pasión y de la vida de la Virgen, en el que volvemos a encontrar los mismos defectos que en el de Zumaya, en la confusa ordenación de las composiciones con muchas figuras, según vemos en la Santa Cena, mientras surge el emotivo sentimiento en el Camino del Calvario o el reposado manierismo en la Adoración de los Reyes, pero sobresaliendo, sobre todo, por su clásica belleza, la Virgen con el Niño, con la que compite la escena de la Coronación de la Virgen, en el remate.

De poco después es el original retablo de San Miguel, en la Seo de Zaragoza (fig. 291), de madera y alabastro, en el que sobresale el gran relieve central del banco, representando la Anunciación, con bello estudio del ángel, de grandiosidad heroica, la disposición activa de los evangelistas que dialogan y el monumental y hercúleo San Jerónimo, con tipo iconográfico que se repite con frecuencia en la obra de Anchieta. En relación con este retablo, deben corresponder a este momento dos esculturas en alabastro (San Juan y un apóstol), en la cabecera de la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, así como el San Onofre de la parroquia de San Miguel, de Zaragoza, inspirado en el David de Miguel Ángel, que le atribuyen los hermanos Albareda.

De 1580 es también el retablo de Aoiz, cuyos restos se hallan aprovechados en la actual organización, del siglo XVIII: santos emparejados que constituyen verdaderos estudios psicológicos, en sus actitudes; patética y trágica, la Piedad, bajo el Calvario; una Virgen con el Niño, de clásica grandiosidad un tanto fría, y muy especialmente un magnífico Crucifijo, una de sus más logradas creaciones. A este mismo momento corresponden también los retablos de Alquiza, Asteasu y Régil, de los que sólo subsisten restos.

El estilo heroico, impregnado de la grandiosidad miguelangelesca, tiene en Navarra su obra más representativa en el gran retablo de Tafalla (fig. 292), que inicia Anchieta hacia 1580, terminándolo su discípulo Pero González de San Pedro en 1591. En él, aparte del sagrario, que contrata en 1581 y termina en 1583, solamente deben corresponder a Anchieta la traza general y las cartelas del banco y sotabanco, aunque de todas maneras debió dejar iniciadas o trazadas la mayor parte de las escenas y figuras que terminaría González de San Pedro. En varias escenas del banco y del cuerpo del retablo se reconoce particularmente su estilo, especialmente en las escenas del Nacimiento de San Juan, Anunciación (una de las más bellas obras de Anchieta), Visitación y Adoración de los pastores, en el banco, y en la parte superior, el Santo Entierro y Piedad, de extraordinario patetismo, las santas mujeres ante el sepulcro y San Pedro y San Juan camino del sepulcro, además de la Asunción, monumental, grave y serena, en acentuado movimiento "contrapposto", que es una de las más bellas creaciones de Anchieta.

Su última obra contratada, en 6 de marzo de 1588, es el banco del retablo de Moneo (Burgos), dedicado a San Pedro, para la capilla del obispo de Pamplona don Pedro de la Fuente. Corresponde también a esta última etapa, según Camón, el Crucifijo del altar del Miserere, en Tafalla. Se le atribuye un San Jerónimo en la catedral de Pamplona.

NAVARRA: **Fray Juan de Beauvais.** — Exceptuando la gran figura de Anchieta, es este fraile ermitaño, fray Juan de Beauvais, el escultor más interesante del último tercio del siglo en Navarra. Su primera mención es de 1563, cuando con Pedro de Moreto contrata un retablo para la parroquia de Lumbier, del que se conservan restos. Debía formar parte del taller de Picart con Lope de Larrea, y en tal condición interviene en San Juan de Estella y en el retablo de San Juan, de la villa de Irañeta, que en 1575 Picart dice haber ejecutado cediendo sus derechos a este Juan de Beauvais o Juan de Beobes, que por entonces residía en Villanueva de Araquil.

En 1590, siendo ya muy viejo, se le menciona en relación con el retablo de Ochagavia, en colaboración con Miguel de Espinal y entabla un pleito con el yerno y heredero de Picart, Lope de Larrea, vecino de Salvatierra de Álava, por el que sabemos que estuvo preso en la inquisición de Logroño, así como que residió varios meses en Álava, en casa de Lope de Larrea, donde estaba también Pierres Picart.

Su obra documentada más importante es el retablo de San Juan, de Estella (fig. 293), contratado en 1563 por Pierres Picart, con la cláusula de que la imaginería se hará "de manos del fraile". Sobre un zócalo de piedra con los profetas, se coloca el retablo de madera con escenas de la Pasión y de los santos Juanes, entre los que sobresalen por su mejor calidad las escenas y figuras de la parte inferior, quizá debidas las superiores a Juan Imberto, que recibe algunas cantidades juntamente con Picart. A través de esta obra se nos muestra como un escultor manierista de formación claramente italiana, particularmente evidente en la Piedad, como también en la imagen de San Pedro, por ejemplo.

Se relaciona con el retablo de San Juan, de Estella, con idéntica distribución en la escultura exenta y similitud en los grupos, el retablo de San Juan de Ochagavia, documentado como de Miguel de Espinal y de hacia 1590 (fig. 295). Aun cuando es de muy inferior calidad respecto al de Estella, es muy superior al burdo retablo de Urroz Villa, obra de Espinal. Es verosímil, por tanto, la intervención de Fray Juan de Beauvais, aunque quizá pueda verse en este retablo de Ochagavia la directa influencia del maestro sobre Miguel de Espinal. También deben ser incluídos en este grupo los púlpitos de Ochagavia, con relieves de la Resurrección y de la Asunción, evangelistas y apóstoles, respecto a los cuales la atribución a fray Juan de Beauvais debe aceptarse con ciertas reservas en cuanto a su directa intervención en ellos.

Como obra anónima y únicamente atribuible a fray Juan de Beauvais, lo que justificaría su fama en estas comarcas, tenemos el magnífico retablo de Unzu (fig. 296), con la Coronación de la Virgen, en el centro, y a los lados San Juan Bautista y San Jerónimo, de maravillosa ejecución, con un magnífico y exquisito sentido de la belleza caracterizando a la Virgen, así como un perfecto conocimiento de los plegados y del desnudo, conjunto que parece inspirado en una *Sacra Conversazione* de pintura, acentuado este carácter por los angelitos de la parte inferior, y que, por su extraordinaria calidad, es para don Manuel Gómez-Moreno de lo mejor existente en España "dentro del clasicismo miguelangelesco italiano".

El ciclo de Anchieta en Navarra. — En este último tercio del siglo predomina en Navarra la influencia de Anchieta, aunque la complejidad de las noticias documentales dificulta en gran manera la adecuada discriminación de la labor de los diversos escultores que siguen su estilo. Nada más explícito a este respecto que la historia del retablo de Valtierra, una de las mejores obras de este momento (fig. 294). En 1577 intervienen en su contratación Juan Mar-

Fig. 291.—ZARAGOZA: COMPARTIMIENTO CENTRAL DEL RETABLO DE SAN MIGUEL, EN LA SEO.

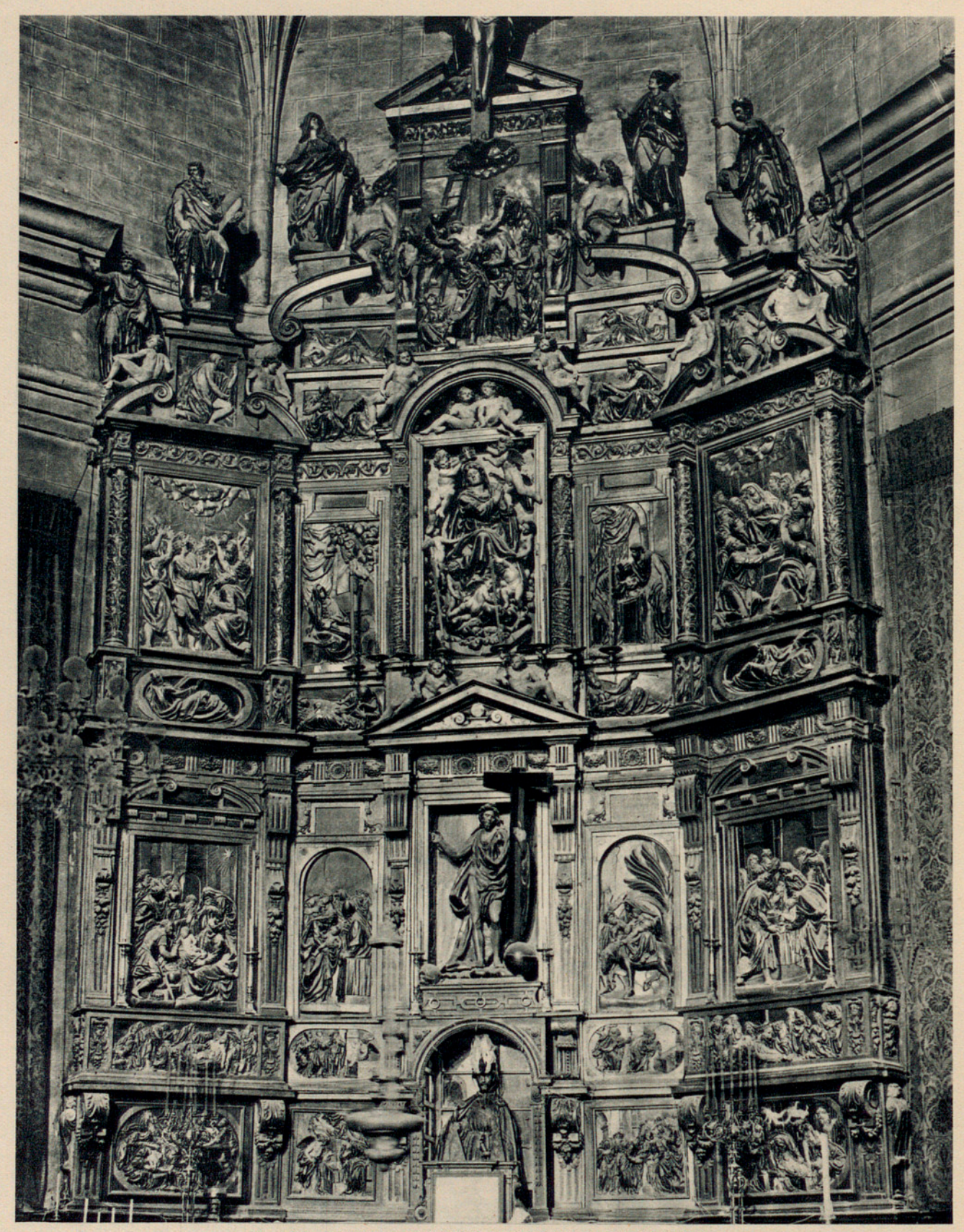


Fig. 292.—TAFALLA: RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIAL.

tínez de Salamanca, vecino de Calatayud; Blas de Arbizu, vecino de Pamplona, y Bernal de Gabadi, vecino de Tudela. Lo ejecuta Martínez de Salamanca y en la tasación intervienen Juan de Anchieta, vecino de Pamplona, y Juan López de Gámiz, vecino de Miranda de Ebro. En una segunda tasación, en 1581, intervienen Pedro de Arbulo, vecino de Briones, y Diego de Marquina, vecino de Miranda de Ebro, y por ella sabemos que aun faltaba mucho para ser terminado. Al nuevo concurso de 1585 asisten Pedro Arceiz, vecino de Olite; Blas de Arbizu y Juan de Anchieta, quedando Arbizu con el contrato; pero tampoco acaba el retablo. Para su terminación es rechazada la oferta de Baltasar Baron, y lo acaban Juan de Cambray y Lope de Larrea. Si, aparte de esto, tenemos presente que en la parte que hiciera Martínez de Salamanca debió intervenir el escultor de Santo Domingo de la Calzada, Lázaro de Leiba, y en la de Arbizu el escultor Juan de Cambray, se podrá apreciar la imposibilidad de distinguir la labor personal de cada escultor en estas obras, máxime cuando todos, con más o menos fortuna, giran en torno a un estilo barroquizante derivado de Anchieta, sin originalidad destacable. El retablo de Valtierra, dentro de su desigual y variadísima factura, nos ofrece un modelo de traza que recuerda el de Briviesca y una preferencia por las actitudes teatrales, ampulosas, con frecuencia de una grandiosidad vacía, que extraña que haya sido considerado por Biurrun como "el mejor retablo de Navarra".

Los dos mejores discípulos navarros de Anchieta son Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea. A Pedro González de San Pedro se debe el desaparecido retablo mayor de Calahorra y el de la catedral de Pamplona, hoy en San Miguel. Con Ambrosio de Bengoechea interviene en el incendiado retablo de Cascante. También le pertenece, de hacia 1600, el retablo de Cabredo, muy embutido en otro barroco, con escenas de la infancia y Pasión de Cristo y de Santiago, y el retablo de Azuelo, inspirado en el de Tafalla y que por su íntima relación con éste comprueba la activísima intervención de González de San Pedro en esta última obra navarra de Juan de Anchieta. Ambrosio de Bengoechea, guipuzcoano de Asteasu, donde nació hacia 1552, es también discípulo de Anchieta, encargándose a la muerte del maestro del retablo de Tolosa. Anterior es el buen retablo de la parroquia de San Vicente, de San Sebastián, muy influído por Anchieta (fig. 297). Establecido Bengoechea en Pamplona desde 1598, extiende su actividad hasta fines del primer cuarto del siglo XVII, interviniendo en los retablos de Berástegui, de Lezo y de la parroquia de Villanueva de Aézcoa, que, como los anteriores, repite temas de Anchieta y aun, por arcaísmo, no pocos motivos plateresco.

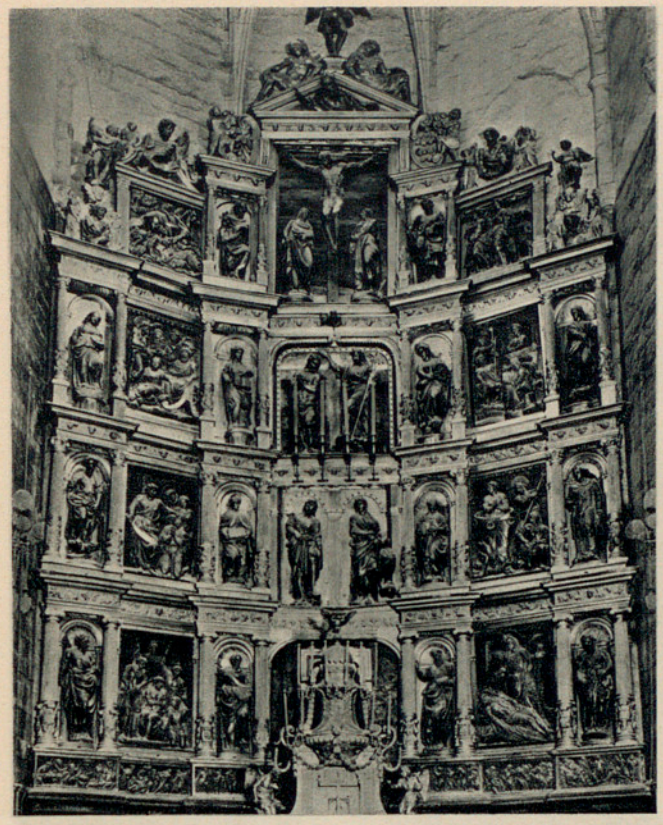
Entre los numerosos escultores de inferior categoría se distinguen: Bernal de Gabadi, vecino de Tudela desde 1576 y que murió en julio de 1601, hombre vidrioso y pleiteante, a quien se deben el busto y peana de Santa Catalina, en San Nicolás, de Tudela, y a quien se menciona en repetidas ocasiones con obras en Tudela y en colaboración con Diego Jiménez, entre las que sobresalen el retablo de San Martín, de Legaria, y la reformada Virgen de la Peña, en Fustiñana. Nicolás de Berástegui, que en 1565 era vecino de Pamplona, trabajando para Ciriza, Ibero, Orriz, Miranda, Osacar y Pamplona, y cuya última obra fué el coro de la catedral de Huesca (fig. 298), con su hijo Juan de Berrueta. Este Juan de Berrueta, de Sangüesa, trabaja en 1590 en la catedral de Huesca en el coro mencionado y consta su intervención en numerosos retablos (San Salvador, de Sangüesa; Ujué, Liédena, Gallipienzo, y en el sagrario de las Recoletas, de Tafalla). También tiene cierta importancia Juan Imberto, que residía en Portugalete cuando contrata la continuación del retablo de Santa María,

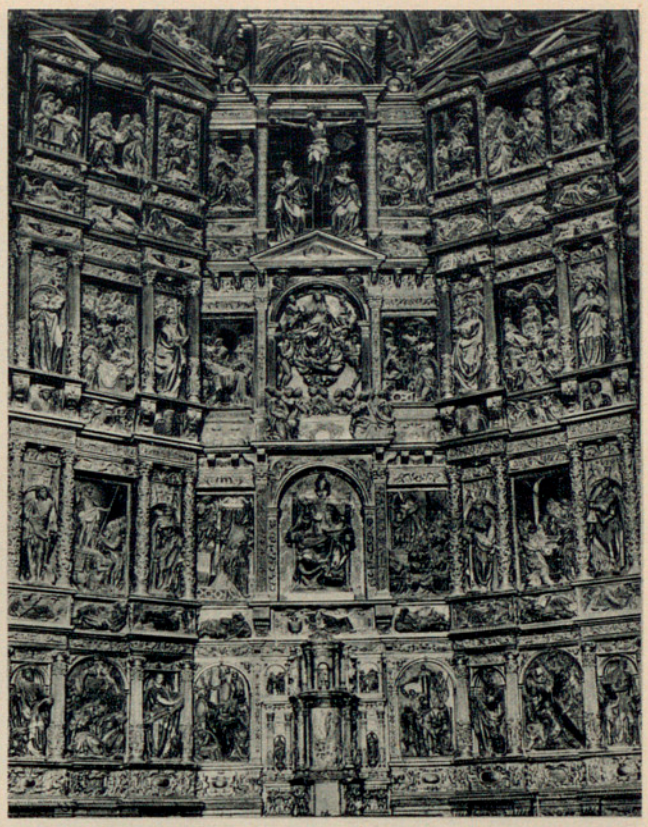
iniciado por Guiot de Beaugrant, que luego cede a Juan de Ayala y que, procesado por protestante en 1560, pasa a Navarra, donde concurre al retablo de Estella, en 1563, y en 1568 le vemos trabajando en Abárzuza, y a fines del siglo, en los retablos mayores de Arteagay y Learza. Bernabé Imberto, nacido en Estella, en 1562, muere en 1632, ejecutando en el siglo XVI el retablo de Murillo de Yerri (1588), y el de Mendigorri (1594), en los que nos muestra su relación con Anchieta, como en el de la parroquia de Dicastillo, procedente de Irache. Discípulo suyo fué Domingo de Vidarte, que se estableció en Pamplona, donde gozó de gran prestigio y que en 1600 contrata el retablo de la Piedad de la capilla primera de la girola de la catedral de Pamplona, de escasa importancia, lo que ha hecho suponer a Castro que, a pesar de suceder en prestigio a Anchieta, no pasó de ser un ensamblador discreto, desarrollando su labor fundamentalmente en el siglo XVII. Aun pueden citarse otros escultores de menor importancia, como Juan de Ayuca, Pedro de Pontrubel, Pedro de Gaviria, Gregorio de Lizarraga y Antón de Zaragoza, a quien Castro le atribuye la Asunción, Coronación y Calvario, del retablo de Fitero, entre otros escultores y entalladores, que muestran la gran vitalidad de los talleres escultóricos navarros en el último tercio del siglo. Entre las obras anónimas adscribibles a este taller pueden recordarse, como representativos, dos relieves representando la Oración en el huerto y la Caída en el camino del Calvario, conservados en una colección sevillana.

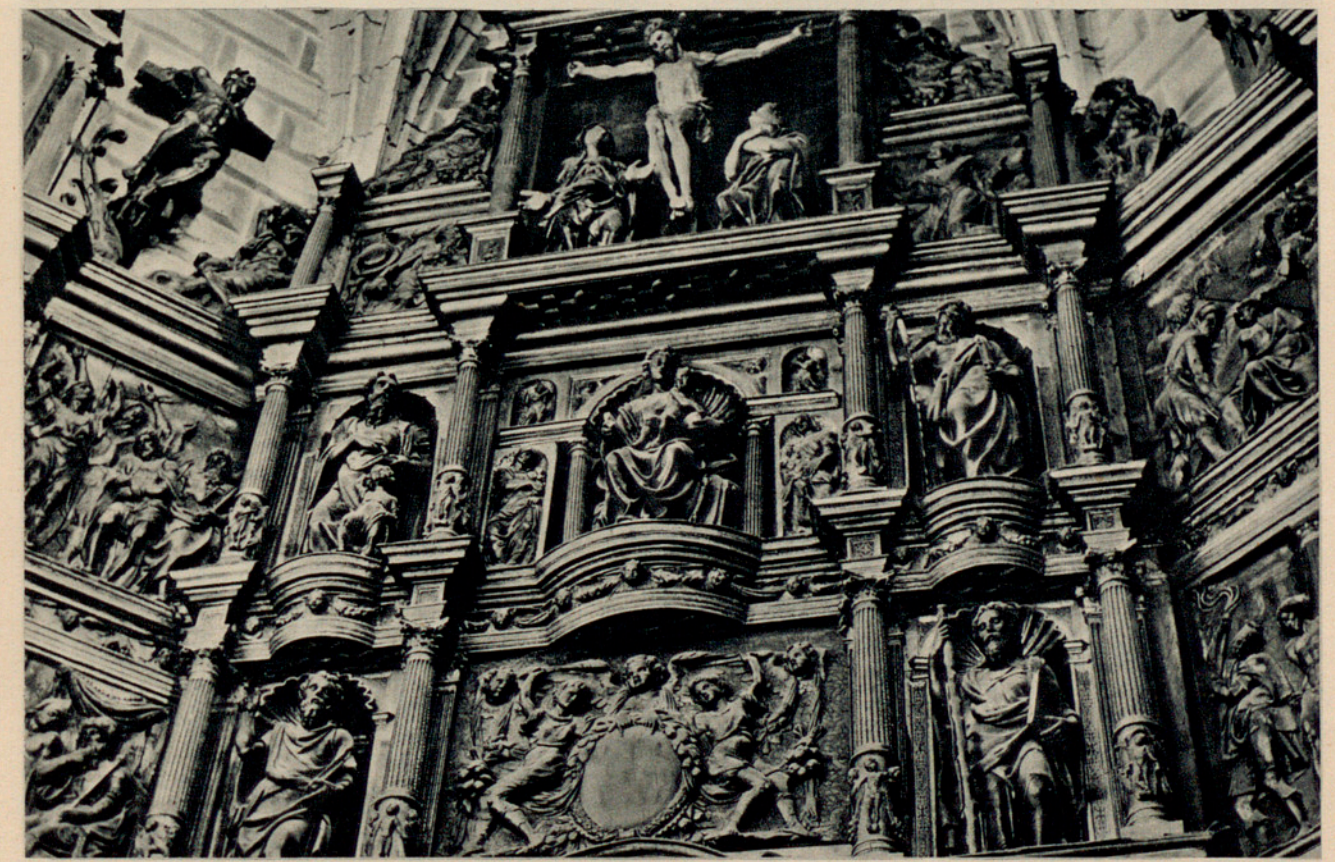
VASCONGADAS. — En las Vascongadas predomina la influencia de Anchieta, aunque excepcionalmente algunas obras se liberen de esta influencia, como el retablo de Santa Catalina, en San Pedro, de Deusto, en Bilbao. Así se reconoce la influencia de Anchieta en las imágenes de San Pedro y San Pablo, en la portada de San Antonio, de Bilbao, con las que se relaciona —como observa Weise— una Virgen con el Niño, en una capilla lateral de Santa María, de Deva (Guipúzcoa), como también se refleja la misma influencia en el anónimo retablo de Santa Águeda (Guipúzcoa) y en una Virgen de un Calvario, en el Museo de San Telmo, de San Sebastián.

Singularmente sobresale la personalidad de Martín Ruiz de Zubiate, discípulo de Anchieta y durante cierto tiempo vecino de Briviesca, que en 1578 trabaja en el retablo mayor de Santa María de Uribarri, en Durango, con temas de la Virgen y de la Pasión, algunas probablemente debidas al escultor Juan Beltrán de Otazu, que dirigió la obra anteriormente. A Ruiz de Zubiate pertenecía también el desaparecido retablo mayor de San Pedro, de Munguía, que contrató en colaboración con Martín de Basabe, en 1587. También le corresponden dos pequeños retablos laterales — uno con la fecha de 1596 —, en Santa María, de Durango, y el desmontado retablo mayor de Fuenterrabía, en una dependencia de la iglesia, debiendo también relacionarse con su estilo el retablo de San Miguel de Mendata, con temas de la Pasión, de la vida de la Virgen y de San Miguel.

Con Lope de Larrea, de Salvatierra (Álava), aunque formado o relacionado con las mismas fuentes, se introduce en Vascongadas un manierismo romanista, más reposado y naturalista, como se percibe en su obra maestra, el retablo de Santa María, de Salvatierra, contratado en 1584, y dejado sin acabar a la muerte del maestro, en 1623 (figs. 299 y 300). De la misma tendencia manierista, aunque reflejando asimismo la influencia de Anchieta, participa Jerónimo de Larrea y Goizueta, que muere en 1616, a quien pertenecen el retablo de San Juan, del Hospital de Oyarzun, y un "Ecce Homo", en la Concepción, de Azpeitia, atribuyén-







Figs. 293, 294 y 295.—ESTELLA: RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN JUAN. VALTIERRA: RETABLO MAYOR. OCHAGAVIA: RETABLO DE SAN JUAN.

Fig. 296.—UNZU: CORONACIÓN DE LA VIRGEN, EN EL RETABLO MAYOR.

dosele otras esculturas en Azpeitia y Pasajes de San Juan, que ya propiamente señalan las características de la escultura vasca de principios del siglo XVII, como también se advierte en la obra de Juan Vascardo, cuya labor e importancia durante el primer tercio del siglo XVII en todo el Norte es fundamental.

OTRAS ESCUELAS DEL NORTE

CORONA DE ARAGÓN. — Durante el último tercio del siglo XVI en todo el reino de Aragón se acentúa la crisis artística ya iniciada en la etapa anterior, según hemos indicado, crisis que se va a mantener en el siglo XVII. Las influencias navarras y castellanas se funden con la arcaica persistencia de modelos anteriores, como exponente de esta decadencia artística.

En Aragón, la influencia de Anchieta se refleja en la mayor parte de las obras. Dentro de esta línea se sitúa el sepulcro de don Pedro Baquer, en la catedral de Jaca (fig. 301), muy relacionado con el estilo del maestro vasco, como también el retablo de la Virgen, en El Frago, que Abbad cree posterior a 1581 y obra del mismo Anchieta, con virtudes en el banco y encima tres encasamientos con el Nacimiento de la Virgen, la Anunciación y la Virgen con el Niño, y, como remate, en la calle central, la Visitación y la Asunción. Más lejana relación con el arte de Anchieta muestra la sillería de coro de la catedral de Huesca, contratada en 1587 por el navarro Nicolás de Berástegui y acabada, según del Arco, en 1594, por su yerno, Juan de Berrueta, con figuras de santas y santos en los respaldos, de desigual valor, algunas de acusado relieve, recias y vigorosas, como el Cristo resucitado y el San Orencio; otras, respondiendo a la grandiosidad de Anchieta, como el San Sebastián, un tanto amanerado, y otras no ciertamente bellas, pero vigorosas, como las representaciones de Santa Úrsula y Santa Lucía. Ya de principios del siglo XVII, y aun manteniendo la tradición de Anchieta, son el retablo mayor de Naval (Huesca), y el retablo mayor de Monterde (fig. 302), éste con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, en el que junto a la influencia de Anchieta se advierten ciertas relaciones con el retablo navarro de Ochagavía.

Participa de la tendencia castellana el retablo de la Adoración de los Reyes, de la catedral de Huesca, de hacia 1566, según del Arco, cuya traza, no obstante, es típicamente aragonesa, conforme al tipo difundido por Forment en el segundo tercio del siglo. También puede incluirse dentro de este grupo el manierista retablo mayor de Alquézar (fig. 303), que debe corresponder a principios de este último tercio del siglo, como más pronto, en el que se refleja el lejano recuerdo de Becerra, con sus figuras de canon esbelto, que a veces recuerdan las del riojano Arbulo de Marguvete.

También dentro de esta línea de clasicismo manierista deben incluirse la obra del escultor de Huesca Juan Miguel de Orliens, o de Urliens, cuya actividad se sitúa entre 1569, fecha del desaparecido retablo de Yéqueda (Huesca), a 1614, cuando contrata la portada de la iglesia de San Pedro, de Zuera. A él corresponden también la decoración escultórica y medallones de estuco en las enjutas de los arcos del zaguán y antepecho de la escalera del Ayuntamiento de Huesca (1578), y entre 1596 y 1604, la parte superior del retablo de Barbastro, que ejecuta en colaboración con Pedro de Aramendía, o Armendía, de Zaragoza, y Martínez de Calatayud, que es su obra más característica. También consta que hizo la imagen de San

Jorge, en su ermita de Huesca (1595), y que en 1613 contrató un retablo para la iglesia de dominicos de Ayerbe, interviniendo asimismo en algunas tasaciones y reparaciones, como las de las imágenes de Forment en el retablo de la catedral de Huesca. Entre sus colaboradores, es el más conocido Pedro de Aramendía, que hizo el retablo mayor de Brea, en 1604, cuya traza es uno de los más bellos ejemplos del clasicismo barroco en Aragón, constando que intervino en otras obras, ya en el segundo decenio del siglo XVII.

Aun mantienen tradiciones de los grandes maestros de las etapas anteriores numerosas obras, como el retablo de San Jerónimo, de la catedral de Jaca (fig. 304), con esculturas de mediana calidad, que recuerdan modelos de Joly; el retablo del Rosario (fig. 305), en la parroquia de San Martín del Río (Teruel), con temas del Rosario, que evoca a Moreto y Morlanes, y la más importante obra monumental, la portada principal de la catedral de Palma de Mallorca, dedicada a la "Tota Pulchra", en el tímpano, y a los lados, en hornacinas, evangelistas y padres de la Iglesia (fig. 306), obra de Miguel Verger, que la ejecuta entre 1594 y 1601, en la que aun persisten recuerdos platerescos en su decoración y se refleja la clara influencia del estilo de Damián Forment, interpretado con excesiva corrección y frialdad.

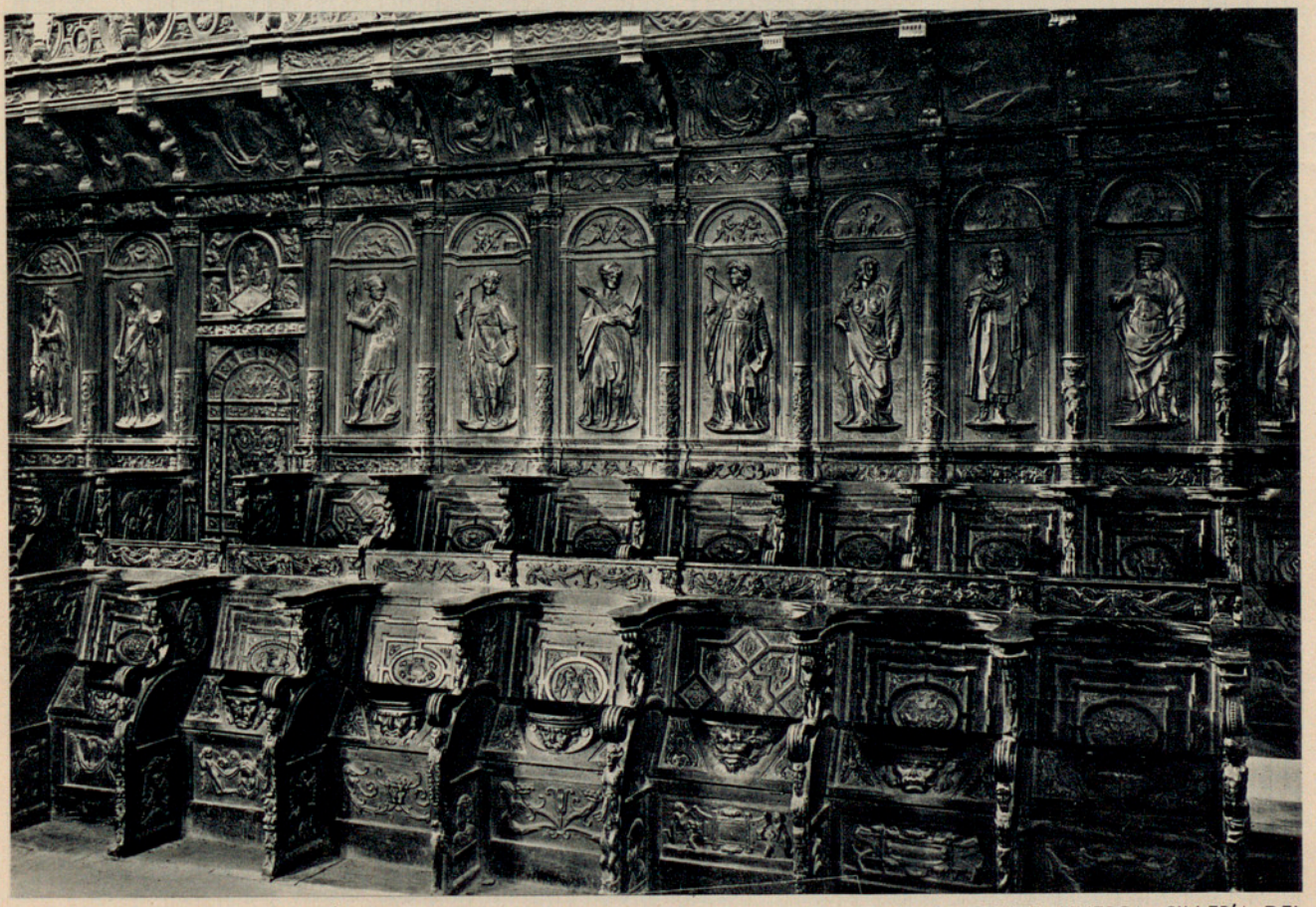
En Cataluña faltan por completo talleres importantes. El hecho del contrato con Jordán para el retablo de Montserrat es significativo. No obstante, se conservan algunas obras de cierta importancia, como el retablo de San Juan Bautista, de la catedral de Barcelona, fechado en 1577 (fig. 307), que responde a una traza anterior, con la calle central rehecha en el siglo XVII, con escenas de la vida de San Juan, y en el banco, escenas de la Pasión, en el que se funden las influencias castellanas y aragonesas.

ZAMORA. — El estilo de Juni, y singularmente el de Becerra, que inicia la evolución hacia el reposado manierismo de los últimos decenios, se extiende por Zamora, a juzgar por las obras anónimas conservadas. Manierista, con características que le unen tanto a Juni como al naturalismo barroco, es el maestro del retablo mayor de San Juan, de Zamora, con escenas de la vida del Bautista, cuya traza se repite en el de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad, en la misma iglesia.

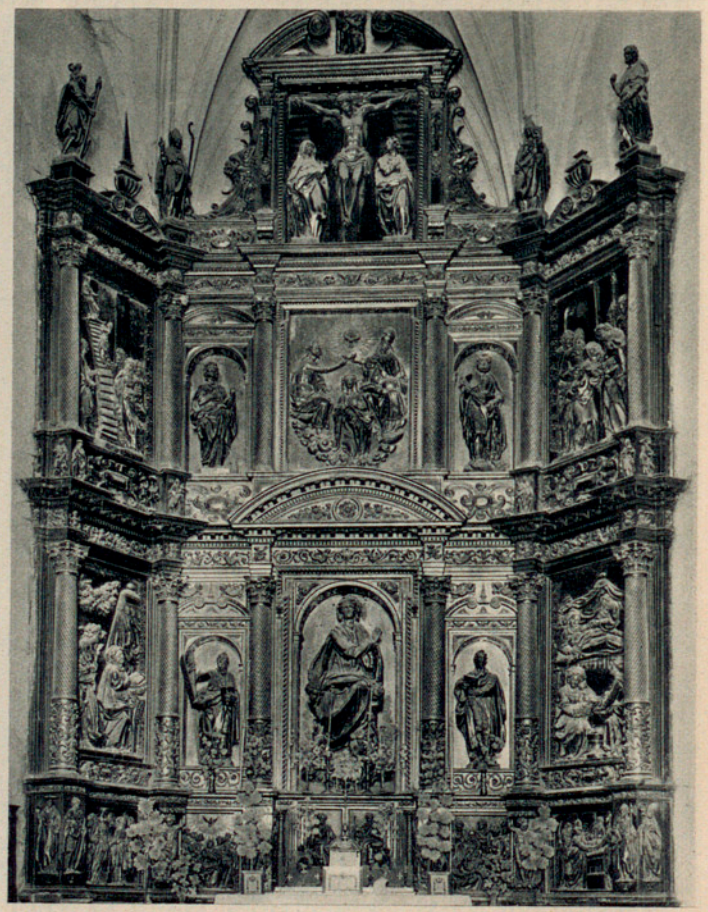
A otro maestro, que también fluctúa entre la agitación de Juni y la grandiosidad miguelangelesca de Becerra, corresponde el retablo de la capilla de González Fermosel, en San Cebrián, de Zamora, con santos en el banco, la Virgen y el Calvario.

Predomina el estilo de Becerra en el retablo de la Virgen Calva, de la catedral de Zamora (fig. 308), atribuyéndose al mismo maestro el retablo de la capilla Sotelo, en San Andrés, de Zamora, con la Asunción, Cristo bendiciendo, Calvario y apóstoles (fig. 309), a quien debe pertenecer también otro retablo en la misma iglesia, con la Virgen, el Crucificado y un ángel custodio en el remate. De la misma tendencia participan el retablo de la capilla de San Juan, en la catedral; el grupo del Nacimiento, en la capilla de San Ildefonso, y el ya citado Cristo de las Injurias, atribuído a Becerra, en el que don Manuel Gómez-Moreno ve la mano de un maestro más purista, más tardío, mientras muestra mayor relación con Becerra el Cristo, de Santiago del Burgo.

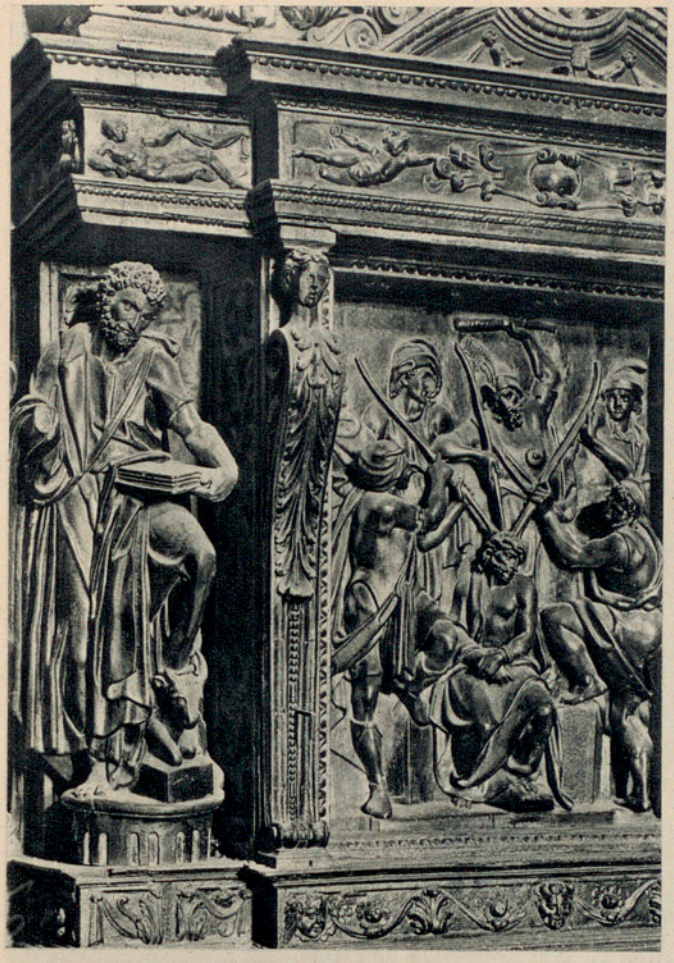
LEÓN. — En León la influencia del manierismo clásico de Becerra predomina de manera clara. Es importante el centro leonés en este aspecto, por cuanto junto al buen número de retablos anónimos que participan de esta influencia y que se extienden hasta bien entrado

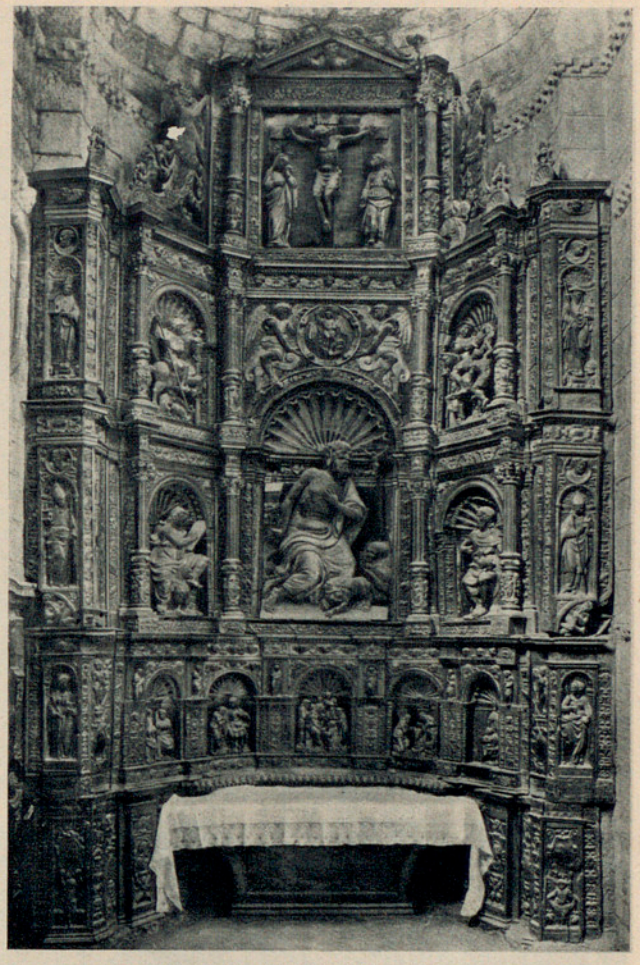


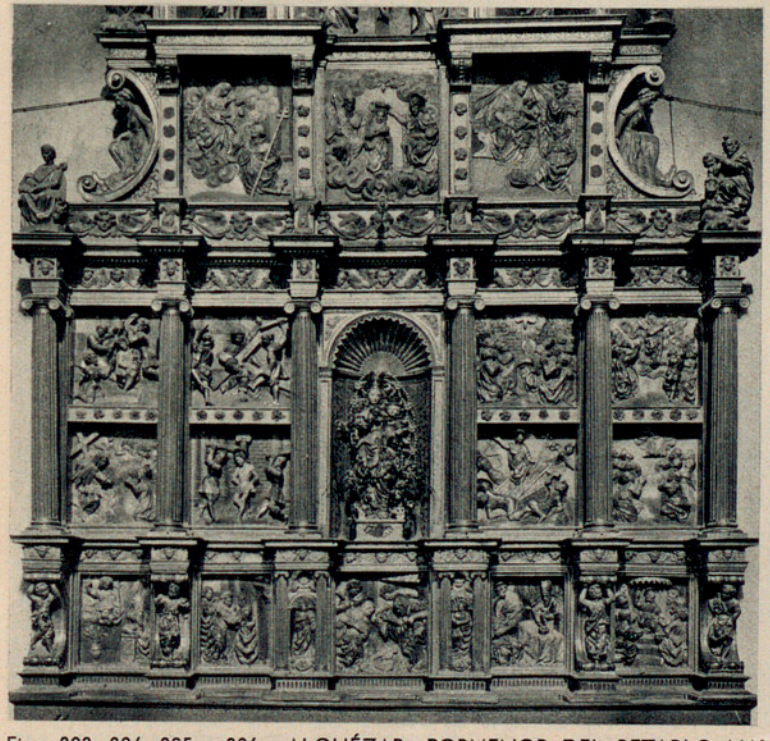
Figs. 297 y 298.—SAN SEBASTIÁN: LAVATORIO, DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE. HUESCA: SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL.



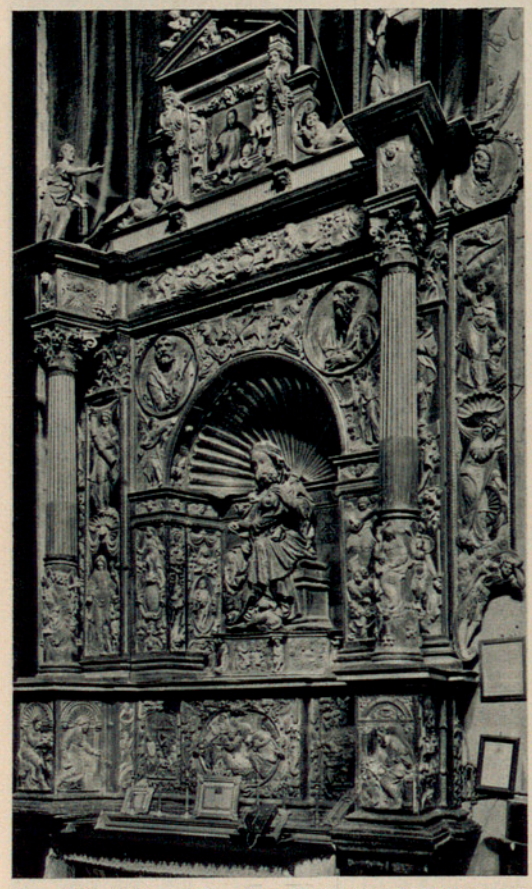
Figs. 299, 300, 301 y 302.—SALVATIERRA: ANUNCIACIÓN Y VISITACIÓN, DEL RETABLO DE SANTA MARÍA. JACA: PORMENOR DEL SEPULCRO DE DON PEDRO BAQUER, EN LA CATEDRAL. MONTERDE: RETABLO MAYOR.

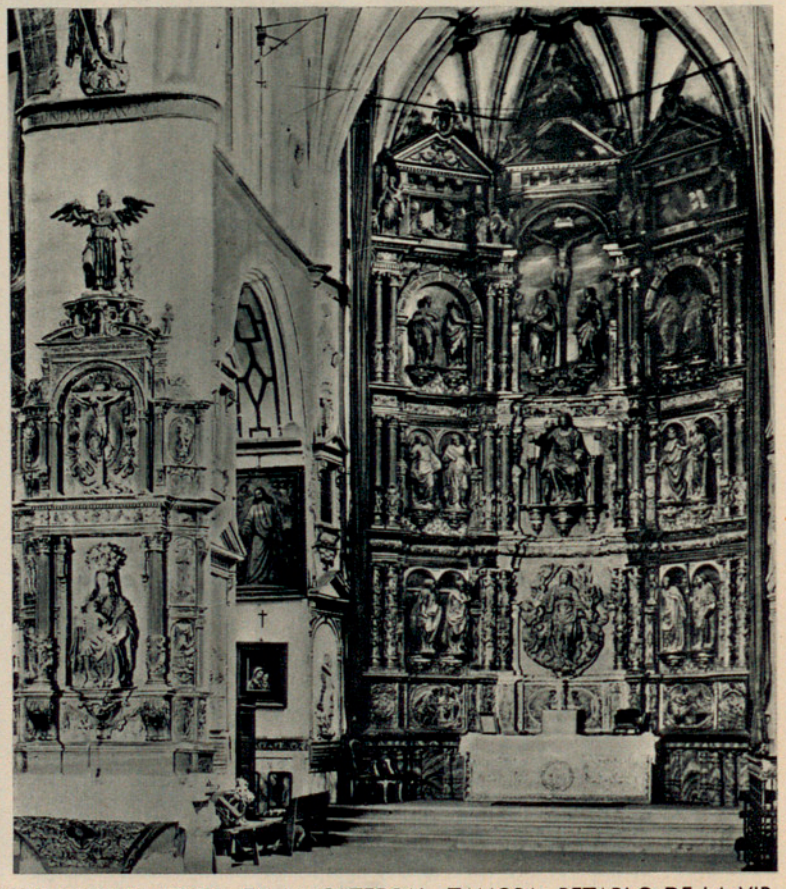






Figs. 303, 304, 305 y 306.—ALQUÉZAR: PORMENOR DEL RETABLO MAYOR. JACA: RETABLO DE SAN JERÓNIMO, EN LA CATEDRAL. SAN MARTÍN DEL RÍO: RETABLO DEL ROSARIO. PALMA DE MALLORCA: PORMENOR DE LA PORTADA DE LA CATEDRAL.





Figs. 307, 308 y 309.—BARCELONA: RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA, EN LA CATEDRAL. ZAMORA: RETABLO DE LA VIRGEN CALVA, EN LA CATEDRAL, Y RETABLOS EN LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS.

el siglo XVII, puede vislumbrarse, a través de algunos datos, cómo se extiende su influencia hacia Galicia, tanto al centro orensano como al de Compostela, como hacia Castilla y aun, incluso, a Andalucía.

La figura principal de este momento es Bautista Vázquez, homónimo del sevillano, quien consta vivió en León desde 1556, en que contrajo matrimonio con Isabel Robles, hasta el 18 de marzo de 1596, en que, según Torbado, muere en esta ciudad. Su estancia en León, al servicio de la catedral, se documenta por diversas citas desde 1563 a 1578. Su identificación con su coetáneo, el sevillano Juan Bautista Vázquez el Joven, es un tanto dudosa. De una parte, según veremos, éste es mencionado en Sevilla como "maestro mayor de todas las obras de escultura de toda la provincia de León", esto es, de la Orden de Santiago, y su última mención documentada en Sevilla es de junio de 1595. Pero, por otra parte, también consta que casó en Sevilla con Lucía Chaves y que su padre otorga poderes a su favor, para cobro de obras en Lucena y Medina Sidonia, en 1573 y 1575.

Bautista Vázquez consta que en 1568 hizo las imágenes de San Pedro y San Pablo para la fachada principal de la catedral leonesa, hoy en el claustro, obras que difícilmente pueden darnos idea de su valía, al no estar colocadas en el sitio para el que fueron proyectadas. Su estilo, directamente entroncado en el arte de Becerra, y su valía como escultor, muéstrase en el bello Crucifijo del trascoro de la catedral, que hizo en 1576, monumental y manierista, con el que se relaciona íntimamente la Piedad que hizo en 1578 para San Salvador del Nido, de León (fig. 310).

Consta que trabajó intensamente para la comarca leonesa y sus aledañas, mencionándosele repetidas veces en obras no identificadas de diverso tipo para varias aldeas y pueblos, entre las que únicamente se conoce un rudo y artesano Crucifijo que en 1578 hizo para Villasinta, cerca de la capital.

GALICIA. — La escultura gallega, en el último tercio del siglo XVI, se relaciona íntimamente con el arte vallisoletano, bien directamente, bien a través de maestros leoneses. Imperfectamente conocida, nos ofrece extraordinario interés, por cuanto desconocemos exactamente hasta qué punto depende de ella la gran figura del gallego Gregorio Fernández, el mejor escultor del barroco castellano, que debió iniciar su formación en torno a la zona Lugo-Monforte-Orense, como su coetáneo Francisco de Moure, el más importante escultor gallego de principios del barroco.

Dentro de la tradición del taller de Juni se conservan varias obras anónimas de excepcional calidad, como el Santo Entierro, de Sobrado de los Monjes (fig. 311), obra de un escultor que conoce el Santo Entierro de Juni en Valladolid, del que se distingue por su mayor agitación y acentuado barroquismo. También muestra estrecha relación con el maestro vallisoletano el Santo Entierro del crucero de la catedral de Orense, acabado según inscripción en 1566, de magnífica calidad (fig. 312). De inferior calidad, y mostrando igualmente su relación con Juni, son la Inmaculada-Asunción del Museo de Orense, de procedencia desconocida, y el retablo de la Inmaculada, en la girola de la catedral de Lugo, de hacia 1580, en el que ya se reflejan influencias del romanismo vallisoletano.

De análoga tendencia participa el leonés Juan de Anges, cuya actividad en Galicia se desarrolla desde 1585, aproximadamente, a 1597, en que muere. Su llegada a Orense se halla en relación con el encargo de la sillería de coro de la catedral (fig. 314), en la que también

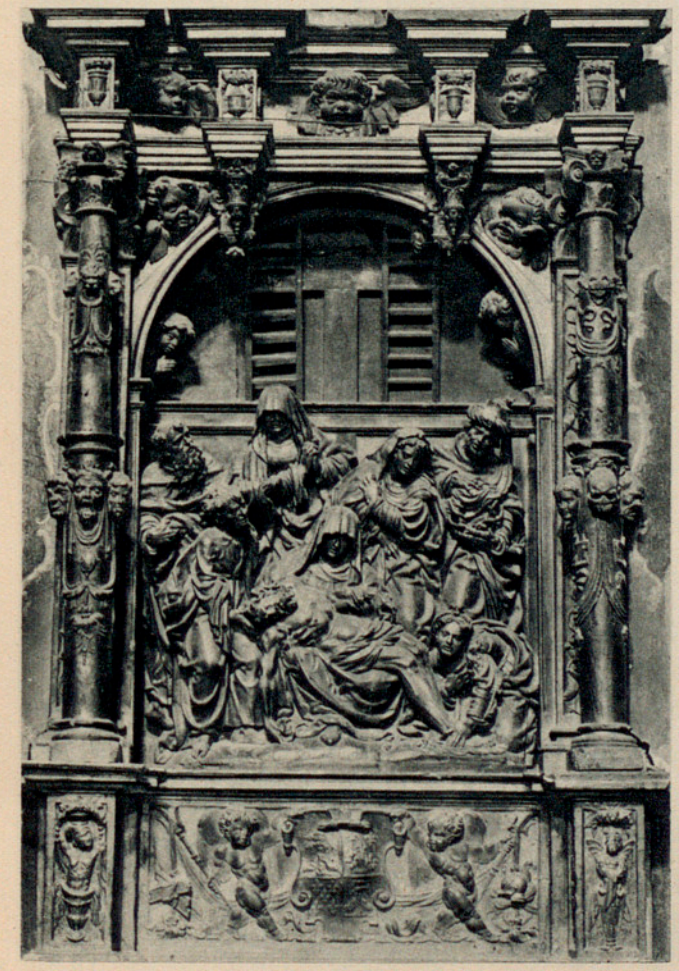
intervino el leonés Diego Solís, y cuya traza fué aprobada por Esteban Jordán. En ella vemos mantenerse el repetido tipo de dos órdenes de sillas, con figuras de medio cuerpo en el piso inferior y de cuerpo entero en el superior, grandiosas y bien talladas, en las que al recuerdo de Juni se une el canon esbelto y el manierismo grandioso derivado de Becerra, como hemos visto en el escultor riojano Arbulo de Marguvete. Más tarde le vemos trabajando en el monasterio de Ribas de Sil, para el que contrata en 1591 el retablo mayor y los laterales de la Virgen, San Benito y del Pilar. Después, en 1592, se encarga del retablo de la capilla de las Nieves, en la catedral, y consta que a su muerte trabajaba para Santa Marina de Moreiras y para la iglesia de Santiago de Villamayor, de Verín. Con Angés se han relacionado la estatua orante de Febos Rodríguez, en una capilla de la catedral orensana y el retablo de la capilla del Rosario, en el trascoro.

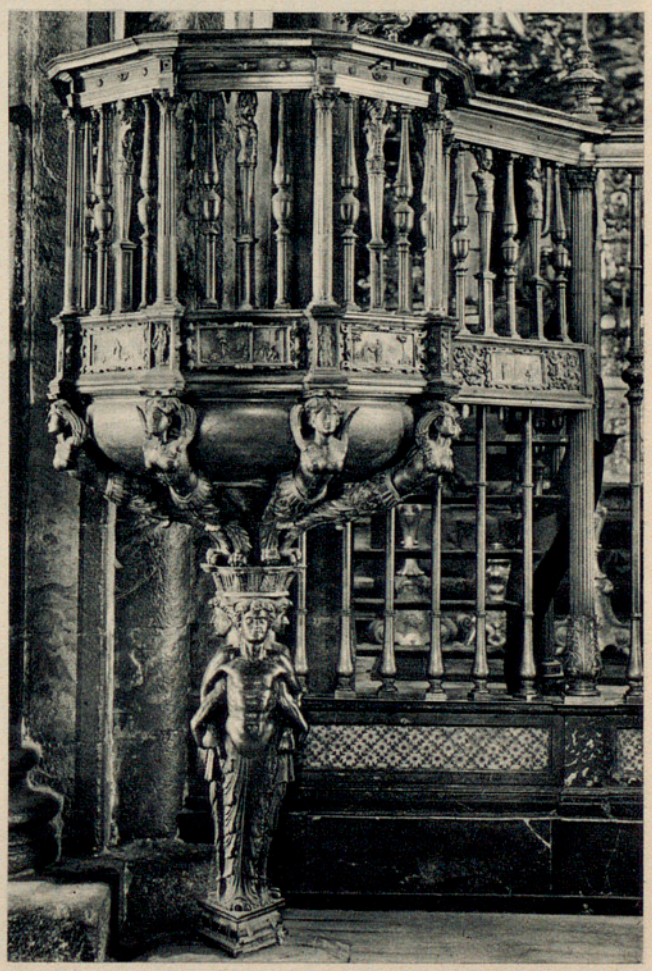
En esta comarca consta también la actividad de otros escultores de menor importancia, a juzgar por los escasos datos, como Alonso López, Roque Salgado, Alonso Martínez — especialmente recordado por haber sido el maestro de Francisco de Moure—, y Aymon Ponchelet, que trabaja en el coro de Samos y a quien vemos en 1576 contratando con Juan de Villoldo el ensamblaje del retablo de Santa María, de Iria, documentándose a este último obras en Santo Domingo, de Lugo, Mondoñedo, y Santa María, de Pontevedra.

En esta etapa atraviesa un momento de crisis el centro artístico de Santiago de Compostela, donde lentamente se va creando una escuela que en el barroco ha de alcanzar la primacía entre las gallegas. Figura representativa de este momento es el polifacético Juan Bautista Celma, aragonés establecido en Santiago hacia 1568 y cuya estancia en la ciudad se documenta hasta avanzado el penúltimo decenio del siglo. Pintor, broncista y escultor, su labor en este último aspecto, prescindiendo de los bellísimos relieves de los púlpitos de la catedral compostelana, directamente inspirados en los de la custodia de Antonio de Arfe, se reduce al contrato del sepulcro de doña Mencía de Andrade, en la capilla de la Azucena, de la catedral, en el que aun se mantiene en la actitud del deficiente bulto funerario la iconografía medieval, muy repetida en la comarca, que arranca de los sepulcros del siglo XIII, en la capilla de las Reliquias. No obstante, es posible que la ejecución material de este sepulcro haya corrido a cargo de Bernardino de Xorapán, que anteriormente se había encargado de las imágenes del Crucificado y los santos Pedro y Pablo del retablo de la capilla de las Ánimas, que en el siglo XVIII se trasladaron a la del Espíritu Santo (1570).

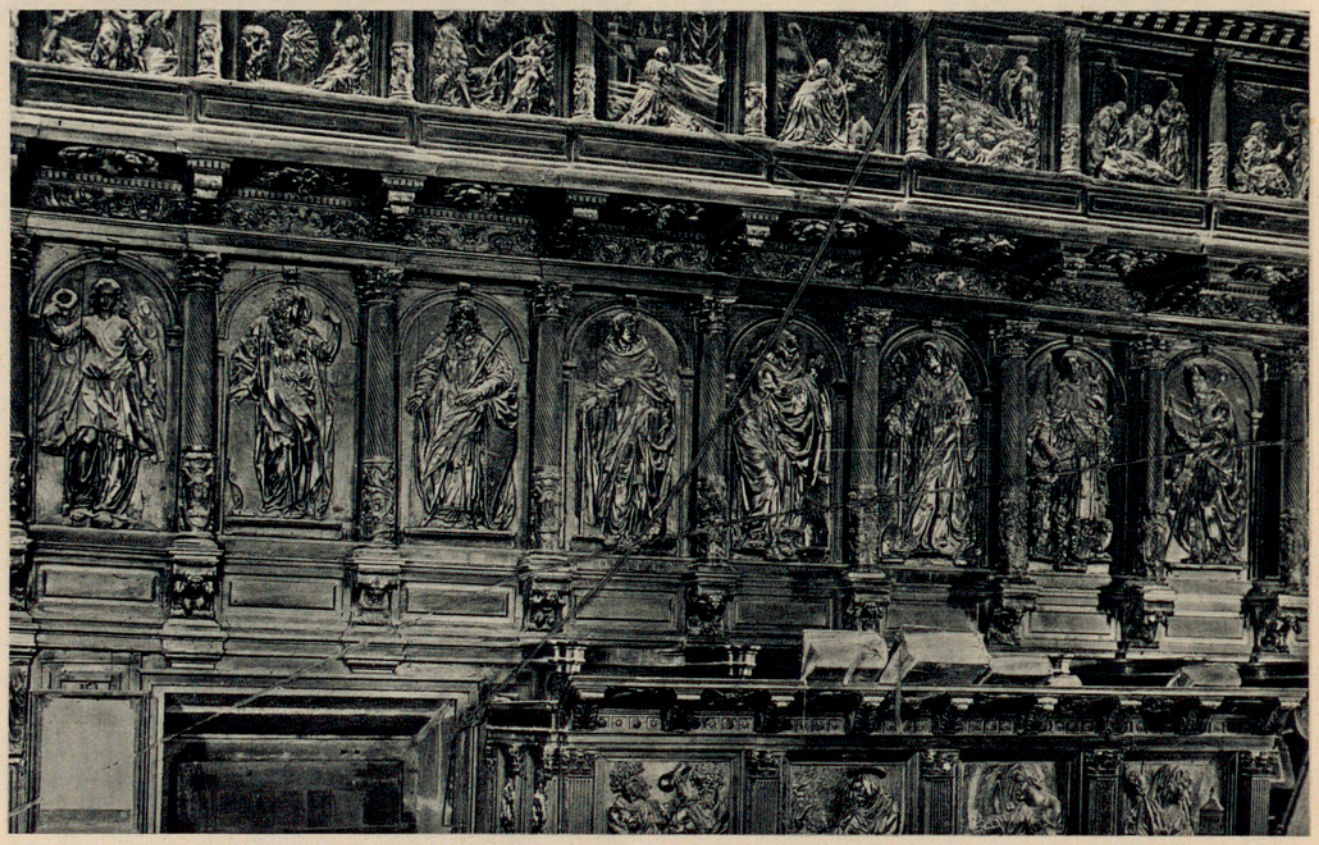
La carencia de buenos escultores se evidencia en la labor del también arquitecto Mateo López, quien se encarga en 1583 del correcto sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco, en la iglesia de la Compañía, bien trazado, pero de deficiente calidad en sus esculturas. Las mismas características se perciben claramente en las rudas esculturas de los cuerpos inferiores de la gran fachada de la iglesia de San Martín Pinario, que ejecuta poco antes de acabar el siglo, figuras alargadísimas, sin concepto alguno de la belleza en las formas, toscas y feas, a lo que no poco contribuye la calidad del material escultórico empleado.

Ya muy a fines del siglo trabaja en Santiago el tudense Juan de Vila, quien consta que trabajó en el taller de Jordán, con quien colaboró en el desaparecido retablo de Montserrat, volviendo a ser citado en 1597 en Valladolid, cuando se compromete a hacer un retablo de San Miguel para San Nicolás. En 1599 le vemos en Santiago contratando, en colaboración con el astorgano Gregorio Español, la magnífica sillería de coro de la catedral compostelana —hoy en el coro alto de San Martín Pinario—, con la que se inicia en Compostela la gran escuela barroca (fig. 315).





Figs. 310, 311, 312 y 313.—LEÓN: PIEDAD, EN SAN SALVADOR DEL NIDO. SOBRADO DE LOS MONJES: SANTO ENTIERRO. ORENSE: SANTO ENTIERRO, EN LA CATEDRAL. SANTIAGO DE COMPOSTELA: PÚLPITO DE LA CATEDRAL.



Figs. 314 y 315.—ORENSE: SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL. SANTIAGO: SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL, HOY EN SAN MARTÍN PINARIO.

SEVILLA. — El último tercio del siglo es de capital importancia para la escultura sevillana, ya que en este momento se crea una verdadera escuela de imagineros, que ha de servir de fundamento de la gran escuela barroca andaluza. En este período el hecho fundamental es el continuado arribo a la capital andaluza de una serie de escultores formados en Toledo en su mayor parte, y otros italianos, que traen las enseñanzas de un Renacimiento avanzado, ya sin lastres de goticismo, y que, influídos por el ambiente, encauzan el arte andaluz hacia la buena ejecución, la corrección y la belleza, en un idealismo naturalista, características que han de desarrollarse ampliamente en manos de los grandes escultores barrocos del siglo XVII.

Juan Bautista Vázquez el Viejo. — Aunque ciertamente el papel de introductor lo desempeña el abulense Isidro de Villoldo, debido a la poca labor desarrollada por este escultor de Sevilla, según indicamos anteriormente, es Juan Bautista Vázquez el verdadero iniciador en la escuela.

Después de trabajar en Toledo, según hemos indicado, introduce Vázquez en Sevilla una interpretación manierista del Renacimiento miguelangelesco que deriva de Berruguete. Buen técnico, hombre de fino sentido estético, es un idealista en el que predomina la corrección y la belleza formal, a la que sacrifica todo, por lo que ha de distinguirse fundamentalmente en los temas suaves, amables en su expresivismo, reafirmando una directriz ya iniciada anteriormente y que ha de mantenerse en el barroco sevillano.

Su estancia se documenta en Sevilla desde 1557; pero, no obstante, hasta 1561 no tenemos obras documentadas. En este año se encarga de la terminación del retablo de la cartuja de las Cuevas, dejado sin acabar por Villoldo, y al año siguiente le vemos trabajando para la catedral. En este año interviene en el retablo mayor y termina la escena de la Huída a Egipto, no acabada por Roque de Bolduque, en la que se percibe su mano en el bello grupo de la Virgen y el Niño, muy superior a lo conocido de Bolduque. Al mismo momento corresponden también, en el mismo retablo, las escenas de la Creación de Eva, el Pecado y la Expulsión del Paraíso (fig. 316), particularmente interesantes por su atrevida e italiana interpretación del desnudo, con un concepto más de acuerdo con la estética pagana que con la tradición castellana, parejo al de algunas figuras del Greco.

A este mismo momento debe corresponder, según Hernández Díaz, la bellísima Virgen de las Fiebres — Santa María Magdalena —, una de las obras más características del suave y dulce manierismo de Vázquez, que muestra íntima relación con el grupo de la Virgen y el Niño, en un medallón en la portada de la actual iglesia de la Universidad de Sevilla, documentado como de 1565.

En 1562 interviene en los modelos para el magnífico tenebrario de la catedral, en el que también colabora Juan Giralte, con un magistral apostolado, correcto y clásico, tanto consideradas cada figura por sí misma como en atención al conjunto. Aun le superan las imágenes del facistol del coro, que hizo en 1565, y entre las que la Virgen con el Niño, en el tabernáculo superior, es una de sus más bellas creaciones.

Entre 1563 y 1565 trabaja en el magnífico retablo mayor de Santa María, de Carmona, grandioso conjunto iniciado en 1559 por Nufro Ortega, a quien debe pertenecer el banco, aun con elementos medievales en su traza. En el retablo se distribuyen escenas de la infancia

y pasión de Cristo y de la Asunción y Coronación de la Virgen, en sus cuatro cuerpos y cinco calles, en las que el sentido clásico de Vázquez predomina y entre las que sobresalen, por su calidad, la bellísima Virgen con el Niño, de la calle central, y las escenas del primer cuerpo, particularmente la bella y equilibrada Adoración de los Pastores y la elegante interpretación de la Anunciación, impregnada de sentido místico en las actitudes. De inferior calidad son las escenas de los cuerpos superiores, que no obstante mantienen el esbelto canon y el espíritu de Vázquez.

Su actividad como imaginero de retablos ha de continuarse con el bello retablo de San Mateo, de Lucena (Córdoba), que contrata en 1572 y que debió terminar hacia 1580, contando con la colaboración de su discípulo Jerónimo Hernández. En él se distribuyen escenas de la infancia y Pasión de Cristo, entre las que se distinguen por su exquisito sentido de la belleza estilizada las historias del banco; esto es, las de la Anunciación, Visitación (fig. 318), Natividad y Epifanía, en las que claramente se nos muestra la extraordinaria maestría de Vázquez, tanto en el estudio de los plegados, como en las figuras, de esbeltísimo canon, acentuado verticalismo y concepto clásico de la belleza, que recuerda trozos del gran retablo de Mondéjar y que hacen de este retablo de Lucena uno de los más bellos retablos andaluces del Renacimiento. Queda por dilucidar qué es lo que hizo en este retablo el cordobés Martín de la Torre, cuya intervención se ha documentado recientemente en 1570, cuando se le paga parte de la imaginería, antes de la documentada intervención de Bautista Vázquez.

Cuando aún trabajaba en el retablo de Lucena concierta, en 1575, la imaginería del retablo mayor de Santa María, de Medina Sidonia, que ya estaba hecho en su parte arquitectónica y decorativa (fig. 319). Se representan escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, mostrando un cierto desorden en su distribución y en las que consta la activa participación de su colaborador granadino Melchor Turín, lo que quizá sea la causa de la inferior calidad del conjunto respecto al coetáneo retablo de Lucena, aunque, no obstante, algunas escenas y figuras muestran la indudable participación del propio Vázquez, como la Inmaculada, la Visitación y el Nacimiento. Por estas mismas fechas concertaba el retablo de dominicos, de San Pablo, en Sevilla (1577), en colaboración con su discípulo Miguel Adán, del que sólo subsiste el Crucificado, de remate.

Como escultor en piedra, aparte del ya citado medallón de la Virgen en la iglesia de la Universidad, muestra su admirable maestría en las virtudes teologales (fig. 317) de la portada del Hospital de la Sangre, de Sevilla (1564); en las mutiladas o, más bien, gastadas representaciones del crucero de la plaza sevillana de Santa Marta (1564), y, muy especialmente, en el magnífico sepulcro del inquisidor don Antonio del Corro (1564), en San Vicente de la Barquera (Santander), una de las obras más representativas del virtuosismo técnico y del reposado espíritu, profundamente clásico, de este último tercio del siglo, en la suavísima y melancólica representación del inquisidor, recostado, meditando la lectura, que contrasta con la rudeza del orante del sepulcro del canónigo don Francisco Martínez Silíceo, en Villagarcía (Badajoz), de la que se encargó, en sustitución de Velasco de Ávila, por estas mismas fechas.

En los últimos años de su vida — muere en 1589 — dirigió la decoración de las Salas capitulares de la catedral sevillana, gran conjunto de esculturas y relieves, entre los que se le atribuyen los relieves situados en lugar preferente: el de la Asunción de la Virgen, muy bellamente compuesto con movido grupo de apóstoles y la Virgen con los ángeles, acusando fuerte italianismo, y la alegoría del Cordero, composición ovalada, típicamente manierista,

Figs. 316 y 317.—SEVILLA: PORMENOR DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL Y RELIEVES DE LA PORTADA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE.

Fig. 318.—LUCENA: VISITACIÓN, DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN MATEO.

en la que los recuerdos de Miguel Ángel son evidentes, singularmente en la figura central del Padre Eterno. Según Hernández Díaz, es verosímil su intervención en la parte superior del relieve de la Vendimia.

También consta que en 1573 contrató con Bartolomé Morel la magnífica lauda sepulcral de Perafán de Ribera, hoy en la iglesia de la Universidad, en la que debe corresponderle la traza del bello dibujo. En 1583 concertó un Calvario para Tunja (Colombia), que se identifica con el conservado en la capilla de los Mancipe, de la catedral de Tunja.

Entre las varias atribuciones, sobresalen las bellas Vírgenes del Prado y de la Piña, en las iglesias de San Sebastián, de Sevilla, y de Santa María de la Oliva, de Lebrija, respectivamente, y una magnífica Santa Ana triplex, en Alcalá de Guadaira, perdida.

Jerónimo Hernández. — Más joven que Bautista Vázquez, es Jerónimo Hernández, su contemporáneo, uno de los principales forjadores de la gran escuela sevillana. Nacido en Ávila hacia 1540, llega a Sevilla muy joven, entrando en el taller de Vázquez, que es su principal maestro. No obstante, en su formación intervienen otros varios factores; entre ellos, su innata habilidad para el dibujo, que elogia Pacheco cumplidamente; la colaboración con Villoldo en el retablo de la cartuja de las Cuevas, y su aprendizaje — según Ceán — con el enigmático Pedro Delgado, que quizá sea el que en 1524 firma una pequeña imagen de un rey mago en la colección del marqués de Arcicollar (Madrid), además del concienzudo estudio de la obra del pintor Pedro de Campaña y la influencia que sobre él ejerciera el propio ambiente familiar, ya que contrajo matrimonio con una hija del arquitecto Hernán Ruiz, de quien aprendería su magistral técnica como tracista de retablos.

Su vida fué corta, ya que no alcanzó los cincuenta años de edad, muriendo tres años antes que su principal maestro, en 27 de julio de 1586. No obstante, su labor es fundamental para la creación de la escuela sevillana, por cuanto debido a los diversos elementos de su formación enlaza y unifica la tradición castellana con la sevillana. Su importancia en este aspecto, como creador de un importante taller y como creador de temas iconográficos que han de tener amplio desarrollo, tales como el del Niño Jesús o los relacionados con la iconografía mariana, es fundamental, ya que en esencia han de ser seguidos por los grandes imagineros del barroco. Al incorporar Hernández el sentido de la belleza clásica a la imagen sagrada, en lo que fué particularmente diestro, se convierte en uno de los imagineros más representativos del Renacimiento cristiano.

A pesar de que consta que no examinó como escultor hasta 1573, sabemos que desde 1567 tenía taller propio, en el que se formaron buen número de escultores, entre ellos Núñez Delgado y Andrés de Ocampo, influyendo en otros que colaboraron en sus obras, como Juan Bautista Vázquez el Joven.

Entre sus primeras obras conservadas se encuentra el San Jerónimo del retablo de la Visitación, de la catedral de Sevilla, anterior a 1567, magnífico estudio anatómico en el que los recuerdos de los grandes imagineros castellanos se acusan fuertemente, muy superior al de Torrigiano en su expresión y movimiento, por lo que constantemente ha sido considerado como una de sus más felices creaciones (fig. 323). Es particularmente interesante esta relación con los maestros castellanos, de los que únicamente se aparta en su interpretación del plegado, que también se reconoce, hacia 1573, tanto en la traza del retablo de San Mateo, de Lucena, como en los relieves de los evangelistas, en el banco, que se le atribuyen.

Al período 1570-1573 corresponde su intervención en el deshecho retablo mayor de la iglesia de la Madre de Dios, de Sevilla, del que se conservan algunas imágenes, seguras las de Santo Domingo, Santa Catalina, la Virgen y San Juan, de un Calvario; una santa dominica y, singularmente, una magnífica Virgen con el Niño, sedente, de gran belleza, que acertadamente es considerada como "una de las piezas magistrales de la iconografía mariana hispánica" (Hernández Díaz), en la que maravillosamente se aúnan el espíritu clásico y la belleza grácil y naturalista, que ha de tener su eco en la Virgen de la Paz, de la parroquia de Santa Cruz, de Sevilla, y en la Virgen de la iglesia de San Lorenzo, de Santiago de Compostela, de procedencia sevillana, que se le atribuyen, esta última correspondiente a una fecha más avanzada.

La documentada intervención de Hernández en el retablo mayor de la iglesia de la Madre de Dios parece confirmar la atribución de los retablos de los santos Juanes, en la misma iglesia, como sugiere López Martínez, y sigue, fundamentalmente en lo que se refiere al retablo de San Juan Evangelista, Hernández Díaz, y en el que particularmente sobresale el grupo del Calvario, en el remate.

Una de sus más bellas creaciones en la iconografía mariana es la maravillosa Virgen de la O, de Ubrique (fig. 320), que procede del retablo concertado en 1575 para Carmona, aprovechándose el resto de este retablo en el dieciochesco retablo del Sagrario de la iglesia de la Asunción, de Cantillana. La Virgen de Ubrique se distingue por su gran sentido clásico y la suavidad del sentimiento, que contrastaba con la destruída Virgen de Belén, de Villalba del Alcor (Huelva), de 1574, aun arcaica y muy relacionada con el estilo de Roque de Balduque, por lo que es difícil admitir sean ambas obras de un mismo artista, a pesar de los documentos. Un momento más avanzado que la de Ubrique se halla representado por la bellísima y majestuosa Virgen de la parroquia de Guillena (Sevilla), de 1578, una de las más bellas entre las premontañesinas, mientras la Virgen del Socorro, de la parroquia de la Santa Cruz, de Écija, no parece obra del maestro, mostrando un arte muy inferior, quizá debido al repinte, aunque con él se relacione, como también se halla dentro de su círculo la Virgen de las Nieves, en Santa María de Fuentes.

En 1582 hizo un retablo en colaboración con Diego Velasco, del que se conservan algunos relieves aprovechados en un retablo del siglo XVIII, en el convento de San Leandro, entre los que descuellan, como más representativos, los de la Asunción, Flagelación y Oración en el huerto.

A este mismo año corresponde una de sus obras maestras, el Jesús resucitado, de la parroquia de Santa María Magdalena (fig. 321), clásico y naturalista, en el que la evocación praxitélica y el carácter de sereno clasicismo se funden al naturalismo, características de idealizado naturalismo, que también se perciben en el Niño Jesús, de la misma parroquia, que se le atribuye, y que inicia un tipo iconográfico de gran difusión en el barroco.

Su última obra documentada (1585) es su intervención en el retablo de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz), del que debió ejecutar bien poco, aunque algunas escenas y figuras debieron hacerse según sus trazas. La confusión en los datos documentales y las intervenciones de otros escultores, como Andrés de Ocampo, Juan Bautista Vázquez el Joven y Miguel Adán, según veremos más adelante, hace muy improbable la directa intervención de Hernández, que muere en 1586, pues la propia escena de la Anunciación, que al parecer hizo, es también mencionada por Ocampo como ejecutada por él, y aun esta escena, como observa Hernández Díaz, a pesar de estas contradictorias menciones, tanto por su estilo como

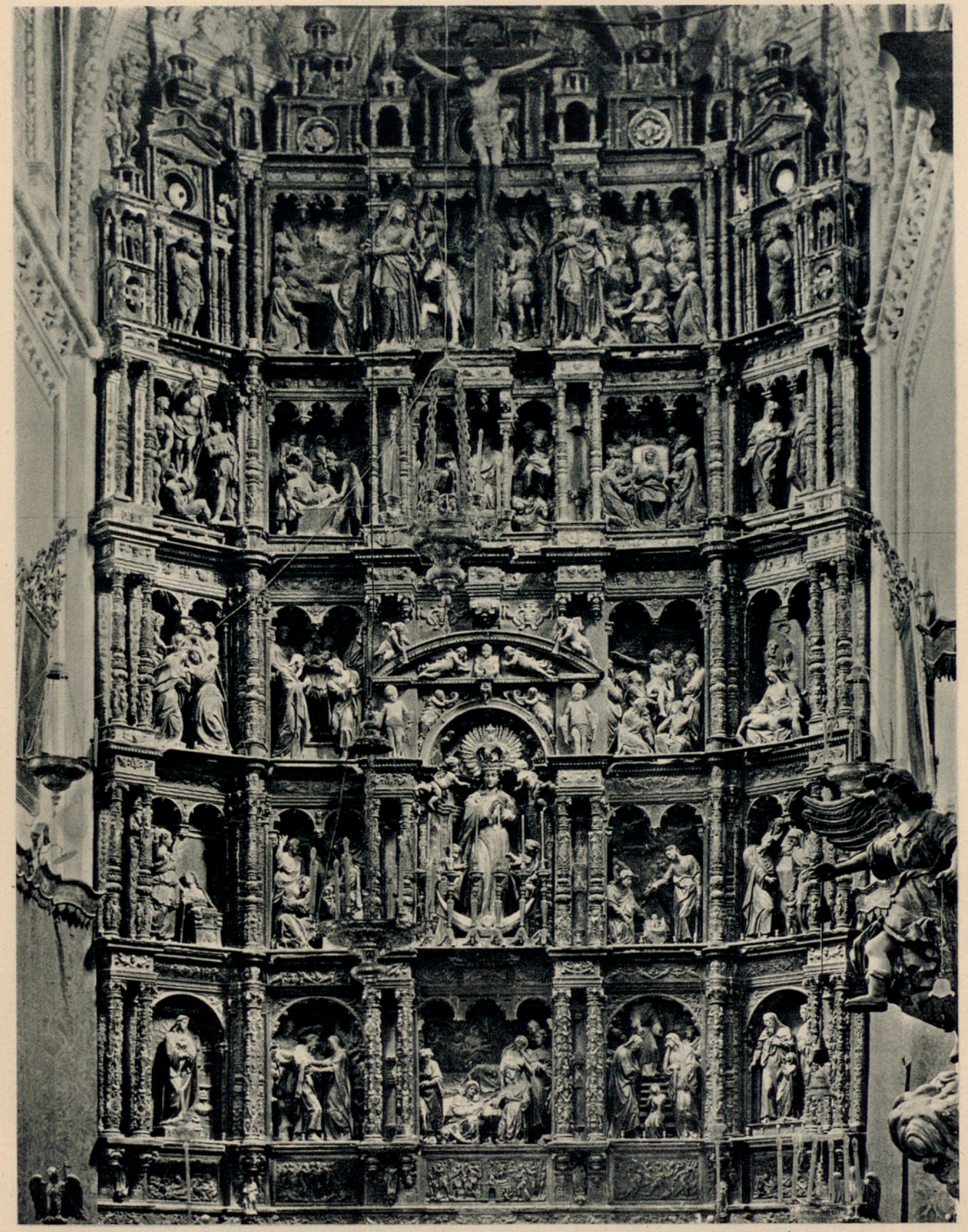


Fig. 319.—MEDINA SIDONIA: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA.

Figs. 320, 321 y 322.—UBRIQUE: VIRGEN DE LA O, EN LA PARROQUIAL. SEVILLA: JESÚS, RESUCITADO, DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA. TREBUJENA: VIRGEN CON EL NIÑO, EN LA PARROQUIAL.

por su iconografía, no muestra relación con el estilo de Hernández, ni con el de Andrés de Ocampo.

Entre las atribuciones sobresalen una pequeña Inmaculada, en la iglesia de Santiago, y las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, del retablo de la Inmaculada, en la iglesia de la Universidad.

Gaspar del Águila. — También abulense, debió nacer Gaspar del Águila hacia 1540, documentándose su estancia en Sevilla desde 1566 a 1602. Es uno de los más activos maestros sevillanos, y aunque su producción carece de un detenido estudio, a través de las numerosísimas menciones documentales, se deduce el extraordinario prestigio y predicamento de que debió gozar en Sevilla, a juzgar por sus obras y colaboraciones.

Su primera obra documentada es el Cristo de la Sangre (1567), de la parroquia de la Santa Cruz, de Écija, que copia un modelo impuesto, del siglo XIV, por lo que es difícil ver en esta imagen el estilo de Gaspar del Águila, como análogamente ocurre, por lo restaurada, con el Cristo del Archivo de Protocolos Notariales, de Sevilla, antes del convento de dominicos.

Destruído el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, en la Palma del Condado (Huelva), para el que había ejecutado en 1574 la imagen del Bautista y un Calvario, únicamente nos es posible conocer el estilo de Gaspar del Águila a través de dos obras documentadas: el San Sebastián, en su iglesia de Marchena, y una Virgen en Trebujena (Cádiz). El primero, de 1575, clásico y hercúleo, con buen estudio anatómico, nos muestra a un escultor manierista, excesivamente frío en la ejecución, muy evidente en esta imagen, a pesar del gesto patético. Más importante es la Virgen con el Niño, de 1579, que muestra su dependencia del arte de Vázquez el Viejo (fig. 322), aunque de calidad inferior a las Vírgenes de Jerónimo Hernández y muy superior a la repintada Virgen del Rosario, en la Asunción, de Huévar (Sevilla), de 1592, con la que se relaciona la también del Rosario, del Asilo de la Mendicidad, de Sevilla, que se le atribuye.

Consta que trabajó en el retablo de Santa María, de Arcos de la Frontera, en el que no puede atribuírsele nada con certeza. También consta que hizo la traza del retablo de la capilla de los Barreda, en Santa María de Carmona.

Entre las varias obras que se le atribuyen se distingue el desaparecido grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, en el Arahal (Sevilla), que recordaba el tema análogo, también perdido, de Bautista Vázquez, en Alcalá de Guadaira.

Juan Marín. — El factor extranjero, italiano, en la formación de la escuela sevillana hállase representado por el veneciano Juan Marín, cuya estancia en Sevilla se documenta de 1561 a 1577, fecha en que como arquitecto y maestro de fortificaciones se traslada a Cádiz, donde aun vivía en 1588. Arquitecto y escultor, su labor es un tanto confusa. Consta que dió modelos para el facistol de la catedral (1564), y se cree reconocer su estilo en los bellos e italianos relieves circulares con cantores, ministriles y organistas, así como en los ángeles músicos y en unos magníficos bustos de ángeles como adolescentes. También consta que colaboró con Pesquera en las figuras de los costados y trasaltar de la capilla mayor, y en la capilla real, aunque no se pueda precisar, por ahora, la labor que le correspondió. No obstante, a través de alguna figura, como la de Santa Justa — con un cacharro a los pies — en la capilla real, se percibe su estilo frío y correcto, inferior al de su colaborador Pesquera. A pesar de las escasas obras, su labor en Sevilla es interesante por cuanto por su naturaleza y formación debió contribuir en gran manera al triunfo del sosegado manierismo italiano en este último tercio del siglo.

Diego de Pesquera. — En 1563 aparece en Granada Diego de Pesquera, quien luego se traslada a Sevilla, donde se documenta su estancia de 1571 a 1580. Su estilo denuncia el contacto con el arte toledano de los discípulos de Berruguete, mostrando, al mismo tiempo, un mayor dominio de la talla en piedra, en lo que pudiera verse la consecuencia de un contacto directo con el arte italiano, como también parece indicarlo, no sólo su relación estilística con los maestros italianos, fundamentalmente con Miguel Ángel, sino también su preferencia por los temas profanos, en los que parece distinguirse mejor que en la interpretación de temas religiosos, evidenciando todo ello su clara formación manierista. Por otra parte, su relación con Juan Marín, como discípulo, según afirma Ceán, se halla dificultada por la cronología, ya que Pesquera llega a Sevilla plenamente formado y en fecha relativamente avanzada.

Entre sus primeras obras granadinas están las virtudes, en la portada de la Sala capitular de la catedral, clásicas y bellas, con un magnífico sentido de las formas, en las que, significativamente está latente el recuerdo de Siloe (fig. 324). También intervino en 1567 en la iglesia de San Pedro, donde hizo unos serafines en la cúpula y los bustos de San Pedro y San Pablo, en la portada. A este mismo año corresponde también el desmontado retablo de Los Ojijares, en el que le corresponden los magníficos relieves del Abrazo ante la Puerta Dorada y el de la Sagrada Familia (Museo Metropolitano de Nueva York), además de los apóstoles del Sagrario y el Calvario, mostrando la influencia de Siloe y del Sansovino, como observa don Manuel Gómez-Moreno. Le corresponde también parte del retablo de Colomera, con relieves en madera imitando mármol, y el banco, del perdido retablo de Montejícar (Granada), interesante por cuanto en él se reconocía claramente el recuerdo de Miguel Ángel. De fecha imprecisa, y una de sus más bellas obras granadinas, es el bellísimo grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño (catedral de Granada), una de sus mejores obras (fig. 325), que se relaciona estrechamente con el destruído grupo de Alcalá de Guadaira, que se atribuye a Juan Bautista Vázquez (Gómez-Moreno).

Su primera obra documentada en Sevilla es su intervención en la capilla real, donde se le asigna la Santa Rufina, con una vasija entre sus dos manos, magnífico estudio de plegados y de movimiento "contrapposto", contrastando con la frialdad de la interpretación de su compañera Santa Justa, de su colaborador Juan Marín, según hemos indicado. En esta capilla real se atribuyen también a Pesquera las imágenes de San Pedro y de San Juan Evangelista. Con Marín colaboró también en las numerosas e inéditas imágenes del trascoro mayor de la catedral, según hemos visto anteriormente.

Gran importancia tiene como escultor profano, por la excepcionalidad de las representaciones mitológicas en el arte sevillano. En 1574 hizo las famosas esculturas de Julio César y Hércules, en la Alameda de Sevilla, y de 1577 es el modelo que dió para la bella fuente de Mercurio, en los jardines del Alcázar, correspondiéndole también el Marte de los jardines de Las Delicias, mostrando todas ellas, tanto por el tema como por su interpretación iconográfica, la estrecha relación de Pesquera con el arte italiano.

Al fin de su vida interviene en los grandes relieves de la antesala capitular de la catedral de Sevilla (fig. 326), con temas bíblicos, evangélicos y teológicos, en los que participaron diversos escultores, reconociéndose la mano de Pesquera en los lunetos de San Juan y San Marcos, y en los relieves de la Adoración de la bestia y Moisés y los israelitas en el desierto.

Entre las atribuciones sobresale el San Pablo (Instituto de Valencia de Don Juan), muy influído por Berruguete, ha tiempo publicado y atribuído a Torrigiano.

Diego de Velasco. — El escultor toledano Diego de Velasco, de Ávila, aparece en Sevilla en 1579, donde entra al servicio de la catedral, de la que ha de ser, en 1582, "escultor mayor", y en 1586, "maestro mayor de las obras del Cabildo". Hombre ya de avanzada edad, su labor en Sevilla sólo comprende poco más de dos lustros, ya que fallece en 1592, y en verdad, desde 1586, solicitando colaboraciones, por lo que en sus últimas obras su participación queda oscurecida. Arquitecto también, se le documentan dos bellas torres, la de Santiago, en Écija (1587) y la de San Juan, en Marchena (1592).

Su prestigio en Sevilla sólo es explicable si vino precedido de gran fama, ya que en 1582 se le otorga la mitad del retablo de San Leandro, que contrató en colaboración con Hernández, a quien se atribuyen los restos conservados. De este mismo año, y como labor expresamente documentada de su mano, es el retablo de Santo Domingo, de Osuna, que habría de hacerse tomando como modelo el de San Leandro. El retablo ofrece bella traza y clara composición, con santos dominicos y escenas dominicas y de la Pasión, que sobresalen por su sentido clásico y un Calvario y Cristo resucitado, en el frontón, muy influído por Hernández, lo que hace pensar en una verosímil colaboración, a pesar de que expresamente se indique en el contrato, que ha de ser labor personal de Velasco.

Su labor más importante son los relieves de la sala capitular de la catedral de Sevilla, en los que, salvo los de la Asunción y la Alegoría del Cordero, y la parte superior del de la Vendimia, que se atribuyen a Vázquez, de manera más o menos clara se cree ver su mano en los cinco restantes; esto es, en los de San Juan y el Ángel, La expulsión de los mercaderes, El humo que salía del pozo, Visión de los ángeles con trompetas y Visión de los siete sellos. De ellos únicamente consta su intervención en el de La expulsión de los mercaderes, de 1584. Las diferencias que se advierten en las varias composiciones de estos relieves son indudablemente fruto de los diversos grabados y estampas que las inspiraron (figs. 328 y 329).

De 1592 son las tres virtudes del remate del sillón de la sala capitular, que Hernández identifica con las existentes en la actualidad, muy clásicas. Se le atribuye también la bella talla de unos ángeles y escudo en el escaño del canónigo secretario, en esta misma sala capitular.

Miguel Adán. — Por las mismas fechas que los anteriores llega a Sevilla Miguel Adán, hijo de toledanos, nacido hacia 1532 en Pinto (Madrid), cuya actividad en la capital andaluza se documenta de 1569 a 1610. Formado en los talleres toledanos, consta que estuvo en Cuenca trabajando con Jamete, según consta cuando declara a favor de su maestro, en 1557. Desde 1553 a 1557, al menos, trabajaba en Toledo en el taller de Bautista Vázquez, con quien debió trasladarse a Sevilla. En 1573 se examina de escultor, entallador y arquitecto con Gaspar del Águila, llegando a ser alcalde veedor del arte de escultor y entallador, de 1588 a 1590.

Buen tracista de retablos e imaginero, son abundantes las noticias documentales, aunque no sea posible hoy seguir su evolución, como en el caso de Gaspar del Águila, a falta de un trabajo previo de identificación y estudio de su obra. En 1569, con Juan de Oviedo el Viejo y Antonio de Arfián, contrata un tabernáculo con imagen para Villanueva de los Castillejos, que Hernández Díaz identifica con la Virgen allí conservada, que está dentro de la línea del tipo de Juan Bautista Vázquez. Entre 1578 y 1583 ejecutó el perdido retablo de la parroquia de Santiago, en Alcalá de Guadaira (Sevilla), y en 1588 concertó un retablo para Palomares del Río (Sevilla), del que se conserva una bella Virgen con el Niño, del Rosario, a través de

la cual se nos muestra Miguel Adán como un excepcional escultor, muy influído por Juan Bautista Vázquez, que impregna a sus figuras de un suave sentimiento melancólico, al mismo tiempo que muestra una evidente preocupación por la belleza.

De 1589, y ejecutados en colaboración con su sobrino Juan de Oviedo el Mozo, son los bultos sepulcrales de doña Juana de Zúñiga, viuda de Hernán Cortés, y de doña Catalina Cortés, en el convento de la Madre de Dios (fig. 327), hechos en mármol de Génova, en los que mantiene su tendencia a la suavidad melancólica y la correcta y clásica interpretación de los plegados.

Desde 1590 consta que interviene con Juan Bautista Vázquez el Mozo en los relieves de la parte de la Epístola del gran retablo de Santa María, de Arcos de la Frontera (Cádiz), en el que debían corresponderle los relieves y esculturas de este lado, aunque se plantea el problema de la participación de Andrés de Ocampo, a quien se cede la obra en 1602 por parte de Adán, como también no está suficientemente discriminada la exacta delimitación de la obra de Vázquez el Mozo. Es verosímil la atribución a Adán de los relieves de Jesús entre los doctores y de la Adoración de los Reyes, más relacionados con las obras conocidas citadas anteriormente.

Entre las atribuciones sobresale la Virgen del Rosario, en la iglesia de Santiago, de Castilleja de la Cuesta.

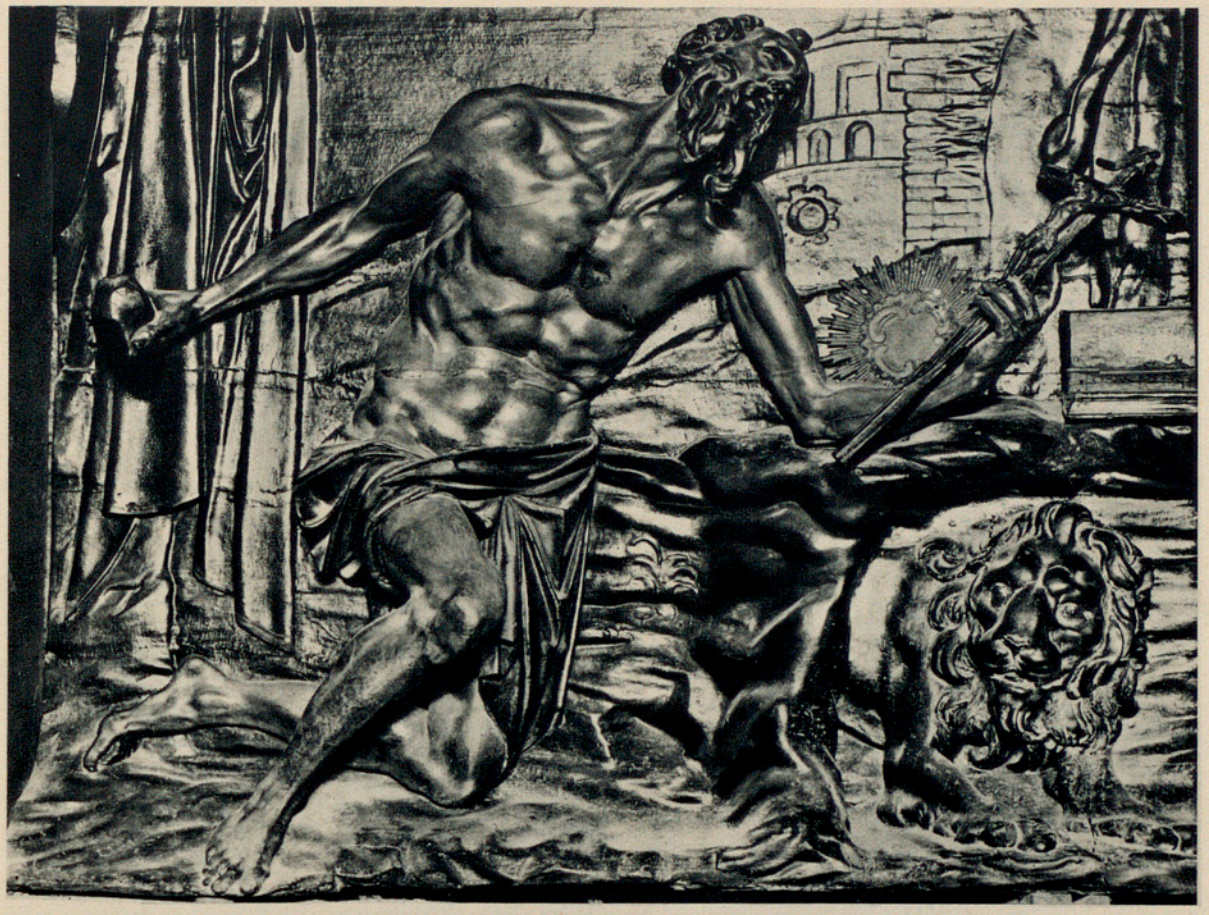
Marcos de Cabrera. — Es el primer escultor andaluz de naturaleza que trabaja en este último tercio del siglo, aunque su personalidad resulta un tanto oscurecida. Su labor en Sevilla se sitúa entre 1575 y 1601, con dos noticias de interés: la comprobada estancia en América, en 1581, y su graduación de capitán.

Desde 1575 debía trabajar en la catedral, y este mismo año consta que hizo una imagen de pasta para la cofradía de la Expiración, que se identifica con la existente en la iglesia del Museo de Sevilla, cuyo carácter barroco, en el gesto, así como el tratamiento de paños, nos hacen situar a este maestro entre los más avanzados de su generación, carácter de acentuado barroquismo, que, por otra parte, no se mantiene en sus otras obras conocidas.

Su obra indudable son los ocho pequeños relieves rectangulares, en piedra, que hizo para la sala capitular de la catedral sevillana, con escenas bíblicas y evangélicas, representando el Bautismo, Jesús calma la tempestad, Lavatorio, Sermón en el cenáculo, Oración en el huerto, Parábola del sembrador, San Pedro y los animales inmundos y Daniel alimentado por Habacuc. Como advierte Hernández Díaz, a través de estos relieves se nos muestra Marcos de Cabrera como un escultor ecléctico, de mediana calidad, muy influído por Miguel Ángel, como se percibe especialmente en las escenas del Lavatorio y el Sermón de Jesús, al mismo tiempo que refleja la influencia de sus coetáneos Vázquez, Pesquera y Velasco (fig. 330).

De 1599 es el mediano busto del rey don Pedro, en la calle del Candilejo, de Sevilla. Se le atribuyen las restauradas imágenes del Nazareno de las tres caídas (San Jacinto, Sevilla) y del Jesús Nazareno, en su ermita de Utrera, que muestran escasas relaciones con las obras anteriormente mencionadas.

Juan Bautista Vázquez el Mozo. — Hijo de Juan Bautista Vázquez el Viejo, representa este artista el afianzamiento de la escuela sevillana y su tránsito al barroco. Su actividad en Sevilla se inicia en 1578, aunque su padre le otorga poderes para el cobro de obras en 1573 y 1575, según indicamos anteriormente, por lo que su identificación con el leonés Bautista Vázquez es dudosa, aunque no imposible.



Figs. 323 y 324.—SEVILLA: SAN JERÓNIMO, DEL RETABLO DE LA VISITACIÓN, EN LA CATEDRAL. GRANADA: RELIEVES DE LA PORTADA DE LA SALA CAPITULAR, EN LA CATEDRAL.

Figs. 325, 326 y 327.—GRANADA: SANTA ANA, EN LA CATEDRAL. SEVILLA: RELIEVE DE LA ANTESALA CAPITULAR, EN LA CATEDRAL, Y SEPULCRO DE DOÑA CATALINA CORTÉS, EN EL CONVENTO DE LA MADRE DE DIOS.

Su primera mención importante es de 1585, cuando contrata con Hernández el retablo de Santa María, de Arcos de la Frontera (Cádiz), del que debía hacer la parte de la Epístola, aliándose luego, en 1588, con Diego López Bueno y en 1590 con Miguel Adán, por lo que únicamente se le atribuyen los relieves de los evangelistas San Lucas y San Marcos, en el banco. Hacia estas mismas fechas trabaja en la iglesia de la Compañía, de Sevilla, hoy de la Universidad, donde se le atribuye el retablo del crucero del lado de la Epístola, dedicado a la Inmaculada, en el que parecen corresponderle las esculturas más antiguas, en las pequeñas hornacinas que encuadran los encasamientos centrales y el bello grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, en el centro, todas ellas estrechamente ligadas, al estilo de Vázquez el Viejo. En la misma iglesia también se le atribuye una bella Santa Ana con la Virgen en brazos, muy repintada.

Es verosímil su intervención en el retablo de Santa María, de Medina Sidonia, colaborando con su padre, en el que trabajó el granadino Melchor de Turín. En relación con esta obra es presumible su participación en la parte más antigua del retablo de San Jerónimo, de Granada, en el que también es probable la intervención de Melchor Turín (fig. 331). En este magnífico retablo de Granada se advierte la mano de Vázquez, particularmente en las imágenes y escenas de San Juan, Jesús a la columna, y San Juan en la tina, y, muy claramente, en los relieves de la Anunciación, Epifanía y Circuncisión. De sus trabajos en Azuaga (Badajoz) nada se conoce.

Gaspar Núñez Delgado. — Es Gaspar Núñez Delgado uno de los pilares fundamentales de la escuela sevillana. Su importancia fué grande, como su fama. Es verosímil su formación en Castilla, completándola en Sevilla al contacto con Jerónimo Hernández, al que aventaja en su tendencia al barroquismo naturalista, como se manifiesta en la predilección por actitudes movidas o ampulosas en la esquemática traza de los ropajes en grandes planos y en la agitada interpretación de los cabellos de sus imágenes. Sus noticias, en Sevilla, van de 1581 a 28 de abril de 1606, en que otorga testamento.

Entre sus primeras obras documentadas se conserva una imagen, en marfil, de Cristo crucificado (1585), en la colección Bello, de Puebla (Méjico), expirante, bien ejecutado, que por su calidad justifica la gran fama de que gozó como escultor en marfil. De este mismo tipo es también el Cristo del Palacio Nacional de Madrid (1589), el de la colección Sotomayor de Herruzo, de Córdoba (1590), y el de la colección Rodríguez Bauzá (1599), este último particularmente importante por su clara tendencia al idealismo naturalista conforme a la evolución que ha de desembocar en el realismo de la escuela barroca andaluza.

En 1587 dió el modelo en barro para la imagen de la Inmaculada de la iglesia de San Andrés, de Sevilla, que talló Andrés de Castillejo, obra fundamental en la iconografía concepcionista, aunque consta, según don Manuel Gómez-Moreno, que no llegó a ejecutarse hasta 1612.

De 1591, firmada, es la magnífica cabeza del Bautista, de la colección González-Nandín, de Sevilla, en barro cocido, conforme a la mejor tradición técnica andaluza, obra cumbre de la imaginería andaluza, en la que el naturalismo de la trágica representación no va en menoscabo de la belleza plástica (fig. 332). También en barro es el "Ecce Homo" de la colección Gómez-Moreno (fig. 333), único conocido de los muchos que se le han documentado y que consta adquirieron cierta popularidad.

A principios del siglo debió iniciar el retablo del Bautista, en el monasterio de San Clemente, de Sevilla, para el que consta hizo tres relieves, que deben ser los de la Visitación, Natividad del Bautista y Degollación, además de una maravillosa imagen de San Juan Bautista, de excepcional calidad y belleza, de las más hermosas del arte sevillano, en la que se advierte el característico ensimismamiento, que tanto ha de repetirse en el barroco, al mismo tiempo que en ella se funden el sentido natural de la belleza y un perfecto estudio anatómico, de muy superior calidad respecto a los relieves mencionados.

Juan de Oviedo y de la Bandera. — El jurado Juan de Oviedo y de la Bandera, de familia gijonesa, fué hijo del entallador Juan de Oviedo y Hernández, que trabajó en Ávila y debió trasladarse a Sevilla con Bautista Vázquez. En Sevilla nació Juan de Oviedo, el 21 de mayo de 1565, formándose en torno a sus tíos Bautista Vázquez y Miguel Adán, siendo al mismo tiempo captado por Jerónimo Hernández, que ejerció sobre él gran influencia. Arquitecto, ingeniero militar y escultor, gozó de gran prestigio como hombre y como artista, según se deduce de su biografía en el Libro de Retratos de Francisco Pacheco. Murió en 29 de marzo de 1625, en acción de guerra, en Bahía (Brasil), donde se hallaba como ingeniero mayor militar. Fué caballero del hábito de Montesa y participó en la defensa de Cádiz en 1586. Desempeñó varios cargos de importancia; entre ellos, los de maestro mayor de las obras de Sevilla y de la provincia de León, de la Orden de Santiago.

Con Juan de Oviedo nos introducimos en el grupo de escultores activos en la iniciación del barroco. Su actividad como escultor se inicia con el retablo de la iglesia de Azuaga (Badajoz), en 1588, que le cede su primo Vázquez el Joven, destrozado en 1936, como también un Cristo que hizo en 1591 para el convento de carmelitas de San Juan del Puerto (Huelva).

De hacia estas fechas es la magnífica Virgen con el Niño, de la fachada de la iglesia de Santa María de Jesús, de Sevilla, directamente inspirada en modelo de Jerónimo Hernández, muy superior en calidad y belleza, quizá en virtud del modelo, a la Virgen del Rosario de la fachada de la iglesia de la Madre de Dios, que también le pertenece (fig. 335).

De 1592 eran los dos magníficos retablos de las parroquias de Constantina y Cazalla de la Sierra, ambos totalmente destruídos en 1936, verdaderas obras maestras, a juzgar por las descripciones y fotografías, mostrando evidentes relaciones con el de Arcos de la Frontera, particularmente la traza del último citado. En Constantina también se conservaba una imagen de la Virgen con el Niño (1598), que mostraba su estrecha relación con Hernández. La influencia de Hernández también se percibe en la Virgen del Buen Aire (iglesia del Seminario de Sevilla), de hacia 1600, reformada en el siglo XVIII, una de las más bellas imágenes de la iconografía mariana hispalense (fig. 334).

De avanzado el siglo, y ya dentro de una tendencia claramente barroca, son los restos del retablo del Salvador, de Sevilla, en el que trabajó de 1609 a 1621, y que están constituídos por los relieves de la Natividad y la Resurrección. Se le atribuyen los relieves y figuras del retablo de la Virgen del Pópulo, en el convento de la Madre de Dios, de Sevilla, y un Crucificado en la iglesia de San Antonio de Padua, de Sevilla. Entre las múltiples obras de arquitectura y de carácter diverso en que intervino sobresale el renombrado túmulo de Felipe II, en la catedral de Sevilla, que dió pie al famoso soneto de Cervantes.

Andrés de Ocampo. — Natural de Úbeda, se establece en Sevilla a principios del último cuarto del siglo, donde consta que en 1575 se examinó como escultor, entallador y arquitecto, constando que en fecha imprecisa residió en Córdoba, donde contrajo segundas nup-

Figs. 328, 329 y 330.—SEVILLA: RELIEVES, EN LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL.

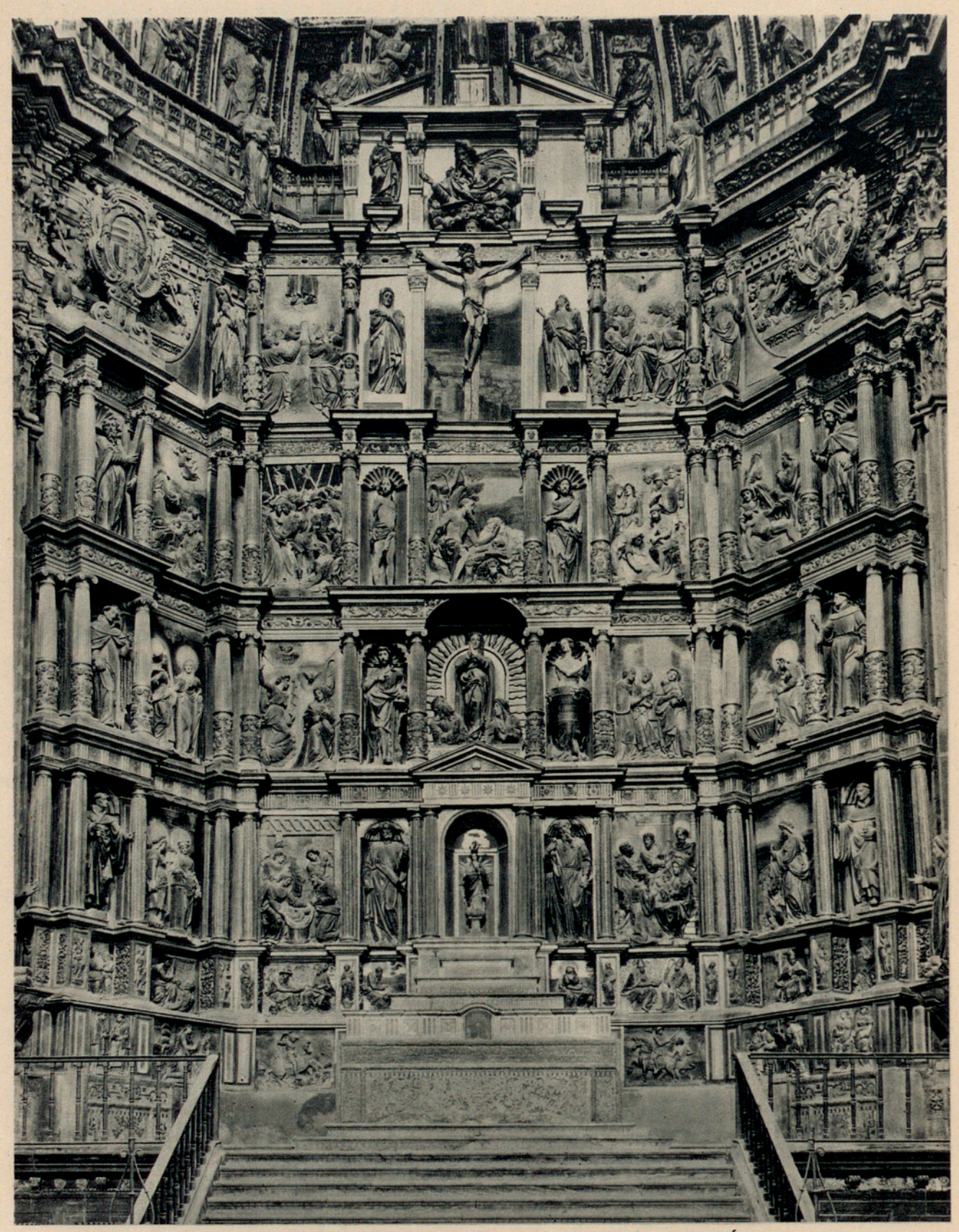


Fig. 331.—GRANADA: RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO.

Figs. 332, 333, 334 y 335.—SEVILLA: CABEZA DEL BAUTISTA (COLECCIÓN GONZALEZ-NANDÍN). MADRID: ECCEHOMO (COLECCIÓN GÓMEZ-MORENO). SEVILLA: VIRGEN DEL BUEN AIRE, EN LA IGLESIA DEL SEMINARIO, Y VIRGEN CON EL NIÑO, DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE JESÚS.

Fig. 336.—SEVILLA: DESCENDIMIENTO, EN LA IGLESIA DE SAN VICENTE.

cias con una hija de Hernán Ruiz el Viejo. En Sevilla debió estar en el taller de Jerónimo Hernández, con quien se relaciona, mostrando al mismo tiempo una clara tendencia hacia el barroquismo.

En 1578 concertó por vez primera — renovándose el contrato en 1583 — el retablo de Santa María, de Estepa, muy reformado en el siglo XVIII, conservando las imágenes. A partir de 1586 su nombre figura en torno al retablo de Arcos de la Frontera, continuando la labor de Jerónimo Hernández, en la parte del Evangelio, y luego de toda la labor del retablo, que daba por terminado en 1607. Del retablo parece ser suya la Anunciación, según se deduce de su declaración de 1587. También deben corresponderle los apóstoles y, especialmente, la Natividad, la Asunción y el Padre Eterno y las Virtudes, a través de las cuales percibimos su avanzado estilo en las actitudes movidas y en los minuciosos plegados de carácter metálico.

De 1589 a 1600 es el retablo mayor de la iglesia de Santiago, de Sevilla, del que subsisten algunos restos, singularmente importantes los relieves de San Francisco y San Hermenegildo, el sagrario y unas cartelas con la Anunciación. De 1592 a 1594 era el retablo mayor de la iglesia de Santa Paula, de Sevilla, del que se creen restos las imágenes de la Santa, de San Agustín y de un obispo, en el actual retablo del siglo XVIII.

A este período corresponde una obra de carácter mitológico, dos medallones representando dos trabajos de Hércules, dando muerte al león y al toro, que concertó en 1591 para la portada occidental del palacio de Carlos V, en la Alhambra, en los que muestra su habilidad para el tratamiento del desnudo y de la anatomía, singularmente en la escena de Hércules y el toro de Creta, aunque, sin embargo, la mención de la existencia de unos modelos en barro, de Machuca, plantean el problema sobre hasta qué punto las trazas de ambos relieves son debidas a Andrés de Ocampo.

La obra capital entre las conservadas es el Descendimiento (1603), de la parroquia de San Vicente, de Sevilla (fig. 336), composición manierista, perfectamente equilibrada, con tres figuras a cada lado y tres en el centro, de exquisita y prolija talla, ya barroca en muchos aspectos. De la misma fecha, y formando parte primitivamente de un mismo retablo, es el relieve de la Exaltación de la serpiente de bronce en el desierto, en la misma parroquia.

Del retablo contratado en 1606 para la iglesia de San Martín subsisten, según la identificación de Hernández Díaz, dos magníficas imágenes de San Pedro y San Pablo, el Calvario, dos virtudes y dos relieves del banco, todo ello muy barroco, como el Cristo de la Fundación, de 1622 — iglesia de la Virgen de los Ángeles — y el de la catedral de Comayagua (Honduras), de 1623, en el que ya se percibe la influencia de Martínez Montañés.

Entre las obras documentadas de Andrés de Ocampo, perdidas o muy mutiladas en 1936, sobresalían el Crucificado de la parroquia de «Omnium Sanctorum» y un retablo en una capilla de la parroquia de San Miguel, de Morón de la Frontera.

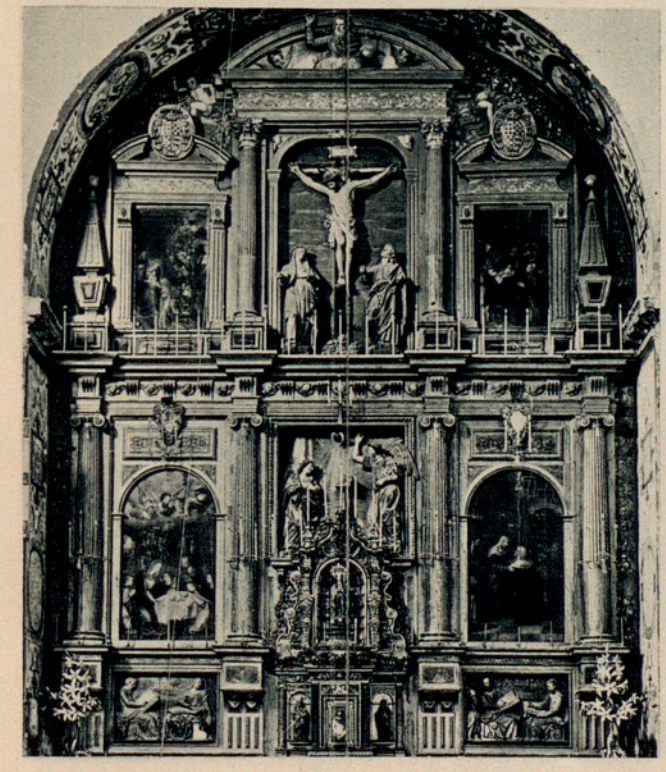
Otros maestros sevillanos. — Junto a estos escultores de mayor importancia, trabajan en Sevilla otros de inferior categoría, bien por el escaso número de obras conservadas y documentadas, bien por la inferior calidad de éstas. Entre estos escultores de la escuela sevillana se distinguen Hernando de Uceda, muy influído por Vázquez el Viejo, a quien corresponde la Virgen del Rosario, de la iglesia de San Jorge, de Palos de la Frontera (Huelva), de 1561, y una Inmaculada, de 1563, en la parroquia de Tarifa; Lorenzo Meléndez, también influído por Vázquez, a quien corresponde la Virgen de Belén, de Santo Domingo, de Osuna, de 1564,

y con quien se ha relacionado la restaurada imagen de la Virgen de la catedral de Granada, en Nicaragua; Francisco de Arce, muy influído por Ocampo, a quien corresponde la Virgen de la Gracia, en Castilblanco de los Arroyos (Sevilla), de 1580, muy relacionada con la perdida de Ocampo, en San Nicolás del Puerto (Sevilla), y Martín Alonso de Mesa, a quien corresponde la bella Virgen de la Oliva, en Vejer de la Frontera, de 1595.

CÓRDOBA. — En Córdoba existe en este período una pequeña escuela que se relaciona con la sevillana y que se halla representada por Guillermo de Orta, que llega a Córdoba en 1578, y a quien se debe el sagrario nuevo de la catedral, con abundante talla y escenas de la vida de Cristo; Francisco Gutiérrez, a quien se atribuye la estatua de Santa Lucía, en la capilla de San Juan Bautista, de la catedral; Gaspar Ayllón, que contrata en 1576 el desaparecido retablo de la Trinidad, y singularmente el famoso racionero Pablo de Céspedes, que se distinguió fundamentalmente como pintor, practicando también el arte de la escultura con notable éxito, según el testimonio de Pacheco. Hizo Céspedes numerosos retratos en cera de colores, muy elogiados; una cabeza en mármol, de Séneca, no identificada, y una cabeza en barro de su protector, el cardenal don Rodrigo de Castro, que sirvió de modelo para la estatua en bronce que hizo Juan de Bolonia para Monforte de Lemos, retrato magníficamente conseguido, más realista que el idealizado de Pacheco en su Libro de Retratos. Quizá fuesen suyos los Crucifijos, bustos y figuras en bronce, cera y yeso, perdidos, que se citan en el inventario de sus bienes. Se ha atribuído a Céspedes un San Pablo, en la capilla de los Godoy, de la catedral de Córdoba, muy dudoso.

GRANADA: **Pablo de Rojas.** — En esta oscura etapa del arte granadino trabaja Pablo de Rojas, escultor de singular importancia, en función de su calidad de maestro de Juan Martínez Montañés, por lo que su figura es doblemente interesante. Trabaja entre 1581 y 1607, constando que fué discípulo de un desconocido Rodrigo Moreno, aunque es verosímil su verdadero aprendizaje en torno a la construcción del gran retablo de San Jerónimo con Vázquez el Mozo. De 1591 era un retablo que hizo para la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en la catedral de Granada, en colaboración con Diego de Aranda, Diego Navas y el pintor Pedro de Raxis, del que se conservan las imágenes de San Juan Evangelista, San Lorenzo, San Cecilio y San Gregorio, que señalan su tendencia naturalista, dentro del manierismo idealizante. Al año siguiente hizo un Crucifijo para la catedral, tema iconográfico en el que particularmente se distingue, por su interpretación naturalista, de esbelto canon y buena ejecución, como también se advierte en el del Sagrario de la catedral, que constituyen un claro precedente de la interpretación de Martínez Montañés, siendo, a este respecto, ciertamente significativo el dato de que hizo un Cristo de cuatro clavos, en marfil, para el conde de Monteagudo.

En la iconografía mariana es también Pablo de Rojas muy representativo, documentándose una Virgen con el Niño, que hizo para el Sacro Monte, en 1599, y atribuyéndosele, con certeza, la de San Juan de los Reyes (fig. 337), muy influída por la del retablo de San Jerónimo, de Granada, manierista versión de la Inmaculada, con bella idealización y acertado «contrapposto», que constituye también un precedente de las creaciones barrocas andaluzas, como la del seminario de San Ignacio, de Baeza, que se le atribuye, y la bellísima del convento de la Concepción, de Granada. Trabajó abundantemente para diversas iglesias y con-



Figs. 337, 338, 339 y 340.—GRANADA: VIRGEN, DE SAN JUAN DE LOS REYES, Y PORMENOR DEL RETABLO DE SANTA ISABEL LA REAL. ALBOLOTE: RETABLO MAYOR. ALCÁNTARA: SEPULCRO DE FRAY ANTONIO BRAVO.

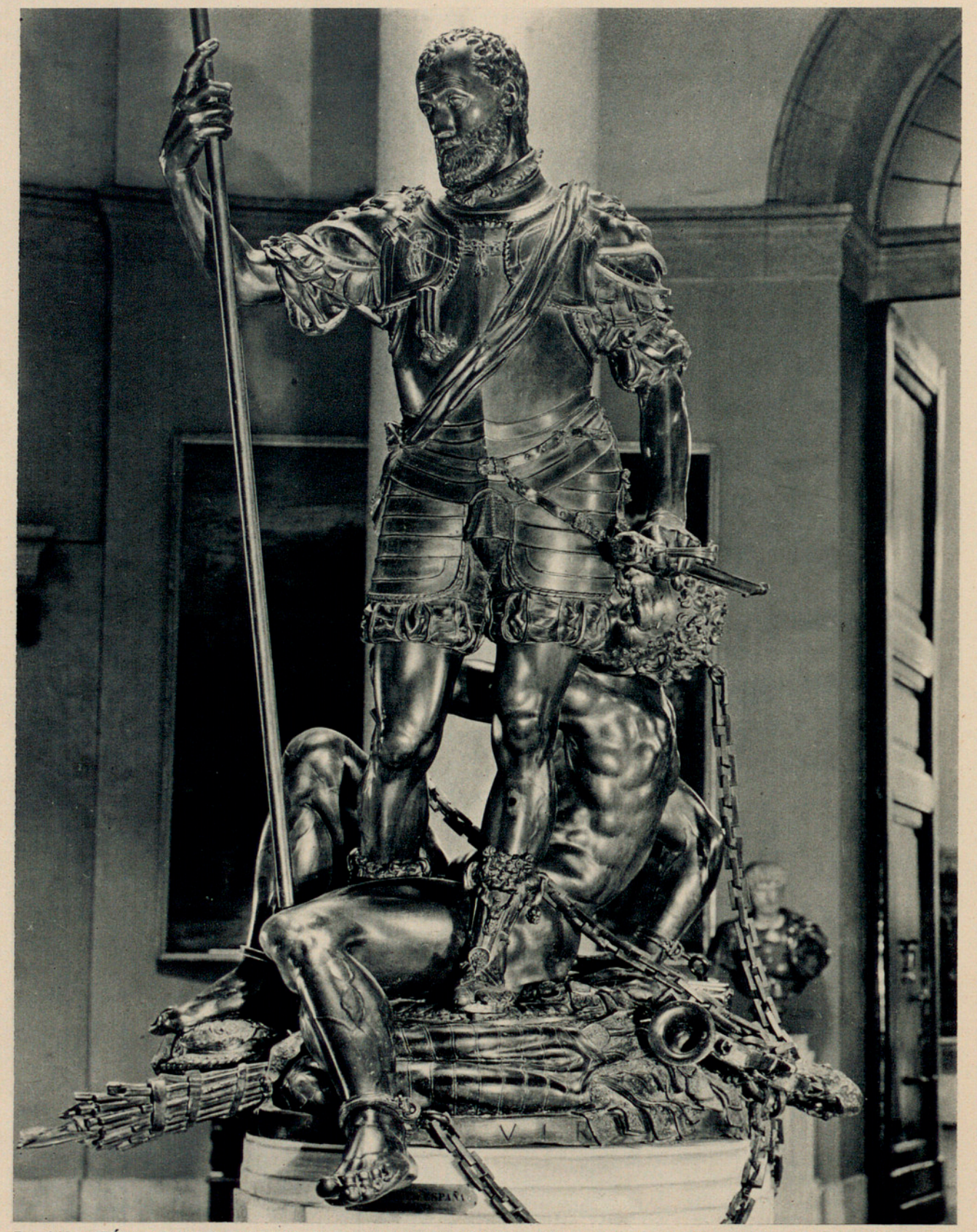


Fig. 341.—LEÓN Y POMPEYO LEONI: EL EMPERADOR CARLOS V ABATIENDO EL FUROR (MUSEO DEL PRADO, MADRID).

ventos de Granada, donde se conservan buen número de imágenes que le son atribuídas, como las de las iglesias de Santo Domingo, Santa Catalina, Santa Paula, San Cecilio, del Ángel Custodio y las Angustias, entre otras, además de su muy verosímil intervención en el retablo de San Jerónimo, en el que, además de la Inmaculada, de atribución dudosa, se reconoce su estilo particularmente en los relieves de la Ascensión y de la Adoración de los pastores, como observa Gallego y Burín, y con las que se relacionan los relieves del retablo de Santa Isabel la Real, que también se le atribuyen (fig. 338). Consta que trabajó para Lucena, siendo su última obra documentada el retablo de Albolote (fig. 339), que hizo en colaboración con Bernabé de Gaviría y Martín de Aranda, en el que la escultura se reduce a los evangelistas, la Anunciación, el Calvario y Dios Padre, que deben pertenecerle, ya que todo se haría bajo su dirección.

Su discípulo granadino Bernabé de Gaviría trabaja fundamentalmente en el siglo XVII, en estilo plenamente barroco, como se observa en el apostolado de la catedral, que se le atribuye.

EXTREMADURA. — Escasa es la actividad escultórica en Extremadura en esta etapa. Aunque existen talleres locales, es ciertamente significativo el hecho comprobado de que las obras de cierta importancia se encarguen a artistas castellanos o andaluces, según hemos ido citando anteriormente. En Badajoz, según los datos documentales publicados, existe un pequeño taller integrado por escultores de diversas procedencias, como Baltasar de Torres, Pedro de Bañares, Gaspar Coelho, Alonso de Auñón, Vasco Martín Vendello — que con Antonio de Auñón ejecuta la talla del retablo de Talavera la Real, con medianos relieves de la Presentación en el templo y la Huída a Egipto, en la parte inferior — y Hans de Bruxelles, particularmente recordado, aun en pleno siglo XVII, por su especialidad en la confección de laudas y escudos de piedra.

Aun las esculturas anónimas conservadas son escasas; casi únicamente se puede citar la sepultura del comendador de Piedrabuena fray Antonio Bravo, en Alcántara, de hacia 1567 (figura 340), muy influída por el modelo toledano del cardenal Tavera, con medallones con evangelistas en los frentes, pero de tan ruda talla que convierte en monstruos las águilas de los ángulos. Del mismo tipo, aunque adosado, es el de Gonzalo Gutiérrez Flores, en Santa María de Brozas, ya de 1580.

CASTILLA LA NUEVA

En Castilla la Nueva, la escultura cortesana, bien propiamente la escurialense o la desarrollada en Madrid en torno a la Corte, con la que estrechamente se relaciona la escuela toledana, crea un estilo de buena técnica y sereno manierismo, que presta peculiar fisonomía a las creaciones de este momento. De ella no surge ninguna escuela importante en el barroco, a pesar de la magnífica calidad de sus obras, quizá debido a que los escultores más representativos giran en torno a un sosegado clasicismo, esencialmente preocupado por la belleza correcta de las formas, sin evolucionar hacia la búsqueda del naturalismo o de la expresión de un contenido religioso, conforme a los principios tradicionales de la religiosidad hispánica. A esta solución de continuidad contribuyen fundamentalmente el escaso empleo de la madera,

mientras se prodigan los más costosos materiales clásicos: bronce y mármol o alabastro. El establecimiento de la Corte en Madrid y su momentáneo traslado a Valladolid son otros factores que contribuyen a la decadencia de la escuela de Toledo, cabeza de Castilla la Nueva en las etapas anteriores. A fines de siglo, la escuela de Valladolid sustituye a la toledana en la dirección artística de Castilla la Nueva, como ya en la etapa anterior había ocurrido respecto a Burgos en Castilla la Vieja, según hemos indicado anteriormente.

Se distinguen en esta etapa una escuela cortesana, representada fundamentalmente por artistas italianos o formados en íntimo contacto con el arte italiano, y un taller toledano, más entroncado con la tradición nacional, que se hallan en estrecha relación.

LA ESCUELA CORTESANA: **León y Pompeyo Leoni.** — Escultores de Arezzo, establecidos en Milán, León y Pompeyo Leoni, padre e hijo, son los escultores cortesanos más importantes de la segunda mitad del siglo XVI; primero, al servicio de Carlos V; luego, de Felipe II. Su influencia es grande por cuanto sus esculturas comienzan a llegar a España con la abdicación de Carlos V, coincidiendo con la labor de Becerra y con la evolución de la escultura castellana hacia la buena técnica, la corrección y, en suma, el predominio de la influencia italiana, manierista.

León Leoni, nacido en 1509, entra como escultor al servicio de Carlos V, en 1546, para quien ya había trabajado anteriormente en la confección de medallas y monedas. Con él colabora íntimamente su hijo Pompeyo, que es quien se traslada a España con sus obras, cuando embarca para Yuste el Emperador. Ambos, desde 1555, prácticamente acaparan todos los encargos reales, y León, en Milán, hace sus obras para España, que su hijo Pompeyo se encarga de retocar e instalar. León muere en 1590 y su hijo permanece en España, donde muere en 1608.

Fruto de la colaboración de ambos, y fechadas en su mayor parte en 1564, es el mejor conjunto en bronce de esculturas exentas, aunque algunas fueron ejecutadas anteriormente, ya que consta que varias llegaron a España en 1556, con el Emperador. Pertenece a este grupo la estatua de el emperador Carlos V abatiendo el Furor (fig. 341), maravillosa escultura en la que la grave y clásica serenidad del Emperador contrasta con la expresiva agitación del Furor, a sus pies, y en la que el virtuosismo se muestra tanto en los múltiples detalles como en el hecho de poderse despojar de la armadura, quedando desnudo, como un Adonis clásico. También es obra de primerísima calidad la bellísima estatua de cuerpo entero de la emperatriz Isabel (fig. 342), inspirado su rostro en el cuadro de Tiziano, en la que se realza la extraordinaria belleza, serena y absorta, con los riquísimos detalles de su magnífica indumentaria. Completan este grupo de esculturas, fechadas en 1564, las estatuas de cuerpo entero de María de Austria, reina de Hungría, y de Felipe II (fig. 343), como las anteriores, en el Museo del Prado, de inferior belleza a las anteriormente mencionadas, aunque parejas en su calidad técnica.

También en bronce, y debidos fundamentalmente a León Leoni, son los bustos de Felipe II (Museo del Prado), de María de Austria (colección D'Ambras, de Viena) y de Carlos V (Museo del Prado), con un medallón en el pecho con el Crucificado, motivo que se repite en un busto en mármol del Emperador, en el pensil de Mirabel (Plasencia, Cáceres). En mármol son los bustos de Carlos V, de María de Austria y de la reina Leonor, y los bajorrelieves con los bustos de Carlos V y de la emperatriz Isabel, todos ellos en el Museo del Prado, en

los que, en diverso grado, se reconoce la intervención de Pompeyo y que se distinguen por su carácter frío, muy inferiores en calidad y belleza a las maravillosas esculturas en bronce anteriormente mencionadas.

Pompeyo se nos muestra como un escultor manierista, ecléctico y de desigual valor. Sus obras son de un gran virtuosismo técnico; pero junto a esculturas de gran calidad y sentimiento surgen otras frías y anodinas, como el busto en alabastro de Felipe II (Museo del Prado), que se le atribuye, o la misma réplica de la gran estatua de la Emperatriz, en mármol (Museo del Prado), en las que es muy verosímil la intervención de alguno de sus numerosos colaboradores italianos.

La verdadera valía de Pompeyo Leoni se percibe especialmente en dos conjuntos: la serie de sus mausoleos y las esculturas del retablo mayor del monasterio de El Escorial. En 1574 se encomienda a Jacobo da Trezzo la obra del sepulcro de la infanta doña Juana de Austria, para las Descalzas Reales, de Madrid, en el que corresponde a Pompeyo Leoni el bulto funerario, hecho en mármol de Carrara y firmado por él (fig. 344). En esta magnífica estatua vemos la extraordinaria calidad técnica de Leoni en la suavísima talla, así como su gran maestría en conseguir una obra de gran nobleza de formas y majestuosidad. Predomina el concepto de retrato idealizado, en la bella interpretación de las facciones, en el pictórico tratamiento del pelo y en la función de la luz, que desempeña un papel fundamental en la concepción de la escultura.

Es más importante, por el mayor programa escultórico desarrollado, el sepulcro del inquisidor Valdés, arzobispo de Sevilla, contratado en 1576 y que terminaba en 1582 para la iglesia de Salas, en Asturias, donde se conserva (fig. 345). Se organiza como un gran retablo con tres calles y ático, en el centro una realista representación del inquisidor con "diácono y subdiácono y un acólito que le ayuda", y medallón con la Resurrección en el fondo del nicho; a los lados, la Caridad y la Esperanza, y en la parte superior, en el centro, la Fe abatiendo la Herejía, de lo más bello del conjunto, y las cuatro virtudes cardinales sentadas a los lados. Sobresale en esta magnífica obra el bulto orante del inquisidor Valdés, magistral retrato, según lo especificado en la escritura de concierto — "con el retrato al natural tan al propio como sea posible" —, en el que de manera más clara que en el bulto de la infanta doña Juana, el escultor la ha concebido en función de la luz, por su mayor valoración del claroscuro, iniciando al mismo tiempo una tendencia de carácter naturalista, de gran importancia para la evolución de la escultura funeraria. Se distinguen, en cambio, las virtudes por su señalado carácter italiano, expresivas de un ecléctico manierismo, en el que se funden recuerdos de Miguel Ángel y de Rafael con los de Leonardo, como observa B. G. Proske respecto a la serena y bellísima representación de la Fe. A este mismo momento, como contratadas en la misma fecha —según datos inéditos que debo al señor García Chico— corresponden en la misma iglesia los sencillos sepulcros de los padres del inquisidor Valdés, con bultos orantes, de inferior calidad, en los que se mantiene el mismo carácter naturalista, particularmente en el de doña Mencía Valdés.

En 1577 contrata el sepulcro del cardenal Espinosa de los Monteros (Martín Muñoz de las Posadas), con realista representación orante del cardenal, en alabastro, magnífico retrato, según se exige en el contrato, con la mirada en el vacío, como evocando su trágico fin. La suavidad del modelado y los consiguientes efectos del claroscuro contribuyen a realzar la calidad de este bulto, que mantiene, como en todas sus obras de este tipo, el carácter de elegancia

y compostura, sin perjuicio de su naturalismo, aspecto de importancia, ya que influyó grandemente en la escultura funeraria castellana de principios del siglo XVII.

Cierra la serie de sus sepulcros en mármol o alabastro, la estatua orante, y probablemente todo el sepulcro, de alabastro, de Antonio Sotelo, en San Andrés, de Zamora, contratado en 1598 y terminado en 1601. Rígido el orante, de muy buena técnica en el tratamiento de la indumentaria militar, nos muestra una vez más su habilidad para este tipo de obra, mientras en las figuras del encuadramiento arquitectónico se percibe claramente su inspiración directa en modelos de Miguel Ángel. Los sepulcros de los condes de Villalonga, contratados en 1606 para la Merced, de Madrid, han desaparecido.

No obstante, son en bronce sus más famosos y bellos mausoleos. En 1590 inicia el conjunto del mausoleo imperial y real, en el que trabaja durante el último decenio del siglo, contando con la asidua colaboración de su hijo Miguel y de Milán Vimercado, Baltasar Mariano, Juan de Arfe y Martín Pardo. Represéntase en el lado del Evangelio, de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de El Escorial, a la pareja imperial, seguida de las dos hermanas del Emperador, Leonor y María, y, por último, su hija María (fig. 346). En el lado de la Epístola, Felipe II con Ana de Austria, a quienes siguen Isabel de Valois, María de Portugal y el príncipe don Carlos (figs. 347 y 348). Figuras majestuosas, de extraordinaria dignidad y, al mismo tiempo, acabadísimos retratos, bellamente idealizados, conforme a la estética italiana, realzados por la magnífica calidad técnica, combinándose las labores en bronce con la policromía de las piedras incrustadas, particularmente en los grandes mantos, que son desmontables.

Seguidamente inicia los bultos en bronce de los duques de Lerma y del cardenal Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, y de don Cristóbal de Rojas, arzobispo de Sevilla, en los que trabajaba a principios del siglo XVII, llegando a hacer sólo algunos modelos de los tres primeros, encargándose de la ejecución de estas cuatro estatuas Juan de Arfe, en 1602. Arfe debió aprovechar los vaciados de las estatuas de los duques (Museo de Escultura de Valladolid), que hizo contando con la colaboración de su yerno Lesmes Fernández del Moral, que las terminaba en 1608, obras de buena calidad, aunque un tanto frías (fig. 349). La del cardenal-arzobispo no debió hacerse, y la de don Cristóbal de Rojas, arzobispo de Sevilla (colegiata de Lerma), orante, con el báculo apoyado en el reclinatorio, feliz idea de gran efecto y magnífico en el detallado y minucioso retrato, aunque influída por el estilo de Leoni, debió proyectarse íntegramente por Juan de Arfe — que muere a principios de 1603 —, terminándola su yerno, quizá contando con la ayuda de Leoni, según se deduce de la documentación, y que es, por otra parte, la única obra de escultura de tamaño natural de este magnífico orfebre.

En 1579 comienza Pompeyo Leoni la magna obra del retablo de El Escorial, en cuya labor ha de ocuparse todo el siguiente decenio. En su ejecución consta la íntima colaboración de los dos Leoni, ya que las imágenes fueron fundidas en Italia bajo la dirección de León Leoni y luego traídas a España, retocadas y colocadas por Pompeyo. El retablo, trazado por Herrera, es fundamentalmente de pintura, situándose estatuas en las hornacinas laterales, padres de la Iglesia, los evangelistas, San Andrés, Santiago, San Pedro y San Pablo; rematando el conjunto un monumental y bellísimo Calvario, cuya figura central es para Tormo "el más hermoso de los Crucifijos de la Península" (fig. 350). En la iconografía del Crucifijo su labor es importante, ya que también le pertenece el clásico y bello Crucifijo de la Real Academia de San Fernando y, ya de inferior calidad, el del Museo Nacional de Escultura, que perteneció al retablo de San Diego, con las seis estatuas de santos franciscanos y la Virgen y San Juan,

Figs. 342 y 343.—LEÓN Y POMPEYO LEONI: LA EMPERATRIZ ISABEL Y EL REY FELIPE II (MUSEO DEL PRADO, MADRID).

Fig. 344.—POMPEYO LEONI: SEPULCRO DE DOÑA JUANA DE AUSTRIA, EN LAS DESCALZAS REALES, DE MADRID.

en las que colaboraron sus discípulos Milán Vimercado y Baltasar Mariano. Debió también confeccionar Crucifijos de pequeño tamaño, citándose uno de ellos en el inventario de bienes de Juan de Herrera.

Aspecto importante es el de la amplitud del taller de Pompeyo Leoni, en el que trabajaron buen número de escultores italianos y algunos españoles, cuya labor no es bien conocida, aunque es indudable que debieron contribuir en gran manera a la difusión del estilo de Pompeyo Leoni, fundamentalmente en el campo de la escultura funeraria, ya que sus esculturas religiosas, por el material empleado y por su espíritu, no debieron adquirir el prestigio necesario. Son estos maestros italianos Juan Bautista Comane, Julio y Juan Antonio Sormano, Juan Bautista Bonanome, Juan Antonio Marogia, Domingo Guidetti, Milán Vimercado, Baltasar Mariano de Pavia y, quizá, el citado anteriormente Lucas Mitata, que trabaja por Salamanca y Extremadura. Entre los españoles sobresalen Alonso de Vallejo, Antón de Morales, Agustín de Campos y los citados Lesmes Fernández del Moral y Juan de Arfe.

DOMINGO BELTRÁN. — Con valor independiente, respecto al taller de Pompeyo Leoni, sobresale en Madrid el jesuíta Domingo Beltrán, nacido en Vitoria, en 1535, ingresando en la Compañía de Jesús, en Alcalá de Henares, en 1561. Como escultor de la Compañía de Jesús, trabaja en Medina del Campo, Murcia, Madrid, Toledo y Alcalá de Henares, donde muere en 1590. Su formación es presumiblemente italiana, ya que no se percibe relación directa con ninguno de los talleres castellanos anteriores, siendo significativo el dato, no comprobado, de que fué requerido por Felipe II para trabajar en El Escorial, renunciando. Su primera intervención documentada es en la iglesia de los jesuítas de Medina del Campo — hoy parroquia de Santiago —, para la que hizo tres imágenes, documentándose su estancia en 1564, 1568 y 1570. De estas tres imágenes, don Manuel Gómez-Moreno identifica dos de ellas en los actuales retablos barrocos del crucero: una bellísima Virgen con el Niño (fig. 351), de pie, avanzando valientemente su pierna izquierda, con grácil movimiento que no va en perjuicio de la monumentalidad y del equilibrio, obra que por sí sola justifica la fama del Hermano Beltrán y nos lo sitúa entre los mejores escultores del momento. Compite en belleza con la citada imagen la de Cristo a la columna, perfecta en su estudio anatómico, muy italiano, acentuando el característico giro del cuerpo, de carácter manierista. En relación con esta obra sospecha don Manuel Gómez-Moreno, a quien debo estas inéditas noticias, su intervención en el Cristo, a la columna, del sepulcro del marqués de Poza, en San Pablo, de Palencia, que correspondería al período anterior a su ingreso en la Compañía de Jesús.

De 1565, y con probable traza de Jerónimo Quijano, era el perdido retablo de San Esteban, de Murcia, con la Virgen con el Niño, muy semejante a la de Medina del Campo: San Esteban, en el centro, y a los lados las de San Juan Bautista y San Sebastián, además del Calvario, con el detalle de introducir el paño de pureza entre las piernas, saliendo por detrás; rasgo iconográfico que coadyuva a la identificación del Cristo que hizo para la iglesia de los jesuítas de Toledo y que, en cambio, no aparece en el magnífico y clásico Crucifijo de los Doctrinos de Alcalá de Henares, que indebidamente se le ha atribuído (fig. 352). También se le han atribuído en Murcia las esculturas de la portada y el sepulcro del obispo don Esteban de Almeida, en la misma iglesia, y la Virgen de la capilla del Socorro, en la catedral.

En 1584 se le menciona en Madrid, donde vuelve a ser citado en 1589, cuando el pintor Francisco López contrata la pintura de un retablo que hizo en la Casa de la Compañía de Je-

Nuevas noticias en artículo de A.R. Gutiérrez de Ceballos en AEA, XXXII (1959), pp. 281-294

sús, del que quizá formara parte la desaparecida Virgen del Buen Consejo, que estaba en la catedral de San Isidro. Para Madrid y para Alcalá de Henares consta que hizo unos bustos de San Ignacio, perdidos, en barro, siendo interesante este aspecto de la producción de Domingo Beltrán, de quien se citan en el inventario de los bienes de Juan de Herrera, un Crucifijo pequeño, de boj; un Niño Jesús arrimado a un peñasco, durmiendo, y un pequeño San Juan, en barro, temas que constituyen un precedente de importancia respecto a las populares creaciones barrocas.

TOLEDO: **Juan Bautista Monegro.** — Hijo de toledanos, se supone que nació entre 1545 y 1550, en el pueblo santanderino de Monegro. Es presumible su formación en Italia, como hace pensar el carácter italiano de sus esculturas, sin entronque claro con la tradición local, así como su formación como arquitecto y tracista, conforme a los principios de la educación italiana y que justificaría, por otra parte, la fama adquirida en Toledo a partir de su primera mención en 1566. En este año, titulándose escultor y vecino de Toledo, otorga un poder para el cobro de lo que por cédula del Rey ha de cobrar en la Casa de Contratación de Sevilla.

En 1569 está en la catedral de Toledo trabajando en las estatuas de la Fe y la Caridad para la puerta de la Presentación, de la catedral, que, al parecer, se hicieron bajo la dirección de Nicolás de Vergara; figuras sedentes, bellamente ejecutadas, mostrando en las actitudes, en los ropajes y en la preocupación por mostrar los desnudos bajo los ropajes, su clara ascendencia italiana.

En 1572 consta que trabajaba para el monasterio de El Escorial, para el que hizo un diversorio para la sacristía con las historias, en bulto redondo, del Nacimiento, Circuncisión, Adoración de los Reyes y Presentación, que no se conserva. Tres años después interviene en las esculturas para las puertas y puentes de Toledo, de las que le corresponde el San Julián, en el puente de San Martín, y una maravillosa Santa Leocadia hecha para la Puerta del Cambrón — capilla de San Pedro, de la catedral —, de lo mejor de la escultura toledana del Renacimiento, esbelta, clásica, con gran simplicidad de líneas y una evidente y graciosa evocación miguelangelesca

En 1577 interviene en el retablo y custodia de Santo Domingo el Antiguo, en el que deben corresponderle íntegramente las virtudes (fig. 354) y profetas, pues aunque se citen unos diseños del Greco, es muy verosímil creer en la libre interpretación e independencia de Monegro, como documentalmente se comprueba en la traza y arquitectura del retablo, al que añadió dos pies a la altura para que "no quedase corto y enano". La elegancia de estas figuras, por otra parte, está de acuerdo con las obras de Monegro anteriormente mencionadas.

En 1578 hizo las no identificadas Concepciones de La Puebla de Montalbán y del monasterio de San Antonio de Padua, y un Cristo que hizo para Los Yébenes, así como tampoco han sido identificados un retablo que hizo para Villarrubia de los Ojos (1582) y otro para San Lorenzo (1582), datos de interés por cuanto nos muestran la gran actividad de Monegro.

De 1579 es otra de sus obras magistrales: el retablo de Santa Clara, de Toledo, de talla y pintura, con un magnífico Crucifijo, concebido, como acertadamente escribe García Rey, "sin violencia alguna, de manera suave, dulcísima". Siguiendo su actividad como retablista, le vemos intervenir en 1582 en un retablo de pintura para la capilla de la Encarnación, de Toledo, en el que sólo deben corresponderle las trazas, como en el retablo mayor de la Con-

Fig. 345.—POMPEYO LEONI: SEPULCRO DEL INQUISIDOR VALDÉS, ARZOBISPO DE SEVILLA, EN LA IGLESIA DE SALAS.

Fig. 346.—POMPEYO LEONI: GRUPO DEL MAUSOLEO DE CARLOS V, EN EL PRESBITERIO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

Fig. 347.—POMPEYO LEONI: GRUPO DEL MAUSOLEO DE FELIPE II, EN EL PRESBITERIO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

Fig. 348.—POMPEYO LEONI: PORMENOR DEL MAUSOLEO DE FELIPE II, EN EL PRESBITERIO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

cepción Francisca (1592), en que colaboran otros escultores: Toribio y Miguel González, y Alonso Vallejo. En 1596 interviene en otro retablo para la misma iglesia, y en 1603, en el de Santa María, de Ocaña, en el que las figuras deben corresponder a Miguel González. En 1585 consta que hizo un retablo para don Hernando de Frías Ceballos, vecino y regidor de Medina del Campo, no identificado. Más importancia que estos últimos retablos mencionados tiene el de Argés (Toledo), de 1590, con el tema central de la Sagrada Familia, que tanta aceptación ha de tener en el barroco, con figuras de canon alargado y esbelto, aunque algo desgraciada la figura de San José, que contrasta con las bellísimas de la Virgen y el Niño, evocando las obras barrocas.

De 1583 a 1593 trabaja en El Escorial, en donde le corresponden las monumentales estatuas de San Lorenzo, en la fachada, y de los reyes de Judá en la fachada de la iglesia, obras de grandioso canon, con exacta valoración de los volúmenes, en adecuada correspondencia con la grandiosidad de los encuadramientos arquitectónicos (fig. 356). A Monegro corresponden también los evangelistas, en su patio, algo afectados de teatralismo, con poca naturalidad, aunque correctos en el estudio de paños y proporciones, sobresaliendo las representaciones de San Lucas y San Marcos y la curiosa y poco común iconografía de San Juan, barbado, mientras desentona la cabeza de San Mateo, lo que hace suponer a Serrano Fatigati que ha sido restaurada.

En 1587 contrató los bultos orantes de los condes de Barajas, para dicha villa (Madrid), de los que se conservaba el del Conde († 1594), destrozado en la guerra civil. Esta mención plantea el problema de su actividad como escultor de bultos funerarios y su influencia en los numerosos sepulcros de principios del siglo XVII. Se le atribuye el bello sepulcro de don Francisco de Eraso y doña Mariana de Peralta, en Mohernando (Guadalajara), en el que se representa, en poético grupo, el matrimonio protegido por una idealizada imagen de San Francisco (fig. 353), idealización que contrasta con las realistas cabezas de los difuntos; pero en ambos desempeñando la luz una función esencial en la valoración de las formas. De inferior calidad es la estatua orante del inquisidor Soto, en San Pedro Mártir, de Toledo, de hacia 1583 (fig. 355), realista interpretación, más fría que la lírica interpretación del retrato en el sepulcro Eraso. A Monegro debe corresponder el bello sepulcro del canónigo don Alonso de Rojas, anterior a 1577, en la puerta de los Leones, de la catedral de Toledo, con bellos relieves en la cama, que evocan a Vergara, y magistral bulto orante. Dentro de su órbita, aunque de inferior calidad, fríos y anodinos, aunque buenos retratos, son los bultos orantes de don Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta y doña Luisa de Muñatones, en Villaescusa de Haro.

Se le atribuye el magnífico busto de Juanelo Turriano, en el Museo de Toledo (fig. 357), magnífico retrato profundamente realista, que sigue el modelo italiano, quizá fruto de su contacto con el arte de Pompeyo Leoni, cuya influencia se vislumbra a lo largo de la producción de Monegro. También se le atribuye el San Bernardo de la portada de las Bernardas, de Alcalá de Henares. La actividad de Juan Bautista Monegro se extiende, ya en el siglo XVII, hasta 1621, en que muere.

EL GRECO. — Consta que el pintor cretense practicó también la escultura, aunque son escasas las conservadas y de pequeño tamaño. Propiamente parece la consecuencia de la costumbre de los pintores venecianos, singularmente del Tintoretto, seguida por el Greco,

de servirse de figurillas para organizar plásticamente las composiciones de sus cuadros. De aquí se deriva su personalísimo estilo, sin relación con el arte escultórico coetáneo, ya que sus esculturas se hallan indudablemente muy influídas por la fluidez de su estilo pictórico, advirtiéndose al mismo tiempo su acentuado manierismo, que desvirtúa e idealiza las formas, alejándolas del natural. Consta que dió unas trazas o diseños para las esculturas del retablo de Santo Domingo el Antiguo, que ejecutó Monegro y a quien creemos deben adjudicarse, según indicamos anteriormente.

Entre sus más bellas obras se encuentra el magnífico óvalo con la Imposición de la casulla a San Ildefonso (1585), en el marco del Expolio — sacristía de la catedral de Toledo —, en el que se admira la armonía de la composición, con figuras de esbelto canon concebidas en función del grupo, no aisladamente (fig. 360). Compite en belleza con este grupo el aéreo, grácil y bello desnudo del Salvador resucitado, ejecutado entre 1595 y 1598, en el Hospital Tavera, de Toledo, perfectamente manierista, totalmente ajeno a las corrientes naturalistas que por entonces iniciaban la tendencia al barroco (figs. 358 y 359). De 1601 son la Fe y la Esperanza, en el retablo de Illescas, dotadas de barroco movimiento. Consta que hizo las estatuas orantes de don Gedeón de Velasco y doña Catalina de Velasco, desaparecidas, para el convento de San Francisco, de Illescas, que Ponz califica de excelentes.

Se le atribuyen una Virgen con el Niño (colección doctor Marañón); dos desnudos de Adán y Eva, o Vulcano y Venus (colección conde de las Infantas), clásicos y bellos, que Camón sitúa aún en su época veneciana, por su mayor renacentismo respecto al Salvador, de Tavera, y un mutilado Cristo, en la colección Pons, de Málaga.

OTROS ESCULTORES. — En Castilla la Nueva trabajan, además de los mencionados, otros escultores de importancia, no bien conocidos a pesar de las citas documentales, que mantienen la vitalidad de la escuela toledana hasta bien entrado el siglo XVII. Tenemos, en primer lugar, al famoso Nicolás de Vergara el Mozo, maestro mayor de las obras de escultura de la catedral a la muerte de su padre, en 1576, y luego figurando también como arquitecto de las obras de la catedral, hasta su muerte, a fines de 1606. Desde 1565 consta que trabaja como escultor, colaborando en las obras de su padre, según mencionamos anteriormente, por lo que es muy difícil desligar su labor de la de su padre. Consta que desde 1573 a 1582 interviene en las obras de ornato del trascoro y que en 1575 hizo la estatua de San Eugenio, en la Puerta nueva de Bisagra. Es verosímil su intervención en el anónimo retablo de la capilla de San Gil, de la catedral, de hacia 1573, con la monumental figura de San Gil en el centro; santas en pequeños nichos, a los lados; los santos Juanes y San Miguel, en el banco, y en el ático, la Asunción, Dios Padre y virtudes, figuras clásicas de acusado manierismo, aunque de mediana calidad en la ejecución, que contrasta con la bella traza o silueta de las actitudes y paños, por lo que es posible la participación en la ejecución de algunos de los maestros que intervienen en la coetánea puerta de la Presentación, como Martínez de Castañeda o Juan Manzano, limitándose Vergara a suministrar las trazas del retablo y figuras. También, como indicamos anteriormente, es verosímil su intervención, con Monegro, en el sepulcro de don Alonso de Rojas, particularmente en los relieves de la cama, ya que consta su participación en las labores decorativas de la parte interna de este mismo hastial del crucero; es decir, de la puerta de los Leones.

Pedro Martínez de Castañeda figura en la catedral desde 1569, cuando interviene en la puerta de la Presentación, que se hacía en lo referente a la escultura bajo la dirección de

Fig. 349.—VALLADOLID: ESTATUA ORANTE DE DOÑA CATALINA DE LA CERDA, DUQUESA DE LERMA (MUSEO DE ESCULTURA).

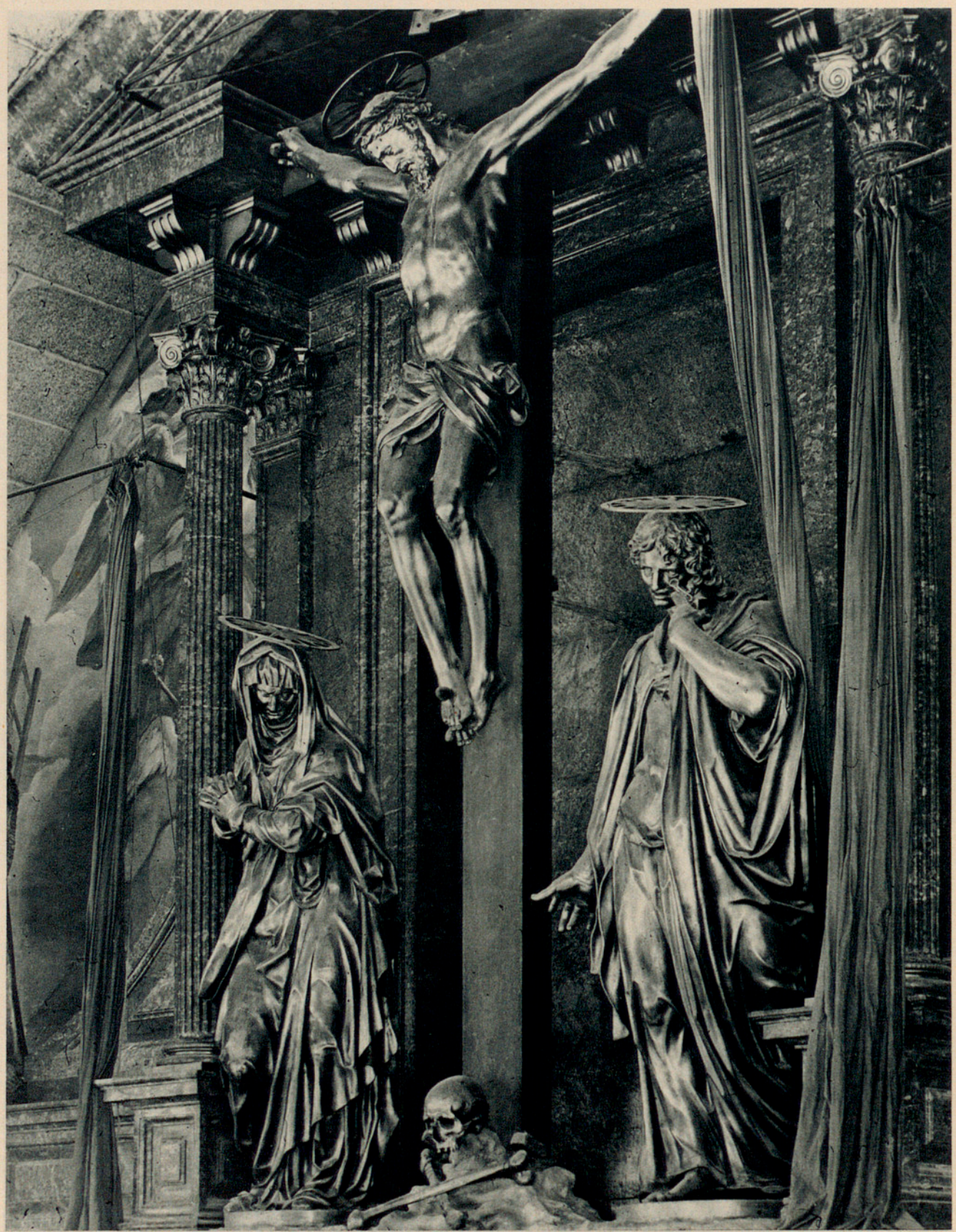
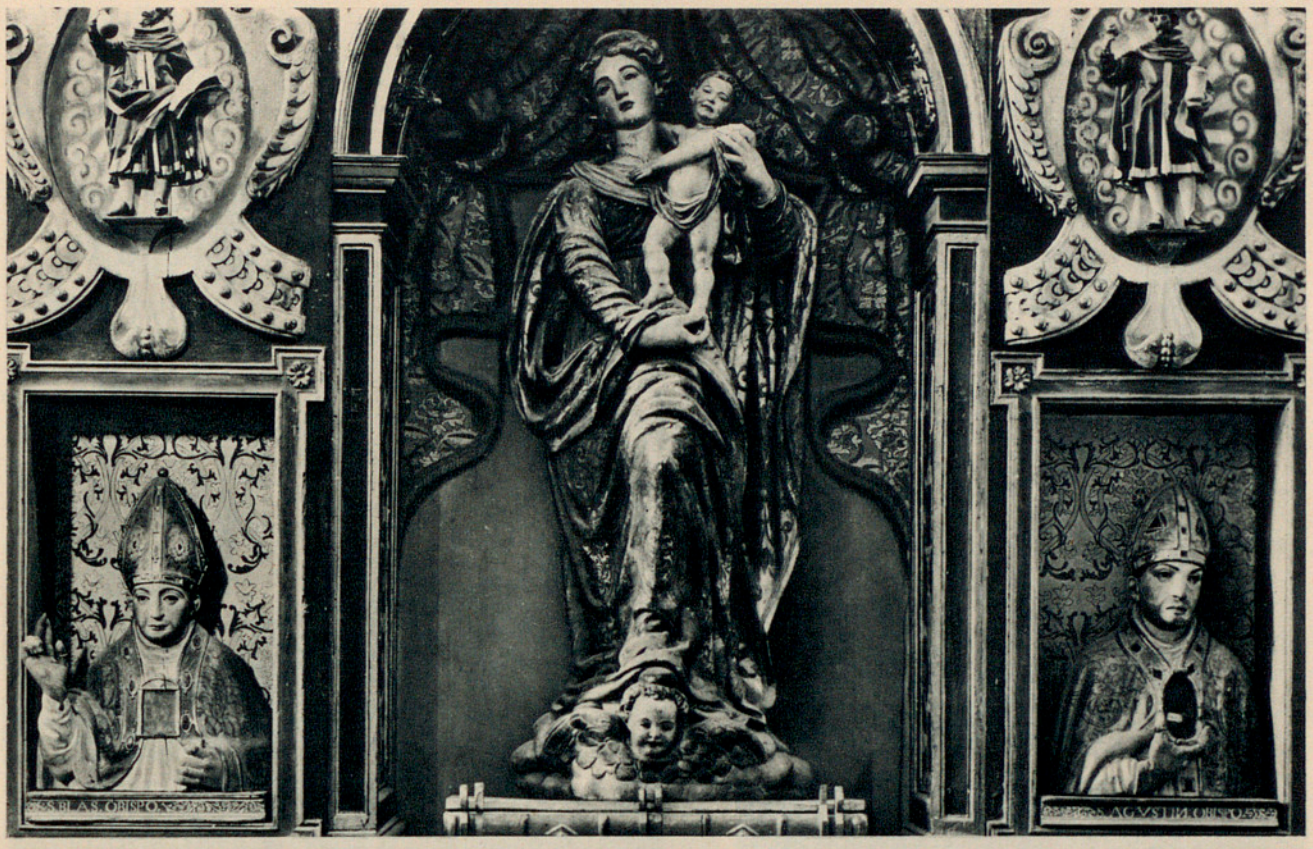
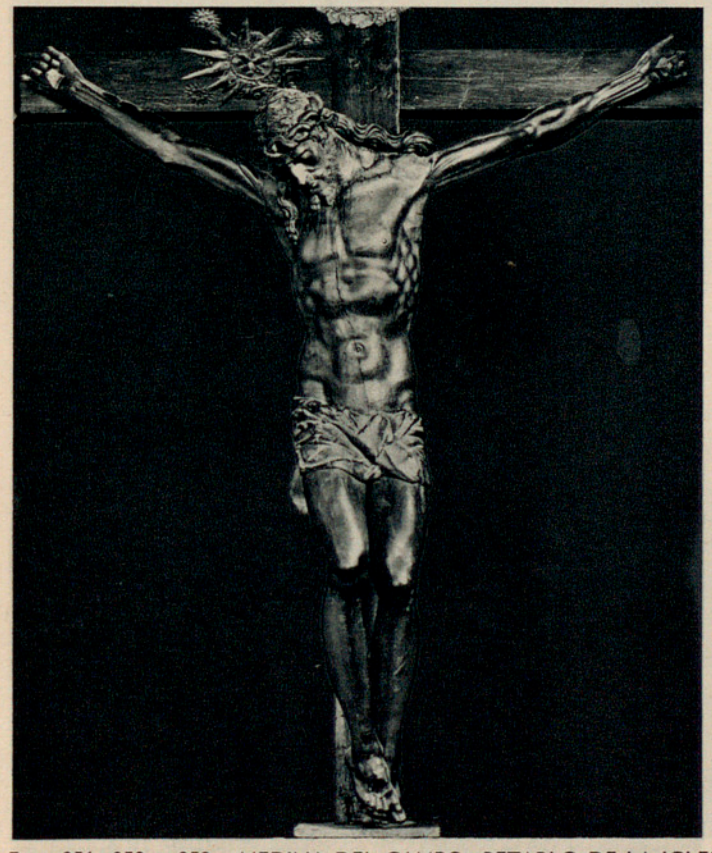
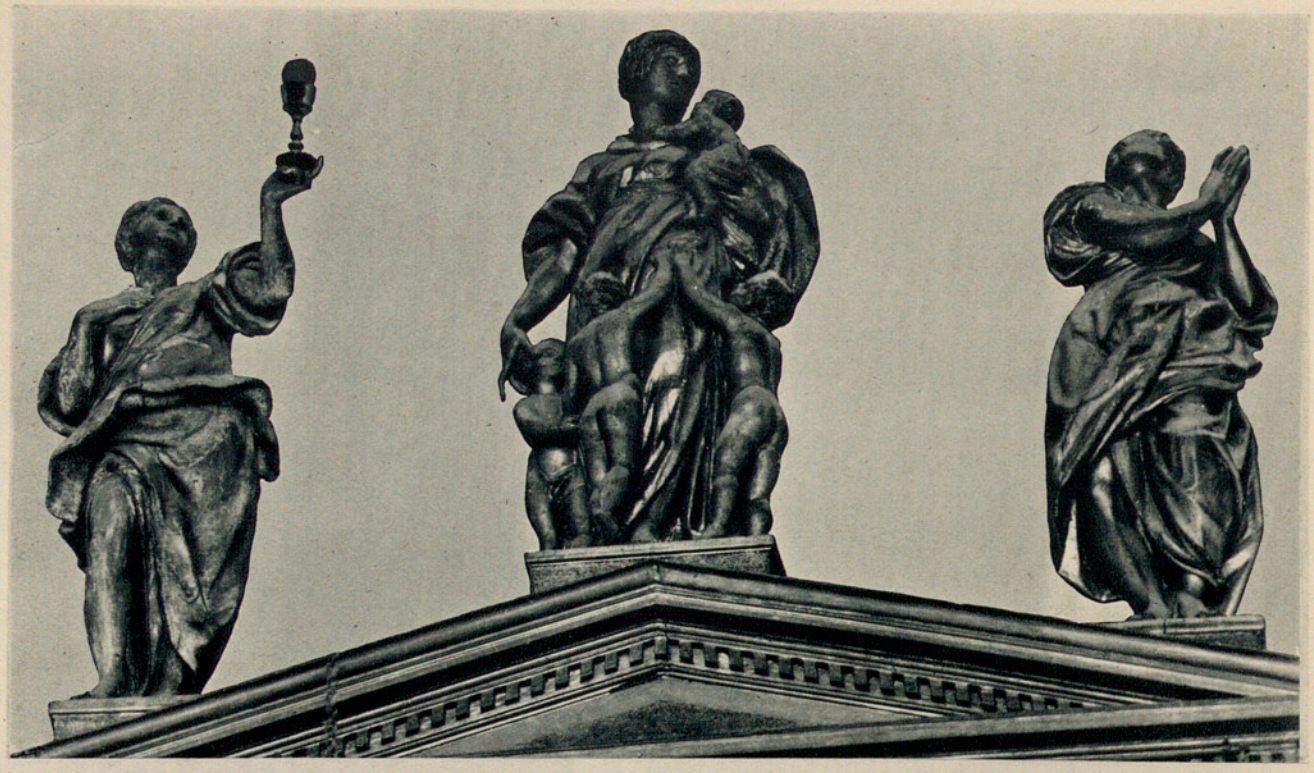


Fig. 350.—LEÓN Y POMPEYO LEONI: CALVARIO, EN EL ÁTICO DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.





Figs. 351, 352 y 353.—MEDINA DEL CAMPO: RETABLO DE LA IGLESIA DE LOS JESUÍTAS. ALCALÁ DE HENARES: CRISTO DE LOS DOCTRINOS. MOHERNANDO: SEPULCRO DE LOS ERASO.



Figs. 354, 355 y 356.—TOLEDO: ÁTICO DEL RETABLO MAYOR DE SANTO DOMINGO EL ANTIGUO Y SEPULCRO DEL INQUISIDOR SOTO, EN SAN PEDRO MÁRTIR. EL ESCORIAL: REYES DE JUDÁ, EN LA FACHADA DE LA IGLESIA.

Vergara el Mozo. En esta portada corresponde a Martínez de Castañeda Dios Padre y el medallón de remate con el tema de la Presentación, tratada con buen sentido del bulto redondo y ponderada composición, conservando ciertos recuerdos de Berruguete. Entre 1574 y 1588 hace el retablo de Sonseca, de pintura y esculturas, en las que aun se percibe el recuerdo de Berruguete. Con este retablo se relaciona el de Campo de Criptana, también de pintura y escultura.

Discípulo de Martínez de Castañeda es Francisco de Ayala, que trabaja en la comarca de Murcia, percibiéndose en su obra la persistencia de la influencia berruguetesca. Entre 1576 y 1585 intervino en el desaparecido retablo de la parroquia de Andilla (Valencia) y en el semidestruído de Jumilla (1583), con el tema de Santiago, en la calle central, Asunción y Calvario, y escenas de la Pasión, constando la colaboración de su hermano Diego.

Aun pueden citarse otros escultores toledanos de actividad secundaria, como Juan de Olanda, Francisco Ximeno, Melchor Pierres, Juan Manzano, Toribio y Lorenzo Rodríguez, Andrés Sebastián Hernández y el ya citado Agustín de Campos, discípulo de Leoni, en Madrid, entre otros. En Madrid y en íntima relación con los toledanos, trabajan otros escultores, que crean una escuela fundamentalmente influída por Leoni. Se distinguen en esta escuela el actívísimo — a juzgar por las citas documentales — Juan de Porres, que fundamentalmente trabaja a principios del siglo XVII; Alonso Callejo, que hizo en 1597 un retablo para Miraflores de la Sierra, con esculturas en el banco y en la calle central, representando la Imposición de la casulla a San Ildefonso, Santiago Matamoros y el apostolado, en el banco, todo de arte frío y anodino, y Alonso de Vallejo, toledano y discípulo de Leoni, que intervino en los retablos y enterramiento del cardenal Quiroga, desaparecidos, en San Agustín, de Madrigal de las Altas Torres.

Cierra el ciclo de escultores del siglo XVI, en Castilla la Nueva, el preciado Giraldo de Merlo, "el que más nombre tiene en el reyno", según testimonio coetáneo, que desarrolla amplia actividad en los dos primeros decenios del siglo XVII, siendo particularmente elogiado y considerado por Juan Bautista Monegro. Sus obras fundamentales en Sigüenza y en Guadalupe inician el triunfo del barroco en esta comarca.

AMÉRICA

La escultura americana del Renacimiento es escasa y tardía, verosímilmente debido a los problemas técnicos que planteaba la ejecución de una escultura. A este respecto, es sumamente significativo el dato que recoge Kubler, de que para el retablo de Santo Domingo, de México, se importaron de España todos sus elementos de arquitectura y escultura, excepto las imágenes de pincel, que se hicieron en México.

En atención a su origen y a los escultores y estilos, la escultura americana del siglo XVI puede considerarse agrupada en tres conjuntos: a) las obras importadas, fundamentalmente sevillanas; b) las obras correspondientes a artistas formados en la Península, y c) las labores de artistas indígenas, que en la técnica mantienen la tradición de la escultura y decoración prehispánicas. En su conjunto, no puede hablarse todavía de la existencia de una escuela con evolución independiente, ya que durante el siglo XVI, salvo en las peculiares producciones

indígenas, las continuas importaciones y la constante arribada de artistas españoles impiden el normal desarrollo de las diversas escuelas, que no han de florecer con carácter independiente hasta el barroco.

IMPORTACIONES. — El conjunto de obras importadas constituye un grupo muy numeroso y de gran interés. Sobresalen las Vírgenes, en las que se advierte el predominio absoluto de las originarias de Sevilla, donde la iconografía mariana alcanzó extraordinario desarrollo. De las más antiguas, anterior a mediados del siglo XVI, es la histórica Virgen del Socorro, de la catedral de Guatemala. Le sigue próximamente, e influída por el estilo de Rodrigo de Bolduque, la de la Merced, en la iglesia de Belén, de México, con incorrecciones que denuncian un arreglo de la imagen, como se sospecha. Un poco más tardía es la bellísima Virgen de la catedral, de Granada (Nicaragua). La influencia de Bautista Vázquez se refleja en la del seminario de San Juan de Puerto Rico, que repite el modelo de la Virgen de la iglesia de la Magdalena, de Sevilla. De hacia las mismas fechas debe ser la Santa Ana Triplex, de Santa Mónica, de Puebla, que también se relaciona con Bautista Vázquez, y que ha sido considerada como "una de las obras escultóricas más bellas conservadas en Méjico" (Angulo). Al mismo momento corresponden también la bella Virgen de la Candelaria, en la catedral de La Paz, y la de la misma advocación, en la iglesia de Copacabana, de Lima. Ya de muy de fines del siglo es la bella Virgen con el Niño, de la catedral de Santo Domingo; la de la Granada, de la catedral de Bogotá, y la Santa Ana Triplex, de Cuautinchán (México).

Siguen en importancia a las Vírgenes las imágenes del Crucificado, aunque en menor número. Sobresalen el de los Ponce, en la iglesia de San José, de San Juan de Puerto Rico, obra de mediana calidad; el de los Conquistadores, de la catedral de México, del segundo cuarto del siglo, aun muy gótico, y el Cristo de los Reyes, de la catedral de Guatemala. De la segunda mitad del siglo son los de la Trinidad, en San Salvador; el de Chichicastenango (Guatemala), y el arcaico, aun con reminiscencias góticas, de Nesquipaya (México).

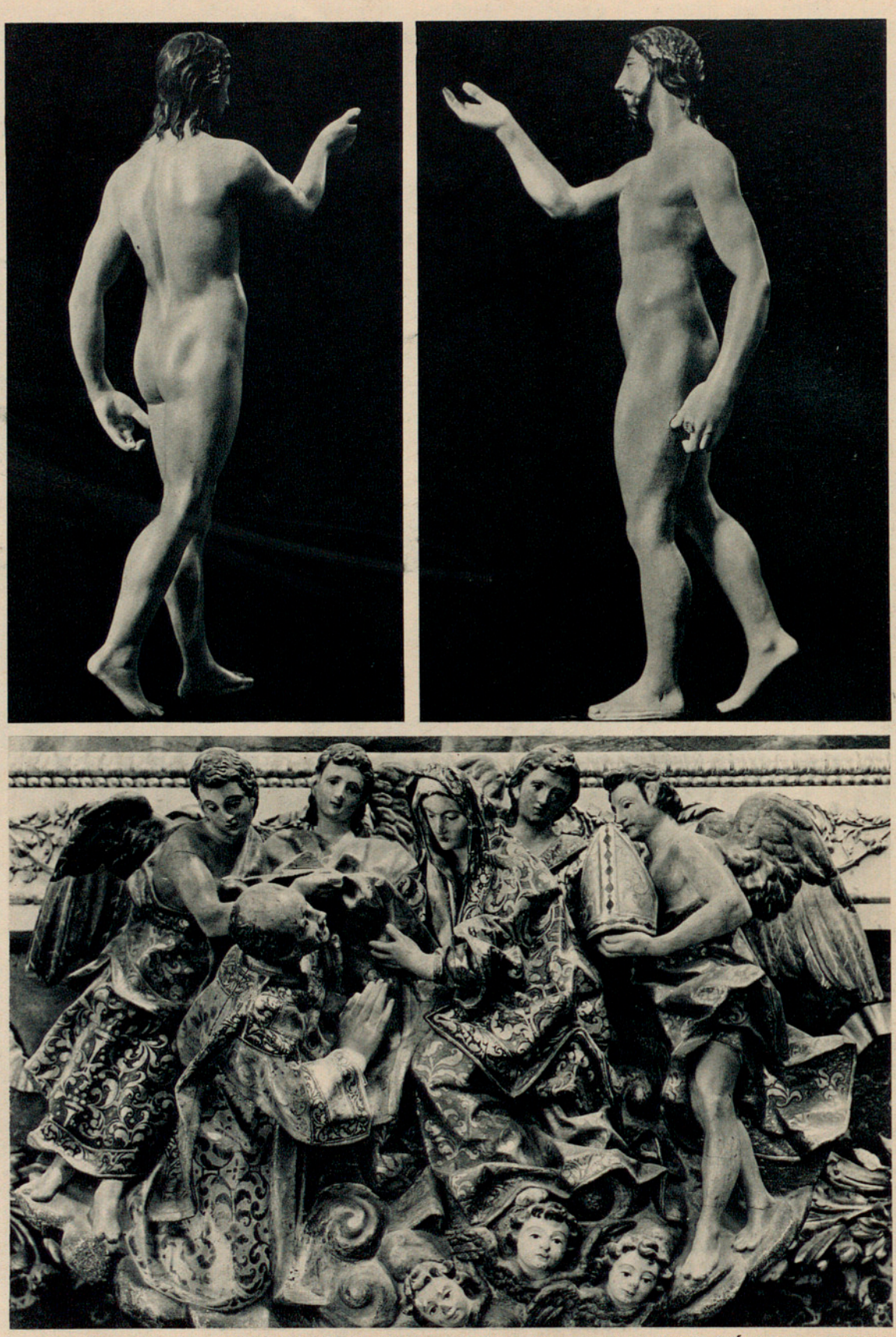
Como conjunto excepcional es preciso señalar el sepulcro de don Rodrigo de las Bastidas († 1569), en la capilla de Santa Ana, de la catedral de Santo Domingo, con yacente, ángeles sosteniendo cartela en el frente de la cama y el Bautismo de Cristo, al fondo del nicho.

OBRAS DE ARTISTAS ESPAÑOLES. — A un medianísimo escultor, fundamentalmente de carácter artesano, debe corresponder la sencilla sillería de coro de la catedral de Santo Domingo, con tallas decorativas de carácter renacentista, y en la silla del obispo Fuenmayor (1540), relieves representando a San Pedro y Santa Bárbara.

Dentro de este grupo deben incluirse las labores escultóricas de la portada de San Agustín Acolmán, que se repiten con ligeras variantes en Yuririapúndaro y Metztitlán, con los apóstoles Pedro y Pablo, a los lados, y, sobre la puerta, en pequeños nichos, deliciosas representaciones del Niño Jesús y dos ángeles músicos. También dentro de este grupo se incluye la monumental decoración escultórica de la magnífica Casa de Montejo, en México.

A un artista peninsular, que quizá pueda identificarse con el burgalés Luis de Arciniega, se deben las esculturas de las entrecalles y banco y el gran relieve central con la imposición de las Llagas a San Francisco, del retablo de Huejotzingo (1586). La colaboración con el pintor Simón Pereyns, a quien se deben las pinturas de este retablo, en otras obras desaparecidas, ha dado pie para la atribución de las esculturas de este retablo a Arciniega. Se relaciona

Fig. 357.—TOLEDO: BUSTO DE JUANELO TURRIANO, EN EL MUSEO.



Figs. 358, 359 y 360.—EL GRECO: SALVADOR, EN EL HOSPITAL TAVERA, Y LA IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO, EN LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

con este retablo el de Xochimilco, de inferior calidad, excepto la magnífica Virgen, muy superior a todo el resto del retablo, que quizá haya sido importada.

Se conservan en México otros restos de retablos, de medianísima calidad, en Huacalco, Yuririapúndaro, Tlamanalco, Academia de Puebla, Museo de Mérida de Yucatán, etc., además de abundantísimas referencias literarias, que indican el gran número de obras que se hicieron en México en los últimos decenios del siglo XVI. Entre los escultores, consta la actividad, aparte del mencionado Arciniega, de García de Salamanca, Juan Fernández y Juan Rodríguez, que trabajaban en Malinalco en 1595, Pedro Brizuelas, Juan Montaño, Mateo Merodio, Pedro Serrano y Martín de Oviedo, entre otros.

En Guatemala se distinguieron el casi legendario Juan de Aguirre, particularmente famoso como escultor de la Virgen, aunque las únicas conservadas que se le atribuyen se hallan excesivamente restauradas, y el portugués Quirio Cataño, a quien se debe el famoso Cristo del santuario de Esquípulas, una de las obras maestras de la imaginería americana, correcto, manierista, con buen estudio anatómico.

En América del Sur se inicia el florecimiento de la escuela quiteña, a la que pertenecen Diego Rodríguez, a quien se debe el amanerado San Sebastián (1571), en su parroquia de Quito, y el madrileño Diego de Robles, a quien corresponde la imagen de la Virgen de Quinche (o de Oyacachi), réplica de la perdida de Guápulo, inspirada en la española de Guadalupe, según indica Marco Dorta. Se atribuyen a Robles la Virgen del Cisne, cerca de Loja, y el Bautismo de Cristo, en San Francisco, de Quito, con evidentes preocupaciones anatómicas.

En Perú consta la actividad de Diego Ortiz, maestro del inca Titu Yupanqui; del sevillano Cristóbal de Ojeda, a quien se concede permiso en 1554 para llevar al Perú escultores y entalladores, pues no había oficiales de su clase en el reino del Perú, y Francisco Rodríguez, colaborador del citado Cristóbal de Ojeda.

OBRAS DE CARÁCTER INDÍGENA. — Es indudable que los frailes misioneros, ante la carencia de escultores españoles, adiestraron a los indígenes para emplearlos como escultores o entalladores en la confección de imágenes y en la abundante decoración de sus edificios, suministrándoles modelos — estampas o láminas de libros —, que los indígenas copiaban e interpretaban conforme a la técnica y estética propias. Es ésta la labor que Moreno Villa bautizó con el nombre de "tequitqui", equivalente a la acepción mudéjar, y que se prodiga en numerosos edificios misionales mexicanos, como las portadas y posas de Huejotzingo (1548) y Calpán (1556), en la portada de Tepoztlán, en las capillas de indios de Tlamanalco y Huaquechula, y en la fachada de Angahua, entre otras, labores, aunque figuradas, propiamente de decoración arquitectónica.

Aunque por las Ordenanzas de 1589 se permite al indígena intervenir en las labores decorativas, haciendo flores, pájaros, etc., pero no santos, es indudable la participación indígena en algunas imágenes conservadas, como la Purísima del Museo de la basílica de Guadalupe, ya muy tardía, o la Virgen, de San Agustín Acolmán. Muy características son las cruces mexicanas, con símbolos de la Pasión y, a veces, la Santa Faz en el crucero, que se consideran inspiradas en grabados o pinturas de fines del gótico y que recuerdan en algunos aspectos los cruceros medievales gallegos. Son las más características la del monasterio de San Agustín Acolmán, la de Atzacoalco, la de la iglesia parroquial de Villa Madero, la de Ciudad Hidalgo, la de San Felipe de los Alzates y la de Jilotepec, entre otras.

También se relacionan con la labor indígena las imágenes y crucifijos, muy populares, ejecutados con la típica "tatzingui" ("tatzingueri" o "titsingueni"), material consistente en una pasta confeccionada con médula de caña de maíz molida y aglutinada con engrudo, en lo que se distinguieron, según los textos, Matías y Luis de la Cerda. Son característicos los Crucifijos de San Francisco, de Tlascala, de Santa Teresa — hoy en la catedral de México —; de Amecameca, y el del Museo de Arte Popular, de Pátzcuaro.

El único escultor indígena conocido, con personalidad, es el inca don Francisco Titu Yupanqui, a quien se debe la famosa Virgen del santuario peruano de Copacabana (1583), de la que es réplica la de Pucarani.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

ALONSO CORTÉS, N. "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII" (Bol. R. Acad. de la Hist., 1922, tomos LXXX y LXXXI).

ANGULO, D. "La escultura en España" (en Stegmann: "La escultura de Occidente. Colección Labor, núms. 78-79).

— "La mitología y el arte español del Renacimiento" (Bol. R. Acad. de la Hist., 1952, tomo CXXX, pág. 63).

ARAUJO, F. "Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia." Madrid, 1885.

ARCO, R. del. "Sepulcros de la Casa real de Castilla". Madrid, 1954.

ARFE, J. de. "De varia conmensuración para la escultura y arquitectura". Sevilla, 1585.

AZCÁRATE, J. M. de, "Monumentos Españoles" (2.ª ed. Véase Bibliografía). Madrid, 1953-1954,

BARCIA, A. M. "Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional". Madrid, 1906.

BERTAUX, E. "La Renaissance en Espagne et Portugal" (tomos IV y V de la "Histoire de l'Art", de André Michel). París, 1909-1913.

CALVERT, A. F. "Sculpture in Spain". 1912.

CAMÓN, J. "El arte del Renacimiento en España" (tomo X de la "Historia del Arte", Labor).

CARDERERA, V. "Iconografía española". Madrid, 1855-1864.

CEÁN BERMÚDEZ, A. "Diccionario histórico... de las Bellas Artes en España". Madrid, 1800.

DIEULAFOY, M. "La statuaire polychrome en Espagne". París, 1908.

DÍAZ JIMÉNEZ, E. "Datos para la Historia del Arte español" (Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1924 y 1925).

FERRER, P. "Colección de documentos relativos a las obras de la real capilla de Granada" (Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1874, tomo IV, páginas 70, 87 421).

GILMAN, B. I. "Catalogue of sculpture in..... The Hispanic Society of America", Nueva York, 1930-1932.

GOMEZ-MORENO, M. "Estudios sobre el Renacimiento en Castilla" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1925 y 1926).

— "La escultura del Renacimiento en España (Pantheon). Firenze-Barcelona, 1931.

GÓMEZ MORENO, M. E. "La policromía en la escultura española", Madrid, 1943.

— "Breve historia de la escultura española". Madrid, 1951.

GÜELL, J. A. "La sculpture polychrome religieuse espagnole". París, 1925.

HAUPT, A. "Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal". Stuttgart, 1927.

HOLANDA, F. de. "De la pintura antigua" (ed. de la R. Acad. de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1921).

JUSTI, C. "Zur spanischen Kunstgeschichte" (en "Baedeker: Spanien und Portugal").

LAFOND, P. "La sculpture espagnole". París, 1908.

LOZOYA, M. de. "Historia del Arte hispánico" (tomos II y III, Barcelona, 1931-1949).

LLAGUNO Y AMIROLA, E. "Noticia de los arquitectos...". Madrid, 1829.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "La policromía en la escultura castellana" (Arch. Esp. de Arte, 1953, pág. 295).

— "Los ideales artísticos en la imaginería castellana" (Rev. Ideas Estéticas, 1954, pág. 319).

MAYER, A. "Spanische Barock-Plastik". München, 1923.

MÉNDEZ CASAL, A. "El Renacimiento italiano en España" (en el tomo IX de la "Historia del Arte" Labor).

ORDUÑA, E. "La talla ornamental en madera". Madrid, 1930.

PACHECO, F. "Arte de la pintura" (ed. F. J. Sánchez-Cantón, Madrid, 1956).

— "Libro de descripción de verdaderos retratos..." (ed. de José María Asensio, Sevilla, 1886).

PANTORBA, B. de. "Imagineros españoles". Madrid, 1952.

POLERÓ, V. "Estatuas tumulares de personajes españoles". Madrid, 1902.

PONZ, A. "Viaje de España" (ed. de Casto María del Rivero, Madrid, 1947).

PROSKE, B. G. "Castilian sculpture. Gothic to Renaissance". Nueva York, 1951.

QUINTERO, P. "Sillas de coro españolas" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1907 y 1908).

SAGREDO, D. de. "Medidas del romano". Toledo, 1526.

SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J.: "Fuentes literarias para la Historia del Arte español" (tomo I, Madrid, 1923).

SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J. "Dibujos españoles" (tomos I y II, Madrid, 1930).
SCHNÜRER, G. "Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit". Paderborn, 1937.
— "L'église et la civilisation au Moyen mege" (tomo III, París, 1938).
THIEME-BECKER. "Allge eines Lexicon der bildenden Künstler". Leipzig.
VENTURI, A. "Storia dell'Arte Italiana" (tomos VI y X, Milán).
VILLALÓN, C. de. "Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente". Valladolid, 1539.
VIÑAZA, C. de la. "Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez". Madrid, 1839-1894.
WEISE, G. "Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten", Reutlingen, 1925-1939.
— "El barroquismo en la escultura española del siglo XVI" (Inv. y Prog., 1928, pág. 30, y Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1925-1928, pág. 221).
— "La sculptura spagnola del Rinascimento e l'influsso italiano" (L'Arte, 1940, 160).
— "Die Plastik der Renaissance und des Frübarock im nördlichen Spanien" I. Tubingen, 1957.
X. "Sillerías de coro españolas" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1901, pág. 49).
ZARCO DEL VALLE, M. R. "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España" (Col. Documentos inéditos para la Historia de España, tomo LV, Madrid, 1870).

IMPORTACIONES: ITALIANOS

ALBAREDA, J. y J. "Una réplica del David de Miguel Ángel, obra del siglo XVI" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Zaragoza, 1950, pág. 27).
ANDREI, P. "Sopra D. Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes spagnuolo". Massa, 1871.
ASSAS, M. de. "Sepulcro del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, que se conserva en Santo Tomás, de Ávila" (Mus. Español de Antig., tomo X, pág. 105).
CONTRERAS, J. de, Marqués de Lozoya. "Escultura de Carrara en España". (Artes y Artistas), Madrid, 1957.
COTARELO, A. "El cardenal don Rodrigo de Castro y sus fundaciones en Monforte de Lemos". Madrid, 1945.
FLAMA. "El sepulcre del Duc de Cardona a Bellpuig" (Gaseta de les Arts, núm. 16).
GESTOSO, J. "Noticias de algunas esculturas de barro vidriado, italianas y andaluzas". Cádiz, 1909.
— "Más esculturas vidriadas italianas y andaluzas" (Musseum, 1911, pág. 262).
GOLDSCHEIDER, L. "Michelangelo" (Phaidon). Londres, 1953.
GÓMEZ-MORENO, M. "Obras de Miguel Ángel en España" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1930, pág. 189).
— "El crucifijo de Miguel Ángel" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1933, pág. 81).
JUSTI, C. "Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens" (trad. en "La España Moderna"). Berlín, 1908.
MARESCA. "Sulla vita e sulle opere di M. Naccherino". Nápoles, 1890.
MORISANI, O. "Giovanni Miriliano da Nola" (Arch. Stor. per le Prov. Napoletane, 1941, tomo XXVII, pág. 283).
NIETO, G.: "Miguel Ángel Nacherino y sus obras en la provincia de Burgos" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid, 1950, pág. 119).
R. L. "Notas sobre algunas esculturas del Renacimiento en España" (Arquitectura, 1924, pág. 200).
ROSELL, I. "Crucifijo en mármol... Benvenuto Cellini... El Escorial" (Mus. Esp. de Antig., tomo IX, pág. 533).
S. C. "Sobre el "Crucifijo" de Miguel Ángel" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1937, pág. 259).
TOLNAY, Ch. "Michelangelo. I. The youth of Michelangelo". Princeton, 1947.
TORMO, E. "Obras conocidas y desconocidas de Pietro Torrigiano" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1918, pág. 100).
— "El sepulcro de don Ramón Folch de Cardona en Bellpuig" (Bol. R. Acad. de la Hist., 1925, tomo LXXXVII, pág. 288).
— "El escultor cincocentista Nacherino y sus obras en tierra de Burgos" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1910, pág. 41).
TUBINO, F. "La Virgen de Torrigiano en el Museo Provincial de Sevilla" (Mus. Esp. de Antig., tomo IV, pág. 237).
— "El San Jerónimo de Torrigiano en el Museo Provincial de Sevilla" (Mus. Esp. de Antig., tomo II, pág. 225).
VALENTINER, W. R. "Andrea dell'Aquila painter and scultor" (Art. Bull, 1937, pág. 503).
VILLACAMPA. "Documentos sobre la traslación de las sepulcros de la cartuja de Sevilla a la iglesia de la Universidad hispalense" (An. Univ. Hispalense, 1942, pág. 137).

BURGOS

ALAMEDA, J. "Covarrubias en la Historia y en el Arte". Burgos, 1928.
GARCÍA RÁMILA, I. "Pinturas y remate de la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Esteban, de la ciudad de Burgos" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1946-1947, pág. 623).
— "Nuevas noticias sobre Juan de Vallejo" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1949, pág. 288).
GARCÍA SAINZ DE BARANDA, J. "Medina de Pomar". Alcalá de Henares, 1934.
HUIDOBRO, L. "Pampliega" (Bol. Inst. Fernán González, de Burgos; 1950-1951, págs. 354, 453, 659; 1952, pág. 230).
— "El templo de San Nicolás, en Burgos" (Bol. Soc. Cast. Exc., 1909-1910, págs. 546, 561).
— "Artistas burgaleses: Juan de Bueras y Lorenzo de Puga" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1922-1925, pág. 167).
LÓPEZ MATA, T. "El barrio e iglesia de San Esteban, de Burgos". Burgos, 1946.

LÓPEZ-MATA, T. "Mahamud y el retablo de la iglesia de San Miguel" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1938-1941, pág. 255).
— "Santa María de Sasamón" (Bol. Inst. Fernán González, Burgos; 1953, pág. 551).
— "La catedral de Burgos". Burgos, 1950.
MARTÍNEZ ABELENDA, D. "La escultura de la capilla del Condestable, en la catedral de Burgos" (Bol. Inst. Fernán González, Burgos, 1956, pág. 59).
MARTÍNEZ BURGOS, M. "Nicolás de Vergara, cantero" (Arch. Esp. de Arte, 1950, pág. 303).
MARTÍNEZ Y SANZ, M. "Historia del templo catedral de Burgos". Burgos, 1866.
MONTEVERDE, J. L. "Sobre el retablo de Cardeñuela y el de la Presentación, en San Gil, de Burgos" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1947, pág. 364).
SENTENACH, N. "La Bureba" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1924 y 1925, passim.).
SERRANO FATIGATI, E. "Retablos españoles ojivales y de la transición al Renacimiento" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1901, passim.).
ZOMEÑO, M. "El obispo Ramírez de Fuenleal y Villaescusa de Haro" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1924, pág. 179).

VIGARNY

DOMÍNGUEZ BORDONA, J. "Felipe Vigarny. Resumen de los datos hasta ahora conocidos" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1914, pág. 269).
—"El escultor Felipe de Vigarny o de Borgoña" (Datos inéditos) (Bol. Soc. Esp. Exc., 1914, pág. 262).
GÓMEZ-MORENO, M. "La capilla de la Universidad de Salamanca" (Bol. Soc. Cast. Exc., 1913-1914, pág. 321).
— "Estudios sobre el Renacimiento en Castilla. — II. En la capilla real de Granada" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1926).
HUIDOBRO, L. "Una obra desconocida de Felipe Vigarny" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1946, pág. 227).
LAFOND, P. "Philippe de Bourgogne (Felipe Vigarny)" (The Burlington Magazine, 1909, tomo XV, pág. 285).
LÓPEZ MATA, T. "La capilla de la Presentación y Felipe Vigarny" (Bol. Inst. Fernán González, Burgos, 1956, pág. 245).
MARICHALAR, A. de. "Tres figuras del siglo XVI: Hernán Suárez de Toledo, Felipe de Borgoña y Briviesca Muñatones"(Rev. Escorial, 1944, tomo XVII, pág. 9).
MARTÍNEZ BURGOS, M. "En torno a la catedral de Burgos. — I. El coro y sus andanzas" (Bol. Inst. Fernán González, Burgos; 1953 y 1954, passim.).
MONTESA, Marqués de. "Más acerca de la obra encargada a Vigarny por los condestables" (Arch. Esp. de Arte, 1945, pág. 232).
REVILLA VIELVA, R. "Retablo mayor de la S. I. Catedral de Palencia" (Publ. Inst. Tello Téllez de Meneses, 1950, núm. 5, pág. 91).
RIAÑO, P. "Hallazgo interesante" (Sobre el retablo de Cardeñuela de Ríopico.) (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1946-1947, pág. 229).
ROSELL, I. "Bultos sepulcrales del condestable don Pedro Fernández de Velasco y su esposa doña Mencía de Mendoza en su capilla de la catedral de Burgos" (Mus. Esp. de Antig., tomo III, pág. 185).
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Los sepulcros de Espeja" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1933, pág. 117).
SAN MARTÍN, J. "El retablo mayor de la catedral de Palencia. Nuevos datos" (Publ. Ins. Tello Téllez de Meneses, núm. 10, pág. 275).
TORMO, E. "Algo más sobre Vigarny" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1914, pág. 275).
— "Excursión... Arenas de San Pedro, Candeleda, Trujillo, Plasencia, Barco de Ávila y Piedrahita" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1928, pág. 123).
VILLACAMPA, C. "La capilla del Condestable, de la catedral de Burgos" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1928, pág. 25).
WILLIAMSON, G. C. "An old carved spanish chest" (The Burlington Magazine, 1906, IX, pág. 412).

SILOE

GÓMEZ-MORENO, M. "Las águilas del Renacimiento español". Madrid, 1941.
HUARTE, A. "Notas de Arte" (La Basílica Teresiana, III, págs. 186 y 206).
HUIDOBRO, L. "Artistas burgaleses: Diego de Siloe" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1922-1925, passim.).
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Atribuciones de obras de escultores españoles del siglo XVI" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1954, pág. 199).
MARTÍNEZ BURGOS, M. "En torno a la catedral de Burgos. — II. Colonias y Siloe" (Bol. Inst. Fernán González, Burgos, 1954, 1955 y 1956).
MERGELINA, C. "Los evangelistas de Fresnillo de Dueñas (Burgos)" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1948, pág. 181).
URQUIDI, J. "El "Ecce Homo", de Dueñas, obra de Diego de Siloe" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1943, pág. 179).
WETHEY, H. E. "A Madonna and Child by Diego de Siloe" (Art Bull., 1940, pág. 190).
— "The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe" (Art Bull., 1943, págs. 226 y 325).

ORDÓÑEZ

AINAUD, J. "El contrato de Ordóñez para el coro catedralicio de Barcelona" (An. y Bol. Mus. Arte de Barcelona, 1948, VI, pág. 375).
ANDREI, P. "Sopra D. Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes spagnuolo". Massa, 1871.
AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Sepulcro del cardenal Cisneros custodiado en la iglesia mayor de Alcalá de Henares" (Mus. Esp. de Antig., V, pág. 341).

BOLOGNA, B., y CAUSA, R. "Sculture lignea della Campania. Catalogo de la Mostra". Nápoles, 1950.
CAMPORI, "Memorie biographiche degli scultori... di Carrara". Módena, 1873.
DUVERGER, J.; ONGHENA, M. J., y VAN DALEN, P. K. "Nieuwe gegevens aangaande XVIe eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlanderen". Bruselas, 1953. (Resumen en Arch. Esp. de Arte, 1954, pág. 81.)
FILANGIERI, R.: "La chiesa e il monastero di S. Giovanni a Carbonara" (Arch. Stor. per le Prov. Napoletane, 1923, IX, pág. 1).
GARCÍA REY, V.: "El sepulcro del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares" (Arte Español, 1928-1929, pág. 483).
GÓMEZ-MORENO, M. "Estudios sobre el Renacimiento en Castilla. — II. En la capilla real de Granada" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1926).
— "Las águilas del Renacimiento español". Madrid, 1941.
GÓMEZ-MORENO, M. E. "Bartolomé Ordóñez". Arte y Artistas. Madrid, 1956.
MADRAZO, P. de. "Mausoleo de los Reyes Católicos..., obra de Bartolomé Ordóñez" (Mus. Esp. de Antig., I, pág. 431).
MADURELL, J. M. "Bartolomé Ordóñez" (An. y Bol. Mus. Arte de Barcelona, 1948, pág. 345).
MAS, J. "Notes d'esculptors antichs a Catalunya" (Bol. R. Acad. B. Letras, de Barcelona, VII, pág. 120).
MILICUA, J. "Nuevas sobre Ordóñez y Siloe en Nápoles" (Arch. Esp. de Arte, 1951, pág. 331).
MORISANI, O. "Per l'arte di Diego Ordóñez" (Rassegna Storica Napoletana, 1941, II, pág. 185).
— "Saggi sulla scultura napoletana del cinquecento". Nápoles, 1941.
— "Gerónimo Santacroce" (Arch. Stor. per le Prov. Napoletane, 1947, pág. 70).
NICOLINI, O. "Pietro Summonte, Marcantonio Michel e l'arte napoletana del Rinascimento" (Napoli Nobilis. Nuova Serie, III, página 127).
— "L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michel". Nápoles, 1925.
POSCHMANN, A. "Algunos datos nuevos y curiosos sobre el monumento de don Felipe el Hermoso y doña Juana la Loca en la Real capilla de Granada" (Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1918, XXXVIII, pág. 42).
WETHEY, H. E. "The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe" (Art. Bull, 1943, págs. 226 y 325).

PALENCIA

AGAPITO Y REVILLA, J. "El escultor en piedra Miguel de Espinosa, en Ríoseco y otras partes" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1929-1930, pág. 21).
CAMÓN, J. "Juan de Balmaseda" (Rev. Goya, 1956, núm. 12, pág. 358).
GARCÍA CUESTA, T. "La catedral de Palencia según los documentos" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1953, XIX, pág. 67).
GARCÍA CHICO, E. "Artistas palentinos" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1945, pág. 197).
— "Palencia. Papeletas de Historia y Arte". Palencia, 1951.
— "El retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid, 1953, XIX, pág. 15).
— "Hans de Brujas en Castilla" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1942, pág. 287).
— "La capilla de los Benavente en Santa María de Ríoseco" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1934, pág. 319).
— "Juan del Corral y la capilla de San Ildefonso" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1942, pág. 286).
GÓMEZ-MORENO, M. "El retablo mayor de la catedral de Oviedo" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1933, pág. 1).
LAMPÉREZ, V. "Las capillas del Obispo y de San Isidro" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1898, pág. 57).
MARTÍ Y MONSÓ, J. "La capilla del doctor Luis de Corral en la iglesia de la Magdalena, de Valladolid" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1907-1908, págs. 258 y 279).
— "Retablo de la iglesia de San Pedro, en la villa de Cisneros. Obra de Francisco Giralte" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1905-1906, pág. 421).
— "La catedral de Palencia. Algunas obras y algunos nombres" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1903-1904, pág. 11).
— "Dueñas. Iglesia de Santa María" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1903-1904, pág. 165).
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "La iglesia de la Magdalena, de Valladolid" (Bol. Sem. Esp. Arte y Arq. Valladolid, 1948, pág. 205).
NAVARRO GARCÍA, R., y REVILLA VIELVA, R. "Catálogo Monumental de la provincia de Palencia". Cuatro volúmenes. Palencia, 1930-1946.
OREJÓN, A. "Historia documentada de la villa de Astudillo". Palencia, 1927.
PÉREZ MÍNGUEZ, F. "Miraflores de la Sierra" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1920, pág. 5).
PÉREZ VILLANUEVA, J. "La obra de los hermanos Corral" (Bol. Sem. Esp. Arte y Arq. Valladolid, 1934, pág. 359).
QUINTANA, J. A. de. "El púlpito de la iglesia de Santa María, de Aranda" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1926-1929, pág. 269).
REDONDO, A. "Monografía histórica de la villa de Becerril de Campos y noticia biográfica de sus hijos más ilustres" (Publ. Inst. Tello Téllez de Meneses, núm. 9, pág. 31).
REVILLA VIELVA, R. "Manifestaciones artísticas en la catedral de Palencia". Palencia, 1945.
S. F. "Retablo de la catedral de Oviedo" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1902, pág. 176).
TERESA LEÓN, T. "El arte en Castilla. Templos paredeños" (Publ. Inst. Tello Téllez de Meneses, núm. 9, pág. 7).
TORBADO, J. C. "Catedral de León. Retablo de la capilla del Cristo" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1931, pág. 213).
VIELVA, M. "La catedral de Palencia". Palencia, 1923.

VALLADOLID

AGAPITO Y REVILLA, J. "Los retablos de Medina del Campo" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1915-1916, passim.).

— "El sepulcro del comendador Alderete en San Antolín de Tordesillas" (Arte Español, 1916-1917, pág. 340).

— "Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas..." (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1913-1914, págs. 145, 173).

— "Arquitectura de los antiguos retablos de Valladolid" (Arq. y Const., 1918, pág. 29; Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1925-1928, página 229).

— "El escultor Juan Picardo" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1922, pág. 153).

— "De la sillería del convento de San Benito" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1925-1928, págs. 25, 69, 101).

— "La obra más antigua de las conocidas del escultor vallisoletano Gaspar de Tordesillas: retablo de la capilla de la Piedad, en la parroquia de Oñate" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1925-1928, pág. 134).

— "Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1925-1930 passim.).

— "Obras del Museo: Las de Pedro de la Cuadra" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1929-1930, pág. 33).

— "Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid. — I. Escultura". Valladolid, 1930.

— "Una rectificación necesaria sobre la sillería de San Benito, de Valladolid" (Bol. Sem. Est Arte y Arq. Valladolid, 1943, pág. 201).

ALONSO CORTÉS, N. "Algunas noticias sobre Pedro de Guadalupe" (Bol. R. Acad. de Bellas Artes de Valladolid, 1932, pág. 289).

ÁLVAREZ TERÁN, C. y GONZÁLEZ TEJERINA, M. "Papeletas sobre artistas y menestrales castellanos" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1933-1934, pág. 227).

BOSARTE, I. "Viaje artístico a varios pueblos de España". Madrid, 1804.

CANDEIRA, C. "Las nuevas atribuciones del Museo Nacional de Escultura". (Cambray, Holanda, Tordesillas, Álvarez, Torres). (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1944, pág. 123).

— "Los retablos de Gaspar de Tordesillas" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid, 1942, pág. 111).

— "Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid". Valladolid, 1945.

CASTRO, L. de. "Un médico en el Museo". Dos volúmenes. Valladolid, 1954.

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. "El Museo Nacional de Escultura de Valladolid". Madrid, 1933.

GARCÍA CHICO, E. "El arte en Castilla. Los templos ríosecanos". Valladolid, 1955.

— "Las esculturas de alabastro del Museo" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1940, pág. 228).

— "El retablo mayor de Boadilla del Camino" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1942, pág. 286).

— "Los Bolduque, escultores" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1936-1939, pág. 37).

— "Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. — I. Medina de Ríoseco". Valladolid, 1956.

— "Documentos para el estudio del Arte en Castilla. — II. Escultores". Seminario de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid, 1941.

— "La colegiata de Medina del Campo" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1955-1956, pág. 53).

— "Documentos del retablo mayor de Santa María, de Ríoseco" (Rev. Histórica, Valladolid, 1925, págs. 89 y 97).

— "La colegiata de Villagarcía de Campos" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1943, pág. 89).

— "La iglesia de San Juan de la Nava del Rey" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1953, pág. 143).

— "El templo de San Miguel, de Medina" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1944, pág. 103).

— "Artistas que irabajaron en la catedral del Burgo de Osma" (Celtiberia, 1956, n.º 11).

GARCÍA RAMILLA, I.: "Testamento y codicilo originales del famoso pintor León Picardo". (Bol. R. Acad. de la Hist., 1949, CXXV, p. 265.

HUIDOBRO, L. "León Picardo, pintor y escultor" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1938-1941, pág. 189).

MARTÍ Y MONSÓ, J. "Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid". Valladolid-Madrid, 1898-1901.

— "Menudencias biográfico-artísticas" (Bol. Soc. Castellana Exc., 1903-1904, 1905-1906, passim.).

— "Retablos de Quintanilla de Abajo y de Olivares" (Bol. Soc. Castellana Exc., 1903-1904, pág. 314).

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "El convento de Santa Catalina, de Valladolid" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1946, pág. 111).

— "La iglesia de la Magdalena, de Valladolid" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1948, pág. 205).

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE VALLADOLID. "Catálogo de la Sección de Escultura". 1916.

PESCADOR DEL HOYO, M. del C. "Diego de Marquina y los retablos de Bujedo y Retuerta" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid, 1955-1956, pág. 93).

SANZ GARCÍA, J. "El retablo de Santa Clara, de Briviesca" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1934-1937, passim).

TORMO, E. "Notas al estudio sobre ''Los retablos de Medina del Campo" (Bol. Soc. Castellana Exc. — Castilla Art. e Hist., 1919, págs. 40, 49).

TORRES BALBÁS, L. "Medina de Ríoseco. La capilla de los Benavente" (Arquitectura, 1922, pág. 94).

VILLALPANDO, M. "Pedro de Bolduque, escultor" (Estudios Segovianos, 1949, pág. 402).

BERRUGUETE

AGAPITO Y REVILLA, J. "Retablo flamenco en el Salvador y dos retablos de Berruguete en San Esteban" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1913-1914, pág. 50).

AGAPITO Y REVILLA, J. "Una obra auténtica de Berruguete: El retablo de la Adoración de los Reyes, en Santiago" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1913-1914 página 121).
— "Alonso Berruguete: Sus obras, su influencia en el arte escultórico español" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1909-1912, passim).
— "El retablo mayor de San Andrés, de Olmedo" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1915-1916, pág. 124.)
— "Los retablos de San Benito el Real" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1913-1914, págs. 193, 217).
— "Relieve del Nacimiento, mal atribuído a Berruguete" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes, de Valladolid, 1929-1930, pág. 77).
— "Los restos del retablo mayor de San Benito" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1925-1928, pág. 85).
— "La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo. — I. Alonso Berruguete". Valladolid, 1929.
ALONSO CORTÉS, N. "Alonso Berruguete, señor de Villatoquite, y el retablo de la Mejorada" (Bol. R. Acad. de Bellas Artes de Valladolid, 1933, págs. 436 y 494).
— "Otro sepulcro de condestables" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1922-1925, pág. 65, y Bol. Com. Mon. de Valladolid, 1926, II, pág. 113)
ALLENDE-SALAZAR, J. "Alonso de Berruguete en Florencia" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1934, pág. 185).
— "La familia Berruguete. (Noticias inédtas)" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1915-1916, pág. 194).
ARRIBAS, F. "Ilustraciones a las biografías de Alonso González Berruguete y de su hijo Alonso Berruguete Pereda" (Bol. Seminario Est. Arte y Arq. Valladolid, 1949, pág. 243).
CASTRO, L. de. "El enigma de Berruguete. La danza y la escultura". Valladolid, 1953.
COSSÍO, F. de. "Alonso Berruguete". Valladolid, 1948.
CRUZADA VILLAAMIL, G. "Don Alonso Berruguete González" (El Arte en España, 1862, I, passim. y 1863, II, 1).
— "El cardenal Tavera, su hospital y su sepulcro en Toledo" (El Arte en España, 1867, págs. 40, 65).
— "Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete" (El Arte en España, 1867, pág. 103).
— "Un autógrafo de Berruguete" (El Arte en España, 1864, III, pág. 96).
DOMÍNGUEZ BARRUETE, R. "Visitas y paseos por Valladoid. La casa de Berruguete..." (Bol. Soc. Castellana de Exc. 1905-1906, página 229).
FLORIANO, A. "El retablo de Santiago de los Caballeros, de Cáceres, y el escultor Alonso Berruguete". Cáceres, 1918.
FORADADA, J. "El mausoleo del cardenal Tavera" (Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1876, pág. 73).
GAYA, J. A. "Alonso Berruguete en Toledo". Barcelona, 1944.
GÓMEZ-MORENO, M. "Retablo atribuído a Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1915-1916, página 169).
— "Las águilas del Renacimiento español". Madrid, 1941.
HAUPT, A. "Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance" (Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen" 1903, XXIV, página 3).
MACHO, V. "Estudio... Alonso Berruguete" (Arte Español, 1930-1931, pág. 142).
MARIN, M. T. "La Crucifixión, de Alonso Berruguete, en el Museo de Valladolid" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1948, pág. 73)
MARTÍ Y MONSÓ, J. "Alonso González Berruguete. El retablo de la iglesia de Santiago, en Cáceres" (Rev. Extrem., 1902, pág. 93).
— "Retablo del Colegio del Arzobispo" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1905-1906, pág. 127).
MARTIN CONTRERAS, E. "Berruguete y la escultura castellana". Valladolid, 1884.
ORUETA, R. "Notas sobre Alonso Berruguete" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1926, pág. 129).
— "Berruguete y su obra". Madrid, 1917.
PÉREZ VILLANUEVA, J. "Una escultura de Berruguete: El "Ecce Homo" del retablo de la Mejorada, en Olmedo" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid, 1934, pág. 41).
— "El retablo del monasterio de la Mejorada, de Alonso Berruguete" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1933, pág. 27).
— "Una obra desconocida de Alonso Berruguete" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1936, pág. 55).
SALAZAR Y MENDOZA, P. "Chrónica de el Cardenal Don Juan Tavera". Toledo, 1603.
T. B. "Un dibujo de Alonso Berruguete en el Museo de Valencia" (Arch. Arte Valenciano, 1917).
Un recibo de Alonso Berruguete (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1933, pág. 65).
WEISE, G. "Ein unbeachtete Frühwerk Berruguetes in der Kathedrale zur Valencia" (Pantheon, 1938, XXII, 279).

JUNI

AGAPITO Y REVILLA, J. "Los retablos de San Benito el Real" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1913-1914, págs. 193, 217).
— "Un testamento inédito de Juan de Juni" (Bol. Mus. Prov. de Bellas Artes de Valladolid, 1925-1928, pág. 141).
— "La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo. — II. Juan de Juni". Valladolid, 1929.
ANTÓN, F. "El sepulcro de Juan de Juni y sus posibles precedentes. Guía oficial de la Semana Santa". Valladolid, 1947.
— "Obras de arte que atesoraba el monasterio de San Francisco, de Valladolid" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1936, página 19).
ANTÓN, M. L. "Una santa Ana, de Juan de Juni" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1935, pág. 295).
BENITO, I. de. "Ermita y sepulcro de San Segundo" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1893, pág. 29).
CAMÓN, J. "Un Crucifijo de Juni" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1941, pág. 81).
— "Juan de Juni: Virgen, en la iglesia de Becerril de Campos (Palencia)" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1941, pág. 81).

GARCÍA CHICO, E. "Juan de Juni". Valladolid, 1949.
— "Una obra de Juan de Juni en Valladolid" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1942, pág. 285).
— "La capilla de los Benavente en Santa María de Ríoseco" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq, Valladolid, 1934, pág. 319).
GARCÍA GUERETA, R. "El retablo de Juan de Juni de Nuestra Señora "la Antigua" de Valladolid" (Arquitectura, 1923, pág. 232).
HUERTA, R. "La Virgen de los Cuchillos. Carta abierta" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1909-1910, pág. 417).
MARTÍ Y MONSÓ, J. "Nuevas noticias de arte extraídas y comentadas de un libro hasta hace poco inédito" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1905-1906, pág. 1).
— "Juan de Juni y Esteban Jordán, en Medina de Ríoseco" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1903-1904, pág. 275).
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Juan de Juni" (Artes y Artistas, Madrid, 1954).
— "Juni y el Laoconte" (Arch. Esp. de Arte, 1952, pág. 59).
— "Atribuciones de obras de escultores españoles del siglo XVI" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1954, pág. 199).
— "El convento de Santa Catalina, de Valladolid" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1946, pág. 111).
NÚÑEZ MARQUÉS, V. "El retablo de la S. I. C. de El Burgo de Osma, obra de Juni, Picardo y Perandrés" (Bol. Com. Mon. de Burgos, 1949, pág. 345).
— "Descripción del retablo de la capilla mayor de la catedral de Burgo Osma" (Bol. Inst. Fernán González, Burgos, 1950-1951, página 249).
OÑATE, J. A. "El retablo principal de la iglesia catedral de Valladolid" (Cultura Bíblica, Segovia, 1949, págs. 139 y 170).
PENZOL, P. "La "Dolorosa" de Taborcias" (Clavileño, 1953, pág. 51).
PÉREZ VILLANUEVA, J. "Una Piedad, de Juni" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1933, pág. 91).
— "Una santa Ana, de Juan de Juni" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1933, pág. 271).
RADA, J. de D. de la. "San Marcos, de León: sillería de coro" (Mus. Esp. de Antig., 1873, II, pág. 255).
TORBADO, J. C. "Catedral de León: El Crucifijo de Juan de Juni" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1931, pág. 37).
T., "Obras desconocidas de Juan de Juni en Madrid" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1915, pág. 165).

BECERRA

AGAPITO Y REVILLA, J. "Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1913-1914, págs. 145, 173).
ROSELL, I. "El retablo de las Descalzas Reales, obra de Gaspar Becerra" (Mus. Esp. de Antig., V, pág. 525).
SENTENACH, N. "Gaspar Becerra" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1895, III, pág. 188).
TORMO, E. "Gaspar Becerra. (Notas varias)" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1912, pág. 65; 1913, págs. 117, 241).
— "Mis mañanitas vallisoletanas. Tras de Becerra, y Goya, al paso" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1911-1912, págs. 493, 517).

JORDAN

AGAPITO Y REVILLA, J. "La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo. — III. Esteban Jordán". Valladolid, 1929.
— "La obra de Esteban Jordán en Valladolid" (Arte Español, 1914-1915, págs. 318, 352, 397; 1916-1917, págs. 32, 240).
ANTÓN, F. "La iglesia de Sancti Spíritus, de Valladolid" (Arch. Esp. de Arte, 1951, pág. 155).
GARCÍA CHICO, E. "El convento de la Magdalena, de Medina del Campo" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1948, pág. 157).
MARTÍ Y MONSÓ, J. "Juan de Juni y Esteban Jordán, en Medina de Ríoseco" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1903-1904, pág. 275).
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Esteban Jordán". Valladolid, 1952.
— "Nueva obra de Esteban Jordán" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1955-1956, pág. 139).
— Dos estatuitas del estilo de Esteban Jordán" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1952, pág. 125).

SORIA, LA RIOJA, PAÍS VASCONAVARRO

F. A. "Ensayo de filiación de Juan de Anchieta" (Bol. R. Soc. Vasc. A. del País, 1952, pág. 123).
J. A. "Anchieta y no Ancheta" (Bol. R. Soc. Vasc. A. del País, 1949, pág. 275).
ALTADILL, J. "Miguel de Ancheta" (Bol. Com. Mon. Navarra, 1912-1913, pág. 281).
J. B. "La última y hasta ahora ignorada obra de Anchieta" (Bol. R. Soc. Vasc. A. del País, 1948, pág. 116).
BECERRA, F. "Las obras del escultor Juan Bazcardo en Viana" (Bol. Com. Mon. de Navarra, primer trim. 1936).
BERRUEZO, J. "Un Crucifijo de Juan de Ancheta" (Bol. R. Soc. Vasc. A. del País: Homenaje a don Julio de Urquijo, 1949, pág. 425).
BIURRUN, T. "La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento". Pamplona, 1935.
— "La portada de Santa María de Viana" (Príncipe de Viana, núm. 4; 1941, pág. 24).
CABEZUDO, J. "La obra de Ancheta en Tafalla" (Príncipe de Viana, 1948, pág. 277).
CAMÓN AZNAR, J. "El escultor Juan de Ancheta". Pamplona, 1943.
— "Dos esculturas de Juan de Ancheta" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1941, pág. 83).

CAMÓN AZNAR, J. "Un Crucifijo de Juan de Ancheta" (Príncipe de Viana, 1947, pág. 145).
— "La significación artística de Ancheta" (Príncipe de Viana, núm. 2; 1941, pág. 8).
— "Dos retablos de Juan de Ancheta" (Arch. Esp. de Arte, 1942, pág. 237).
CARRERAS Y CANDI. "Geografía General del País Vasconavarro". Barcelona.
CASTRO, J. R. "Escultores navarros" (Príncipe de Viana, 1944, 1945 y 1948, passim).
— "Cuadernos de Arte navarro. — b) Escultura". Pamplona, 1949.
— "La escultura en Navarra en el siglo XVI" (Rev. Int. Est. Vascos, 1936, pág. 5).
CAVANILLES, A. "Lequeitio en 1857". Madrid, 1858.
CAVESTANY, J. "Una obra inédita firmada por el escultor castellano Pedro de Arbulo" (Arte Español, 1930-1931, pág. 6).
DELMAS, J. E. "Guía histórico-descriptiva del señorío de Vizcaya". Ed. Junta de Cultura de la Diputación de Vizcaya, 1944.
GUERRERO, J. "Dos relieves navarros del siglo XVI" (Arch. Esp. de Arte, 1949, pág. 357).
HUARTE, . "Juan de Anchieta: Sus retablos y los de sus discípulos" San Sebastián, 1925.
INSAUSTI, S. "El retablo mayor de Santa María, de Tolosa" (Bol. R. Soc. Vasc. A. del País, 1956, pág. 397).
— "Artistas en Tolosa: Jerónimo de Larrea y Goizueta, maestro escultor" (Bol. R. Soc. Vasc. A. del País, 1955, pág. 41).
LAFOND, P. "Sculpteurs basques en Espagne" (Rev. Int. Est. Vasc., IV, pág. 358).
LAYNA, R. "Pueblos de la Rioja: San Vicente de la Sonsierra" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1944, pág. 263).
LECUONA, M. de. "El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra" (Príncipe de Viana, 1945, pág. 29).
— "El escultor Juan Bazcardo y sus obras en la catedral de Calahorra" (Príncipe de Viana, 1946, pág. 27).
— "Esculturas anchietanas en Guipúzcoa" (Bol. R. Soc. Vasc. A. del País, 1955, pág. 47).
LIZARRALDE, J. A. "La Universidad de Oñate". Tolosa, 1930.
MENCOS, X. "Algunas notas documentales para el arte navarro de los siglos XVI, XVII y XVIII" (Príncipe de Viana, 1947, pág. 279).
MONTEVERDE, J. L. "Esculturas de Ancheta en Las Huelgas, de Burgos" (Arch. Esp. de Arte, 1955, pág. 77).
POLENTINOS, Conde de. "Ezcaray y su iglesia" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1930, pág. 217).
ROGGEN, D. y CASTEELS, M.: "De beeldhouwer Guyot de Beaugrant." (Gentsche Biddragen tot de Kunstgeschiedenis, 1958, pág. 31).
RUIZ DE BALARRETA. "Guía artística de Logroño". Logroño, 1948.
SALTILLO, Marqués del. "Aportación documental a la biografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)" (Boletín R. Acad. de la Hist., 1944-1946).
— "Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII". Madrid, 1948.
SEGURA, R. G. "El retablo mayor de Fuenmayor (Rioja) y algunas noticias de su escultor Bascardo" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1933, pág. 243).
— "Apuntes acerca del escultor riojano Arbulo Margubete" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1943, pág. 133).
SESMERO PÉREZ, F. "El arte del Renacimiento en Vizcaya". Bilbao, 1954.
— "Laudas sepulcrales del Renacimiento vizcaíno" (Zumárraga, Rev. Int. Est. Vascos, núm. 2, pág. 66). 1953.
TORMO, E. "Lequeitio" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1910, pág. 50).
URANGA, J. E. "Retablos navarros del Renacimiento". Pamplona, 1947.

CASTILLA LA NUEVA, ÁVILA Y SEGOVIA

AGAPITO Y REVILLA, J. "El retablo mayor de San Antolín, de Medina del Campo" (Bol. Soc. Castellana de Exc., 1913-1914, página 286).
ALONSO, M. de las N. "Juan de Arfe y Pompeo Leoni" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1941, pág. 173).
ALONSO CORTÉS, N. "Noticia de los Arfe" (Bol. R. Acad. de la Hist., de 1951, tomo CXXVIII, pág. 71).
AZCÁRATE, J. M. de. "Sobre el arco de Jamete, en la catedral de Cuenca" (Arch. Esp. Arte, 1945, pág. 178).
— "Algunos juicios sobre Giraldo de Merlo" (Arch. Esp. de Arte, 1948, pág. 308).
CABELLO LAPIEDRA, K. M. "Escultura escurialense" (Arte Español, 1934-1935, pág. 66).
CAMÓN AZNAR, J. "Dominico Greco". Madrid, 1950.
CARDENAL, M. "Alarcón de las Altas Torres" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1923, pág. 281).
CEDILLO, Conde de. "Martín Muñoz de las Posadas" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1930, pág. 229).
DOMÍNGUEZ BORDONA, J. "Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete". Madrid, 1933.
GARCÍA, E. "La obra en bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo el Real de El Escorial" (Bol. Seminario. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1946, pág. 127).
GARCIA CHICO, E. "La colegiata de Medina del Campo" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1955-1956, pág. 53).
GARCÍA REY, V. "La portada de la iglesia del monasterio de San Clemente el Real, de Toledo" (Arquitectura, 1925, pág. 249).
— "Juan Bautista Monegro" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1931-1935, passim).
GÓMEZ-MORENO, M. "Vasco de la Zarza, escultor" (Bol. Soc. Castellana Exc., 1909-1910, pág. 149).
GÓMEZ-MORENO, M. E. "Isidro de Villoldo, escultor" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1942, pág. 139).
HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. "The tombs of don Gutierre de la Cueva and doña Mencía Enríquez de Toledo". 1927.
— "Pompeo Leoni". 1928.
INFANTAS, Conde de las. "¿Dos esculturas del Greco?" (Arch. Esp. de Arte, 1945, pág. 193).
LAYNA, F. "La parroquia de Mondéjar" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1935, pág. 265).
— "Los estilos Renacimiento y barroco en la provincia de Guadalajara" (Arte Español, 1944, pág. 154).

LAYNA, F. "La provincia de Guadalajara". Madrid, 1948.
MAGDALENO, R. "El retablo mayor de la colegiata de Medina del Campo" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1940, pág. 119).
MAHN, H. "Ein Grabmal von Pompeo Leoni" (Zeitschrift für bildende Kunst, 1931, 65, pág. 90).
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Sobre la intervención de León Leoni en el retablo de El Escorial." (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1952, pág. 126).
— "Una nota documental a la obra de los Leoni" (Arch. Esp. de Arte, 1950, pág. 257).
MAYER, A. "Zarza's tomb of Núñez de Arnalte in Ávila" (The Art Quarterly, 1940, pág. 235).
ORUETA, R. "La escultura funeraria en España (Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara)". Madrid, 1919.
PALAZUELOS, Vizconde de. "Toledo. Guía artístico-práctica". Toledo, 1890.
PARRO, S. R. "Toledo en la mano". Toledo, 1857.
PÉREZ MÍNGUEZ, F.: "Miraflores de la Sierra"" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1920, pág. 5).
PÉREZ PASTOR, C. "Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España" (Memorias de la Real Academia Española, Madrid, 1914. tomo XI).
— "Problema histórico-artístico: ¿Quiénes fueron los escultores... Duque de Lerma para los enterramientos de la capilla mayor de San Pablo, de Valladolid?" (Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1901, V, pág. 281).
— "Escrituras de Pompeo Leoni" (Memorias de la Real Academia Española, Madrid, 1914, tomo XI).
PÉREZ SEDANO, F. "Notas del Archivo de la catedral de Toledo". Madrid, 1914.
PÉREZ VILLAMIL, M. "La catedral de Sigüenza". Madrid, 1899.
— "El Renacimiento español. Martín de Valdoma y su escuela" (Arte Español, 1916, pág. 193).
PLON, E. "Leone Leoni et Pompeo Leoni". París, 1887.
PORTABALES, A. "Los verdaderos artífices de El Escorial". Madrid, 1946.
— "Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial". Madrid, 1952.
PROSKE, B. G. "Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish sculpture" (The Hispanic Society of America, Nueva York, 1956).
RADA, J. de D. de la. "Sepulcros de Francisco Ramírez de Madrid y de Beatriz Galindo (la Latina), su esposa, en la Concepción Jerónima, de Madrid" (Mus. Esp. de Antig., V, pág. 85).
RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo..." Toledo, 1920.
— "Alderredor de la Virgen del Prado". Ciudad Real, 1914.
— "Giraldo de Merlo" (Arte Español, 1914-1915, pág. 251).
ROSELL, L. "Sepulcro del obispo don Alonso de Madrigal (el Tostado)" (Mus. Esp. de Antig., IX, pág. 35).
SALTILLO, Marqués del. "La herencia de Pompeyo Leoni" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1934, pág. 95).
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Los Arfe". Madrid, 1920.
— "Juanelo Turriano en España" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1933, pág. 225).
— "Pinturas y esculturas de colecciones malagueñas". 1943.
S. C. "Carta del gran Cardenal Mendoza al Cabildo de Toledo sobre su sepultura" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1915, pág. 161).
SERRANO FATIGATI, E. "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1908-1912, passim).
TORMO, E. "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1925, pág. 117).
TUBINO, F. M. "La estatua alegórica del emperador Carlos V... y la escuela escultórica española" (Mus. Esp. de Antig., VIII, pág. 501).
— "Puerta y escalera del Hospital de la Latina y sepulcros de Francisco Ramírez y Beatriz Galindo" (Mon. Arq. de España, 1880).
— "Estatua en bronce de la emperatriz doña Isabel..., obra del escultor León Leoni" (Mus. Esp. de Antig., IX, pág. 317).
VEGUE, A. "Una carta de Jacopo da Trezzo y dos de Pompeo Leoni" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1926, pág. 156).
VILLALPANDO, M., y VERA, J. "Notas para un diccionario de artistas segovianos del siglo XVI" (Estudios Segovianos, 1952, pág. 59).
X. "El Greco, escultor" (Toledo, 1927, pág. 1615).
ZARCO DEL VALLE, M. R. "Documentos de la catedral de Toledo". Madrid, 1916.
ZARCO, J. "Testamento de Pompeyo Leoni, escultor de Carlos V y de Felipe II..." (Arte Español, 1932-1933, pág. 63).

LEÓN, GALICIA, SALAMANCA

ANGULO, D. "Los relieves del patio de la Universidad de Salamanca" (Arch. Esp. de Arte, 1950, pág. 356).
CAMÓN, J. "Salamanca". Madrid, 1931.
CORTÉS, L. L. "De la aportación germánica al plateresco" (Trabajos y Días, supl. núm. 5). Salamanca.
CHAMOSO, M. "El coro de la catedral de Santiago" (Cuad. Est. Gallegos, V, pág. 189).
— "El monasterio de Montederramo (Orense)" (Arch. Esp. de Arte, 1947).
FILGUEIRA VALVERDE, J. "Guía de Santiago de Compostela". Santiago, 1950.
— "El escultor Cornielis de Holanda en Pontevedra" (Museo de Pontevedra, I, pág. 20).
GÓMEZ-MORENO, M. "Catálogo Monumental de España: Zamora". Madrid, 1927.
— "Catálogo Monumental de España: León". Madrid, 1925.
— "Sobre Cornielis de Holanda" (Museo de Pontevedra, I, pág. 77).

GUTIÉRREZ CUÑADO, A. "El retablo de Donzel, de San Salvador" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1943, pág. 79).
LOPEZ FERREIRO, A. "Historia de la S. A. M. I. de Santiago de Compostela". Santiago, 1898-1911.
PÉREZ CONSTANTI, P. "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII". Santiago, 1930.
S. F. "Sillería de coro de la catedral de León" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1902, pág. 179).
SÁNCHEZ REYES, E. "Sobre los enigmas del claustro universitario salmantino" (Bol. Bibl. Men. Pelayo, I, pág. 261).
TORBADO, J. C. "El Crucifijo del trascoro de la catedral de León" (Arch. Esp. Arte y de Arq., 1932, pág. 49).
— "El retablo de Trianos y los relieves de Sahagún" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1936, pág. 75).
TORMO, E. "Las catedrales de Salamanca". (P. N. T.)
VÁZQUEZ SACO, F. "La catedral de Lugo" (Col. Obradoiro). Santiago, 1953.
X. "Duas esculturas de Xan de Juni" (Nos, 15 octubre 1927).

ANDALUCÍA, EXTREMADURA, MURCIA

AMADOR DE LOS RÍOS, J. "El tenebrario de la catedral de Sevilla" (Mus. Esp. de Antig., III, pág. 213).
AMADOR DE LOS RÍOS, R. "Murcia y Albacete (España. Sus monumentos...)". Barcelona, 1889.
ANGULO, D. "El retablo de San Mateo, de Lucena" (Soc. Exc. de Lucena. Memoria, 1934).
— "Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1935, pág. 141).
— "Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la catedral de Comayagua" (Arte en Amér. y Filip., 1952, pág. 113).
BAQUERO, A. "Catálogo de los profesores murcianos". Murcia, 1913.
BERENGUER, P. A. "Jerónimo Martínez y Jerónimo Guijarro..." (Bol. Soc. Esp. Exc., 1897, pág. 74).
— "El maestro Jacobo Florentín" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1900, pág. 34).
BERJANO, D. "El Arte en Cáceres durante el siglo XVI" (Rev. Extrem., 1904, págs. 337, 452; 1907, págs. 26, 75).
CAMPOS RUIZ, C. "La sacra capilla del Salvador" (Don Lope de Sosa, 1915-1918, passim.).
CASCALES, J. "Las bellas artes plásticas en Sevilla". Toledo, 1929.
COVARSI, A. "El gran retablo parroquial de Casas de Don Pedro" (Rev. Est. Extrem., 1930, pág. 277).
FLORIANO, A. "El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1941, pág. 85).
GALLEGO Y BURÍN, A. "Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés" (En homenaje a Martínez Montañés). Sevilla, 1939.
— "Unas obras conocidas y un maestro desconocido: el escultor Antonio de Leval" (Cuad. de Arte Granada, 1942-1944, pág. 55).
— "Guía de Granada". Granada, 1946.
— "Una obra desconocida de Baltasar de Arce" (Cuad. de Arte: Granada, 1936, pág. 76).
— "Documentos relativos al entallador y vidriero Juan del Campo" (Cuad. de Arte, Granada, 1936, pág. 341).
GESTOSO PÉREZ, J. "Sevilla monumental y artística". Sevilla, 1889-1892.
— "Ensayo de un diccionario de artífices... de Sevilla". 1899-1909.
GÓMEZ-MORENO, M. "Guía de Granada". 1892.
— "La sillería del coro de la catedral de Jaén" (Arte Español, 1941, tercer trimestre).
— "La Inmaculada en la escultura española" (Miscelánea Comillas, XXIII, pág. 375).
— "Diego Pesquera, escultor" (Arch. Esp. de Arte, 1955, pág. 289).
HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A., y COLLANTES DE TERÁN, F. "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla". Sevilla (en publicación).
HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "La Universidad hispalense y sus obras de arte". Sevilla, 1942.
— "Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista" (Arch. Hisp., 1944).
— "Una obra de Maestre Miguel en la catedral de Santiago" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1932, pág. 149).
— "El retablo de la Redención, de las Carmelitas de Aracena" (Arch. Hisp., 1954, pág. 203).
— "Nicolás de León, entallador" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1935, pág. 247).
— "Más sobre maestre Miguel, imaginero" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1934, pág. 271).
— "Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento". Sevilla, 1951.
LAFUENTE, E. "Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado" (Arte Español, 1950, pág. 97).
— "Un nuevo Cristo en marfil de Gaspar Núñez Delgado" (Academia, 1953, pág. 19).
LÓPEZ MARTÍNEZ, C. "El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. 1565-1625". Sevilla, 1943.
— "El notable escultor J. Hernández de Estrada, maestro de M. Montañés (1540-1586)" (Calvario, 1949).
— "Retablos y esculturas de traza sevillana". Sevilla, 1928.
— La Hermandad del Cristo de la Expiración y Marcos Cabrera" (Calvario, 1946).
— "Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla". Sevilla, 1928.
— "El templo de Madre de Dios, de Sevilla". Sevilla, 1930.
— "Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés". Sevilla, 1929.
MARTÍN, T. "Un retablo del siglo XVI" (Rev. Est. Extrem., 1933, pág. 45).
MARTOS LÓPEZ, R. "La iglesia de El Salvador". Úbeda, 1951.
— "Imágenes de Úbeda". Úbeda, 1949.
MÉLIDA, R. "Catálogo Monumental de España: Cáceres". Madrid, 1924.
— "Catálogo Monumental de España: Badajoz". Madrid, 1925.

PACHECO, F. "Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones..." (Ed. J. M. Asensio). Sevilla, 1886.
RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Artistas exhumados" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1901-1904, passim.)
— "Rafael de León y S. de Córdoba, plateros; E. de Orta, entallador y escultor, y otros" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1900, págs. 227, 246).
RODRÍGUEZ MOÑINO, A. "La escultura en Badajoz durante el siglo XVI" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq., Valladolid, 1947, pág. 101).
— "Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia, entalladores del siglo XVI: 1554-1601" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, 1943, pág. 121).
ROMERO DE TORRES, E. "Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz". Madrid, 1934.
SÁNCHEZ MORENO, J. "Escultura de los siglos XVI y XVII en Murcia" (Arte Español, 1945, pág. 124).
— "Miscelánea sobre escultura en Murcia" (An. Univ. Murcia, 1951-1952, pág. 77).
TUBINO, F. M. "Pablo de Céspedes". Madrid, 1868.
UNIVERSIDAD DE SEVILLA. — LABORATORIO DE ARTE. "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía". Sevilla, 1927-1937.
— "La escultura en Andalucía". Sevilla, 1929.
WETHEY, H. E. "Two spanish prophetes of the Renaissance" (The Art Quarterly, 1947, pág. 133).

ARAGÓN, CATALUÑA, VALENCIA, BALEARES

ABBAD, F. "Seis retablos aragoneses del Renacimiento" (Arch. Esp. de Arte, 1950, pág. 53).
— "Estudios del Renacimiento aragonés: Juan de Moreto" (Arch. Esp. de Arte, 1945, págs. 162, 317; 1946, pág. 217).
— "Dos retablos de San Martín del Río" (Teruel, 1950, pág. 95).
ABIZANDA, M. "Documentos para la historia artística y literaria de Aragón". Zaragoza, 1915-1932.
— "Damián Forment". Barcelona, 1942.
AINAUD, J.; GUDIOL, J., y VERRIE, F. "Catálogo Monumental. La ciudad de Barcelona". Madrid, 1947.
ALBAREDA, J. "El retablo de San Bernardo, de La Seo". Zaragoza, 1952.
— "La influencia de Alberto Durero en dos obras de Forment" (Homenaje a D. M. Pano). Zaragoza, 1947.
AMADA, S. "Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la colegiata de Santa María, de Calatayud" (Bol. Soc. Española Exc., 1947, pág. 177).
ARCO, R. del. "Catálogo monumental de la provincia de Huesca". Madrid, 1942.
— "La sillería del coro de la catedral de Huesca". Zaragoza, 1953.
— "Documentos inéditos de arte aragonés" (Sem. Arte Arag., 1952, pág. 53).
— "El Arte en Huesca durante el siglo XVI: artistas y documentos inéditos" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1915, págs. 10 y 188).
— "El coro de la catedral zaragozana del Pilar" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1925, pág. 161).
— "El real monasterio de Sigena" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1921, pág. 26).
— "La ex catedral de Roda" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1923, pág. 28).
— "De escultura aragonesa.—I. El retablo de Montearagón, obra de Gil Morlanes (padre).—II. Juan Miguel de Orliens o Urliens" (Sem. Arte Arag., 1953, pág. 21).
— "El retablo mayor de Montearagón". Zaragoza, 1954.
— "Aragón monumental. La ciudad de Jaca" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1921, pág. 165).
CASTRO, J. R. "Los retablos de los monasterios de La Oliva y Fitero" (Príncipe de Viana, 1941, núm. 13, pág. 13).
CHAMOSO, M. "El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional" (Datos sobre retablos de Teruel.—Boletín Soc. Esp. Exc., 1943, pág. 174).
"Documentos sobre el coro de Huesca, por Nicolás de Beráztegui" (Bol. Com. Mon. de Navarra, 1915, pág. 23).
DOPORTO, L. "Los retablos de Gabriel Joli en Teruel" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1915, pág. 271).
DURAN Y SANPERE, A. "De l'escultor Martí Díaz de Liatzasolo" (Butl. Cen. Exc. Catalunya, 1921, pág. 291).
— L'esculptor Damiá Forment i l'altar major de San Just de Barcelona" (Vida Cristiana, Barcelona, 1929-1930, págs. 215 y 224).
FÄH. "Damián Forment" (Die Christliche Kunst, 1909).
GALIAY, J. "Retratos de los Reyes Católicos en la portada de la iglesia de Santa Engracia, de Zaragoza" (Sem. Arte Arag., 1945, pág. 5).
— "Un interesante retablo de Pedro Moreto" (Sem. Arte Arag., 1945, II, pág. 7).
GARÍN, F. M. "Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos". Valencia, 1955.
GASCÓN DE GOTOR, A. "El escultor valenciano Damián Forment en la primera mitad del siglo XVI" (Bol. R. Acad. de la Hist., 1913, tomo LXII, pág. 38).
HUARTE, A. "Diego de Morlanes, legista en Salamanca" (Bol. Bibl. Men. Pelayo, 1949, pág. 188).
IBÁÑEZ MARTÍN, J. "Gabriel Yoly: su vida y su obra" (Discurso de recepción en la R. Acad. de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, 1956.
— "Gabriel Yoly" (Col. Artes y Artistas). Madrid, 1956.
R. L. "Notas sobre algunas esculturas del Renacimiento en España" (Arquitectura, 1924, pág. 200).
LA SALA, M. "Damián Forment y sus obras" (El Pilar, octubre, 1896).
LLABRÉS, G. "Documentos sobre Forment" (Rev. de Huesca, 1914).
MADURELL, J. M. "Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña: Martín Díez de Liatzasolo" (An. y Bol. Mus. Arte de Barcelona, 1945, III, pág. 7).
— "Escultores renacentistas en Cataluña" (An. y Bol. Mus. Arte de Barcelona, 1947, pág. 205).

MADURELL, J. M. "Retablos gerundenses (1570-1752)" (An. Inst. Est. Gerundenses, 1951, pág. 247).
MARCH, J. M. "La Real Capilla de Palau en la ciudad de Barcelona". Barcelona, 1921.
MARCOS, N. "El retablo de la capilla mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada" (Bol. Soc. Esp. Exc., 1922, pág. 5).
MAYER, A. "Un retablito en boj flamenco-español" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1934, pág. 255).
MELON, A. "Forment y el monasterio de Poblet (1527-1535)" (Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1917, XXXVI, pág. 276).
PANO, M. "Damián Forment en la catedral de Barbastro" (Cult. Esp., 1906, pág. 812; 1909, pág. 3).
RUBINSTEIN, Mlle. "Gabriel Yoly, sculpteur in bois" (Actas del Congreso de Historia del Arte). París, 1920.
SALAS, X. de. "Damiá Forment i el monestir de Poblet" (Estudis Universitaris Catalans, 1928, XIII, pág. 445).
— "Escultores renacientes en el Levante español: Martín Díez de Liatzasolo" (An. y Bol. Mus. Arte de Barcelona, 1943, I, pág. 93).
— "Escultores renacientes en el Levante español" (An. y Bol. Mus. Arte de Barcelona, 1941, pág. 79; 1942, pág. 35).
SANZ, J. M. "El maestro entallador Pierres del Fuego" (Príncipe de Viana. 1944, pág. 145, 329).
— "Los artistas del coro de la catedral de Tarazona" (Sem. Arte Arag., 1945, pág. 31).
— "Real monasterio cisterciense de Veruela" (Sem. Arte Arag., 1945, pág. 29).
— "Los navarros en el real monasterio cisterciense de Veruela" (Príncipe de Viana, 1942, págs. 21, 405).
SAVIRON, P. "Retratos de Damián Forment y de su mujer" (Mus. Esp. de Antig., VII, pág. 483).
SERRANO SANZ, M. "Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI" (Discurso de recepción en la R. Acad. de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza). (Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1916 y 1917).
SOLDEVILLA, J. "Damián Forment" (Revista de Aragón, 1934).
TORMO, E. "Guía de Levante". Madrid, 1943.
TORRALBA, F. "La catedral de Tarazona". Zaragoza, 1954.
TRAMOYERES, L. "El pintor Nicolás Falco... El retablo de la Puridad, obra de Falco con la colaboración de los imagineros Pablo, Onofre y Damián Forment" (Arch. Arte Val., 1918, pág. 3).
— "El escultor valenciano Damián Forment". 1903.

AMÉRICA

ACUÑA, "La escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá". Bogotá, 1932.
ANGULO, D. "Historia del arte hispanoamericano" (tomos I y II). Barcelona.
— "El gótico y el Renacimiento en las Antillas". Sevilla, 1947.
— "Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en Méjico". (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1935, pág. 131).
BONAVIT, J. "Esculturas tarascas de caña de maíz y orquídeas" (Anales del Museo Michoacano, 1944, pág. 65).
CARRILLO, A. "El Cristo de Mexicaltzingo. Técnica de las esculturas en caña". México, 1949.
GARCÍA GRANADOS, R., "Reminiscencias idolátricas en monumentos coloniales" (An. Inst. Inv. Estéticas, 1940, II, pág. 54).
— y MAC GREGOR, L. "Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano". México, 1934.
KUBLER, G. "Mexican architecture of the sixteenth century". New Haven. Yale University Press, 1948.
MAZA, F. de la. "Los retablos dorados de Nueva España". México, 1950.
MORENO VILLA, J. "La escultura colonial mexicana". México, 1942.
— "Lo mexicano en las artes plásticas". México, 1948.
NAVARRO, J. G. "La escultura en el Ecuador". Madrid, 1929.
NEUMEYER, A. "The indian contribution to architectural decoration in spanish colonial America" (Art. Bull., 1948, pág. 104).
ROMERO DE TERREROS, M. "A brief survey of Mexican colonial sculpture" (Gaz. Beaux Arts, 1944, XXV, pág. 49).
OBREGÓN, "Una escultura del siglo XVII en México" (An. Inst. Inv. Estéticas, 1946, IV, pág. 19).
SOLA, M. "Historia del arte hispanoamericano" (Col. Labor, Barcelona, 1935).
TOUSSAINT, M. "La escultura colonial en México". México, 1941.
— "Supervivencias góticas en la arquitectura mexicana del siglo XVI" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1935, pág. 47).
VELASCO, A. de. "Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo... de Santa Teresa la Antigua". México, 1688.
VILLASEÑOR, "La Cruz de Cuantitlán". México, 1904.
WILDER WEISMANN, E. "México in sculpture. 1521-1821". Cambridge (Mass.), 1950.

ÍNDICE DE MATERIAS

Abrazo ante la Puerta Dorada, representaciones del, 79, 96, 106, 111, 123, 135, 163, 164, 228, 233, 332.
Academia de San Fernando, Madrid, 350.
Adán, representaciones de, 85, 201, 214, 245, 287, 360.
Adoración de los Pastores, representaciones de la, 23, 25, 86, 136, 219, 239, 260, 282, 286, 287, 291, 296, 305, 324, 347.
Alegorías místicas, 124, 324, 327, 332, 333, 334.
Aleros decorados, 210.
Anastasis, representaciones de la, 286.
Ángeles, representaciones de, 24, 32, 45, 46, 52, 56, 66, 75, 79, 85, 95, 99, 105, 118, 129, 145, 173, 191, 196, 201, 206, 223, 228, 233, 246, 250, 292, 306, 314, 331, 333, 366.
Anteo, representaciones de, 239.
Antiguo Testamento, escenas del, 26, 56, 69, 70, 92, 117, 146, 149, 150, 220, 223, 227, 239, 245, 332, 334, 343.
Anunciación, representaciones de la, 24, 32, 42, 45, 56, 62, 65, 66, 76, 82, 105, 106, 112, 118, 123, 135, 136, 137, 146, 149, 173, 192, 201, 205, 206, 209, 210, 219, 220, 224, 233, 239, 240, 249, 260, 286, 287, 295, 296, 299, 301, 305, 313, 324, 328, 337, 343, 347.
Aparición de Cristo a su Madre, representaciones de la, 45, 69.
Apocalipsis, representaciones del, 227.
Apóstoles, representaciones de los, 24, 36, 57, 91, 124, 129, 135, 136, 159, 178, 191, 202, 214, 228, 239, 250, 254, 259, 282, 291, 296, 301, 305, 306, 314, 323, 324, 332, 343, 347, 365.
Ascensión, representaciones de la, 26, 69, 99, 105, 123, 173, 287, 301, 347.
Asunción, representaciones de la, 23, 39, 42, 45, 65, 66, 76, 79, 81, 82, 86, 91, 105, 106, 111, 123, 136, 146, 149, 163, 173, 177, 188, 192, 205, 210, 219, 228, 233, 240, 254, 259, 276, 282, 286, 287, 291, 296, 299, 301, 302, 305, 306, 310, 313, 314, 319, 324, 328, 333, 343, 360, 365.
Atriles, 224, 227.

Bajada al Limbo, representaciones de la, 26, 177.
Barro cocido, esculturas en, 18, 23, 26, 31, 92, 96, 112, 117, 154, 159, 164, 167, 220, 337, 343, 354.
Bautismo de Cristo, representaciones del, 82, 99, 135, 159, 181, 201, 334, 366, 369.
Betsabé, representaciones de, 46.
Bodas de Caná, representaciones de las, 81.

Caída de los ángeles rebeldes, representaciones de la, 80.
Cajonerías, 106, 117, 227, 233, 240, 245.
Calvario, representaciones del, 23, 39, 42, 62, 66, 76, 79, 81, 82, 91, 95, 100, 105, 123, 124, 129, 135, 136, 137, 146, 149, 164, 167, 173, 178, 192, 199, 200, 201, 206, 219, 228, 233, 246, 254, 259, 263, 264, 282, 286, 287, 291, 299, 305, 310, 314, 327, 328, 331, 332, 333, 343, 347, 350, 353, 365.
Camino del Calvario, representaciones del, 24, 36, 41, 69, 79, 81, 100, 124, 178, 219, 220, 263, 282, 292, 305, 310.
Cariátides, 196, 239, 240.
Caridad, representaciones de la, 153, 239, 349, 354.
Circuncisión, representaciones de la, 206, 296, 337, 354.
Colección marqués de Arcicóllar, Madrid, 327.
Colección Bello, Puebla (México), 337.
Colección d'Ambras, Viena, 348.
Colección Dreyfus, 31.
Colección Gestoso, Sevilla, 23.
Colección Gómez-Moreno, Madrid, 25, 168, 337.
Colección González-Nandín, Sevilla, 337.
Colección Conde de las Infantas, Madrid, 360.
Colección Irureta Goyanes, 23.
Colección Marañón, Madrid, 360.
Colección Pons, Málaga, 360.
Colección Rodríguez Bauzá, Madrid, 337.
Colección Sotomayor de Herruzo, Córdoba, 337.
Colección Torbado, León, 81.
Coronación de espinas, representaciones de la, 41, 81, 124, 182, 192, 213, 254.
Coronación de la Virgen, representaciones de la, 92, 136, 137, 163, 173, 192, 227, 287, 299, 302, 305, 306, 310, 324.
Cristo a la columna, representaciones del, 25, 52, 55, 96, 146, 177, 182, 192, 199, 219, 250, 254, 285, 292, 337, 353.
Cristo resucitado, representaciones de ,51, 163, 328, 360, 333.
Cristo yacente, representaciones del, 51, 52, 174.
Crucifijos, 25, 32, 55, 81, 91, 136, 153, 159, 164, 167, 168, 173, 178, 224, 246, 250, 259, 264, 282, 285, 288, 295, 296, 299, 305, 314, 319, 320, 324, 331, 337, 338, 343, 344, 348, 350, 353, 354, 360, 366, 369, 370.
Crucifijos de marfil, 25, 337, 344.
Crucifixión, representaciones de la, 24, 36, 118, 124, 129, 163, 214, 228, 249.

Daniel, representaciones del profeta, 228, 334.
David, representaciones de, 46, 220, 227, 305.
Degollación de los Inocentes, representaciones de la, 111, 118.
Descendimiento, representaciones del, 25, 36, 79, 124, 159, 164, 177, 188, 200, 206, 214, 220, 253, 343.
Desposorios de la Virgen, representaciones de los, 239.
Diana, representaciones de, 239.
Dios Padre, representaciones de, 46, 56, 105, 111, 124, 130, 136, 150, 164, 181, 206, 234, 250, 254, 282, 327, 343, 347, 360, 365.

Ecce Homo, representaciones del, 36, 55, 66, 124, 146, 191, 246, 263, 287, 292, 310, 337.
Entrada en Jerusalén, representaciones de la, 112, 188.
Eolo, representaciones de, 239.
Epifanía, representaciones de la, 24, 25, 52, 55, 62, 70, 76, 81, 82, 99, 105, 106, 112, 118, 123, 124, 129, 135, 136, 149, 153, 178, 199, 205, 210, 214, 223, 233, 234, 239, 250, 286, 287, 299, 305, 313, 324, 334, 337, 354.
Espíritu Santo, representaciones del, 56.
Eva, representaciones de, 85, 86, 150, 196, 201, 214, 245, 287, 323, 360.
Evangelistas, representaciones de los, 32, 56, 58, 69, 79, 81, 91, 99, 124, 178, 181, 182, 187, 192, 196, 202, 210, 219, 227, 254, 286, 287, 291, 296, 301, 305, 306, 314, 327, 347, 350, 359.—V. Tetramorfos.
Expulsión de los Mercaderes, representaciones de la, 112, 333.

Facistoles de coro, 25, 302, 323, 331.
Febo, representaciones de, 239.
Flagelación, representaciones de la, 41, 61, 79, 81, 124, 177, 246, 254, 282, 291, 296, 328.

Genealogía de Cristo, representaciones de la, 46, 149.
Génesis, representaciones de escenas del, 196, 214, 281, 323.
Grutescos decorativos, 51, 92, 111, 150, 178, 187, 196, 205, 240, 246.

Heráldicos, temas, 13, 18, 24, 25, 45, 51, 52, 56, 61, 62, 70, 75, 79, 99, 105, 106, 117, 129, 145, 153, 182, 187, 196, 206, 227, 233, 239, 245, 246, 260, 263, 285, 296, 333, 347.
Hércules, representaciones de, 15, 36, 239, 332, 343.
Hispanic Society of America, Nueva York, 100, 282.
Huída a Egipto, representaciones de la, 111, 233, 254, 259, 323, 347.

Iglesia, representaciones de la, 52.

Imposición de la casulla a San Ildefonso, representaciones de la, 41, 42, 45, 79, 80, 82, 146, 153, 192, 202, 227, 302, 360, 365.
Inmaculada, representaciones de la, 163, 164, 167, 201, 213, 228, 234, 239, 301, 314, 319, 324, 331, 337, 343, 344, 347, 354, 369.
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 31, 332.
Isaías, representaciones de, 25.

Jessé, representaciones de, 163, 281.
Jesús entre los Doctores, representaciones de, 111, 137, 173, 206, 334.
Jesús Nazareno, representaciones de, 334.
José, representaciones de la historia de, 51.
Juicio Final, representaciones del, 23, 123, 150, 178, 196, 220, 263, 282, 301.
Júpiter, representaciones de, 239.

Laudes sepulcrales, 18, 130, 206, 327, 347.
Laudes sepulcrales en bronce, 18, 99, 206.
Lavatorio, representaciones del, 58, 106, 202, 334.

Marte, representaciones de, 239.
Materiales escultóricos, 16.
Medallas, 348.
Mercurio, representaciones de, 239.
Milagro de los panes y los peces, representaciones del, 24.
Misa de San Gregorio, representaciones de la, 79, 99, 146, 181, 192, 220.
Mitológicos decorativos, temas, 23, 92, 130, 146, 150, 153, 195, 196, 209, 213, 214, 239, 253, 332.
Moisés, representaciones de, 70, 219, 245, 332.
Morgan Library, Nueva York, 24.
Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 270.
Museo Diocesano de Barcelona, 24, 75, 270.
Museo de Berlín, 24.
Museo Arqueológico, Bilbao, 85, 206.
Museo de Burgos, 25, 36, 66.
Museo Machado do Castro, Coimbra, 168.
Museo de Granada, 32, 250.
Museo de Guadalupe (México), 369.
Museo de León, 159, 164, 287.
Museo de South Kensington, Londres, 69.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 18, 23, 111, 130.
Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 25, 81.
Museo del Prado, Madrid, 25, 348, 349.
Museo de Medina de Ríoseco, 195.
Museo de Mérida de Yucatán (México), 369.
Museo de Nápoles, 70.
Museo Metropolitano, Nueva York, 227, 332.
Museo de Orense, 319.
Museo Diocesano, Palma de Mallorca, 23.
Museo de Arte Popular, Pátzcuaro (México), 370.
Museo de Pontevedra, 86, 92, 117.
Museo de la Catedral, Salamanca, 85.
Museo de San Telmo, San Sebastián, 310.
Museo de Sevilla, 31, 334.
Museo de Toledo, 150, 359.
Museo de Valencia, 31, 123.
Museo Nacional de Cerámica, Valencia, 23.
Museo Arqueológico, Valladolid, 100.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 46, 55, 75, 91, 145, 146, 160, 164, 168, 177, 178, 199, 291, 292, 350.
Museo de Zaragoza, 41, 124, 145.
Músicos, representaciones de, 331, 366.

Nacimiento de Jesús, representaciones del, 26, 39, 52, 58, 62, 65, 66, 70, 76, 82, 99, 123, 135, 136, 149, 159, 188, 192, 202, 210, 213, 214, 219, 223, 233, 249, 253, 264, 299, 314, 324, 338, 343, 354.
Nacimiento de la Virgen, representaciones del, 45, 106, 123, 130, 173, 228, 263, 286, 313.
Nazareno, representaciones del, 287, 292, 334.
Neptuno, representaciones de, 239.
Noé, representaciones de, 69.
«Noli me tangere», representaciones del 23, 24, 99, 188, 296.

Oración en el Huerto, representaciones de la, 24, 42, 70, 76, 79, 124, 163, 188, 191, 213, 219, 220, 254, 263, 296, 310, 328, 334.

Padres de la Iglesia, representaciones de los, 70, 123, 159, 182, 191, 196, 206, 210, 219, 223, 227, 287, 291, 292, 314, 350.
Pasión, representaciones de escenas de la, 12, 41, 51, 65, 69, 76, 80, 85, 86, 91, 99, 111, 112, 124, 129, 130, 135, 136, 137, 145, 181, 188, 191, 192, 200, 201, 202, 205, 206, 214, 219, 220, 227, 239, 240, 246, 254, 259, 260, 281, 286, 291, 302, 305, 306, 309, 310, 314, 324, 333, 365.
Pecado original, representaciones del, 56, 66, 70, 323.
Pentecostés, representaciones de la, 24, 58, 66, 82, 135, 136, 173, 177, 178, 192, 205, 287, 301.
Piedad, representaciones de la, 24, 45, 52, 55, 61, 62, 65, 66, 79, 82, 85, 99, 100, 105, 106, 112, 117, 118, 129, 149, 159, 164, 167, 168, 173, 188, 192, 205, 233, 263, 288, 291, 295, 301, 305, 306, 319.
Pilas de agua bendita, 25, 26.
Pilas bautismales, 270.
Prendimiento, representaciones del, 51, 178, 263, 282.
Presentación en el Templo, representaciones de la, 45, 58, 76, 106, 123, 135, 164, 192, 206, 259, 260, 301, 347, 354, 365.
Profetas, representaciones de los, 111, 150, 163, 178, 196, 202, 214, 228, 285, 286, 287, 291, 306, 354.
Púlpitos, 40, 65, 137, 173, 182, 187, 199, 214, 240, 263, 295, 296, 301, 306, 320.
Purificación, representaciones de la, 130.

«¿Quo vadis?», representaciones del, 96.

Resurrección, representaciones de la, 23, 26, 36, 41, 51, 69, 79, 80, 81, 82, 86, 112, 118, 124, 130, 136, 145, 163, 188, 192, 213, 239, 254, 286, 291, 306, 313, 328, 333, 338, 349.
Retratos, 18, 41, 42, 70, 99, 100, 124, 153, 209, 263, 344, 348, 349, 350, 359.
Reyes de armas, representaciones de, 112.
Reyes Magos, representaciones de los, 196, 327.—V. Epifanía.

Sacrificio de Isaac, representaciones del, 69, 70, 146.
Sagrada Familia, representaciones de la, 42, 52, 55, 150, 263, 332, 359.
Salomón, representaciones de, 26.
Salvador, representaciones del, 25, 39, 99, 100.
San Agustín, representaciones de, 39, 75, 135, 136, 163, 196, 259, 287, 343.
San Ambrosio, representaciones de, 199.
San Andrés, representaciones de, 42, 52, 70, 76, 85, 91, 117, 149, 167, 200, 206, 214, 246, 350.
San Antolín, representaciones de, 39, 76, 111, 182, 188, 246.
San Antonio Abad, representaciones de, 199, 206, 270.
San Antonio de Padua, representaciones de, 168, 270.
San Bartolomé, representaciones de, 42, 52, 86, 91, 149, 199.
San Benito, representaciones de, 111, 146, 192, 291, 295.
San Bernabé, representaciones de, 246.
San Bernardino, representaciones de, 66.
San Bernardo, representaciones de, 123, 260, 359.
San Blas, representaciones de, 174, 285.
San Braulio, representaciones de, 124.
San Cecilio, representaciones de, 344.
San Cipriano, representaciones de, 82.
San Cornelio, representaciones de, 82.
San Cosme, representaciones de, 26, 79, 135, 136, 137, 174.
San Cristóbal, representaciones de, 52, 81, 146, 149, 250, 270.
San Damián, representaciones de, 26, 79, 135, 136, 137, 174.
San Esteban, representaciones de, 135, 136, 214, 285, 353,
San Eugenio, representaciones de, 227, 260, 360.
San Eustaquio, representaciones de, 41, 99.
San Fabián, representaciones de, 239.
San Francisco de Asís, representaciones de, 23, 42, 76, 99, 153, 168, 205, 292, 301, 343, 359, 366.
San Gabriel, representaciones de, 135.
San Gil, representaciones de, 253, 360.
San Gregorio, representaciones de, 39, 45, 91, 163, 199, 291, 344.
San Hermenegildo, representaciones de, 343.
San Hipólito, representaciones de, 76.
San Huberto, representaciones de, 99.
San Ignacio, representaciones de, 354.
San Ildefonso, representaciones de, 79, 181, 227, 260.
San Íñigo de Oña, representaciones de, 281.
San Isidoro, representaciones de, 260, 286.
San Jacinto, representaciones de, 123.
San Jerónimo, representaciones de, 23, 24, 31, 39, 45, 52, 66, 75, 82, 99, 117, 146, 159, 163, 177, 196, 199, 205, 213, 259, 263, 282, 305, 306, 327.
San Joaquín, representaciones de, 66, 135, 168, 331.
San Jorge, representaciones de, 31, 42, 51, 52, 99, 135, 220, 259, 314.
San Juan Bautista, representaciones de, 24, 25, 39, 42, 51, 52, 55, 56, 61, 62, 66, 70, 76, 79, 82, 99, 112, 117, 135, 153, 159, 160, 164, 192, 199, 205, 213, 219, 227, 228, 233, 234, 246, 250, 270, 288, 295, 296, 302, 305, 306, 314, 331, 337, 338, 353, 360.

San Juan Evangelista, representaciones de, 23, 42, 51, 52, 61, 62, 66, 70, 79, 82, 112, 117, 123, 135, 137, 160, 188, 192, 228, 234, 246, 250, 305, 306, 328, 332, 337, 344, 360.
San Juan de Ortega, representaciones de, 281.
San Julián, representaciones de, 354.
San Leandro, representaciones de, 260.
San Licerio, representaciones de, 136.
San Lorenzo, representaciones de, 25, 82, 111, 199, 227, 264, 344, 359.
San Lucas, representaciones de, 51, 137, 337.
San Luis de Francia, representaciones de, 296.
San Marcelo, representaciones de, 286.
San Marcial, representaciones de, 209.
San Marcos, representaciones de, 39, 51, 52, 159, 210, 213, 291, 301, 332, 337.
San Martín, representaciones de, 99, 199, 201, 220, 227, 270.
San Mateo, representaciones de, 51, 159, 160, 210.
San Matías, representaciones de, 79,82.
San Miguel, representaciones de, 42, 55, 66, 70, 79, 91, 112, 124, 135, 174, 205, 253, 260, 301, 310, 360.
San Millán, representaciones de, 192.
San Nicolás, representaciones de, 129, 174, 259.
San Onofre, representaciones de, 305.
San Orencio, representaciones de, 313.
San Pablo, representaciones de, 42, 52, 56, 62, 76, 79, 82, 85, 91, 96, 112, 124, 130, 163, 167, 177, 206, 234, 239, 240, 246, 260, 285, 286, 295, 302, 310, 319, 320, 332, 343, 344, 350, 366.
San Pablo Ermitaño, representaciones de, 270.
San Pantaleón, representaciones de, 270.
San Pedro, representaciones de, 42, 52, 56, 58, 62, 76, 79, 82, 85, 91, 96, 99, 112, 130, 137, 149, 150, 163, 167, 177, 188, 201, 206, 227, 233, 234, 239, 240, 260, 285, 286, 295, 300, 302, 305, 306, 310, 319, 320, 332, 334, 343, 350, 366.
San Pedro Mártir, representaciones de, 45.
San Pelayo, representaciones de, 81.
San Ramón, representaciones de, 136.
San Roque, representaciones de, 201, 220.
San Sebastián, representaciones de, 23, 51, 52, 55, 81, 82, 96, 111, 146, 159, 160, 181, 199, 206, 220, 239, 254, 287, 313, 331, 353, 369.
San Segundo, representaciones de, 100, 167, 246.
San Severo, representaciones de, 69.
San Valerio, representaciones de, 136.
San Valero, representaciones de, 264.
San Vicente, representaciones de, 136, 202, 264.
San Víctor, representaciones de, 52.
San Victorián, representaciones de, 118.
Sansón, representaciones de, 26, 69, 223.
Santa Águeda, representaciones de, 79, 96, 159, 192, 263.
Santa Ana, representaciones de, 26, 52, 66, 76, 91, 92, 100, 130, 138, 159, 160, 163, 164, 167, 168, 173, 227, 263, 264, 327, 331, 332, 337, 366.
Santa Bárbara, representaciones de, 39, 124, 159, 192, 299, 366.
Santa Brígida, representaciones de, 163.
Santa Casilda, representaciones de, 52, 281.
Santa Catalina, representaciones de, 46, 81, 82, 86, 91, 92, 96, 100, 159, 163, 192, 219, 282, 309, 328.
Santa Catalina de Siena, representaciones de, 66.
Santa Cecilia, representaciones de, 79.
Santa Cena, representaciones de la, 61, 62, 76, 80, 106, 124, 163, 240, 254, 305.
Santa Elena, representaciones de, 76, 95, 96, 177, 240, 295.
Santa Engracia, representaciones de, 124, 270.
Santa Eulalia, representaciones de, 69, 159, 270, 285, 296.
Santa Gertrudis, representaciones de, 270.
Santa Inés, representaciones de, 96.
Santa Isabel, representaciones de, 23, 123.
Santa Justa, representaciones de, 331, 332.
Santa Leocadia, representaciones de, 227, 354.
Santa Lucía, representaciones de, 163, 192, 223, 282, 299, 313, 344.
Santa Magdalena, representaciones de, 76, 86, 164, 167, 174, 199, 233, 286.
Santa María Egipcíaca, representaciones de, 159.
Santa Marina, representaciones de, 205.
Santa Paula, representaciones de, 343.
Santa Polonia, representaciones de, 288.
Santa Rufina, representaciones de, 332.
Santa Úrsula, representaciones de, 313.
Santiago, representaciones de, 42, 56, 62, 66, 76, 86, 91, 99, 112, 124, 153, 181, 187, 196, 206, 214, 220, 227, 239, 259, 285, 309, 350, 365.
Santo Domingo de la Calzada, representaciones de, 41.
Santo Domingo de Guzmán, representaciones de, 23, 42, 45, 328.
Santo Entierro, representaciones del, 12, 24, 32, 36, 39, 62, 65, 66, 69, 70, 75, 79, 82, 85, 92, 96, 106, 117, 123, 124, 129, 137, 154, 160, 164, 167, 177, 182, 188, 192, 195, 199, 201, 205, 206, 210, 213, 214, 219, 220, 249, 254, 264, 269, 282, 305, 319.
Santo Tomás, representaciones de, 41, 81.
Santo Toribio, representaciones de, 223.
Saturno, representaciones de, 239.
Sepulcros, 12, 18, 23, 25, 26, 31, 36, 41, 45, 46, 51, 55, 57, 58, 61, 62, 65, 66, 75, 80, 86, 91, 100, 105, 118, 124, 129, 137, 145, 150, 153, 159, 174, 177, 181, 191, 199, 201, 210, 214, 219, 223, 224, 228, 245, 260, 286, 287, 288, 296, 313, 347.
Sepulcros con figuras orantes, 12, 24, 25, 46, 56, 65, 95, 105, 106, 191, 192, 206, 286, 320, 324, 349, 350, 359, 360.
Sepulcros con figuras yacentes, 12, 18, 23, 24, 26, 45, 51, 56, 61, 70, 75, 86, 95, 99, 100, 105, 129, 153, 159, 201, 214, 245, 260, 263, 270, 282, 285, 320, 324, 334, 366.
Serafines, representaciones de, 23, 332.
Sermón de la Montaña, representaciones del, 178.
Sibilas, representaciones de las, 25, 51, 159, 219, 233, 239.
Sillerías de coro, 32, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 51, 55, 57, 58, 62, 66, 69, 76, 80, 81, 86, 91, 111, 117, 137, 138, 149, 159, 160, 163, 174, 187, 200, 202, 209, 210, 214, 219, 220, 223, 233, 234, 240, 245, 246, 250, 253, 254, 259, 270, 281, 288, 291, 295, 299, 300, 301, 309, 313, 319, 320, 366.
Sinagoga, representaciones de la, 163, 196.

Taraceas decorativas, 41, 57, 58, 111, 209.
Técnica escultórica, 16.
Telamones, 201, 239, 240.
Tenebrarios, 254, 323.
Tetramorfos, representaciones del, 150, 164.
Traición de Judas, representaciones de la, 51, 124.
Transfiguración, representaciones de la, 123, 150, 178, 200, 233, 239.
Tránsito de la Virgen, representaciones del, 76, 92, 135, 174, 192, 239, 264, 270.
Trascoros, 26, 76, 79, 80, 106, 167, 220, 224, 264, 270, 286, 332, 360.
Tribunas en las iglesias, 195.
Trinidad, representaciones de la, 205, 233, 260, 302.
Túmulos funerarios, 338.

Venus, representaciones de, 196, 239,360.
Verónica, representaciones de la, 91, 129.
Vida de Jesús, escenas de la, 62, 65, 76, 79, 80, 82, 86, 91, 111, 130, 135, 145, 146, 173, 181, 191, 192, 200, 201, 202, 214, 219, 220, 227, 233, 239, 259, 260, 287, 291, 301, 309, 313, 324, 344.
Vida de la Virgen, escenas de la, 65, 86, 91, 111, 135, 145, 154, 163, 164, 173, 201, 202, 205, 214, 259, 287, 291, 299, 302, 305, 310, 313, 324.
Virgen con los ángeles, representaciones de la, 18, 324.
Virgen de la Expectación, representaciones de la, 55, 164, 328.
Virgen de la Leche, representaciones de la, 105.
Virgen de la Misericordia, representaciones de la, 76, 164, 253.
Virgen con el Niño, representaciones de la, 18, 23, 24, 25, 26, 31, 42, 46, 51, 52, 55, 56, 65, 66, 69, 75, 85, 86, 91, 92, 99, 100, 106, 111, 117, 123, 135, 146, 149, 150, 164, 168, 178, 192, 199, 200, 223, 224, 227, 228, 234, 246, 250, 253, 254, 260, 276, 299, 302, 305, 310, 313, 323, 324, 328, 331, 333, 338, 344, 353, 360, 366.
Virgen con el Niño y San Juan, representaciones de la, 42, 75, 163, 234, 246.
Virgen del Pilar, representaciones de la, 187, 264.
Virgen del Rosario, representaciones de la, 91, 314, 331, 333, 334, 338, 343.
Virtudes, representaciones de las, 25, 32, 45, 46, 51, 56, 58, 69, 70, 96, 99, 137, 153, 173, 196, 239, 246, 250, 259, 260, 263, 286, 287, 288, 291, 299, 302, 313, 324, 332, 333, 343, 349, 354, 360.
Visitación, representaciones de la, 41, 52, 58, 105, 106, 111, 123, 124, 136, 150, 159, 192, 210, 213, 219, 220, 305, 313, 324, 338.
Vulcano, representaciones de, 239, 360.

Yeso, labores decorativas en, 182, 192, 195, 196, 313.

Zacarías, representaciones de, 228.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

Abarca de Campos (Palencia), 299.
Abárzuza (Navarra), 310.
Agreda (Soria), 213.
Alaejos (Valladolid), 287, 292.
Alagón (Zaragoza), 136.
Alarcón (Cuenca), 239.
Albarracín (Teruel), 136.
Alberite (Logroño), 264.
Albolote (Granada), 343.
Alcalá de Guadaira (Sevilla), 325, 329, 330, 331.
Alcalá de Henares (Madrid), 41, 45, 46, 70, 224, 349, 357.
Alcántara (Cáceres), 259, 343.
Alcañiz (Teruel), 129, 138, 263.
Alcolea de las Peñas (Guadalajara), 192.
Alconchel (Badajoz), 259.
Aldea del Abad (Ávila), 100.
Almagro (Ciudad Real), 228.
Almería, 61.
Almonacid de Zorita (Guadalajara), 228, 233.
Almonte (Huelva), 117.
Almudévar (Huesca), 264.
Alquézar (Huesca), 138, 263, 313.
Alquiza (Guipúzcoa), 305.
Allariz (Orense), 164.
Allo (Navarra), 219.
Amberes (Bélgica), 31.
Amecameca (México), 374.
Ampudia (Palencia), 76, 79, 100, 192, 199.
Andilla (Valencia), 363.
Angahua (México), 373.
Aniñón (Zaragoza), 135.
Aoiz (Navarra), 305.
Apilli (Francia), 130.
Aracena (Huelva), 254.
Arahal (Sevilla), 329.
Aranda de Duero (Burgos), 61, 187, 199, 300.
Arciniega (Álava), 86.
Arcos de la Frontera (Cádiz), 254, 326, 329, 332, 335, 339.
Arenillas de Río Pisuerga (Burgos), 62.
Arenys de Mar (Barcelona), 269, 270.
Arévalo (Ávila), 167.
Arezzo (Italia), 344.
Argés (Toledo), 357.
Armañanzas (Navarra), 214.
Arteaga (Vizcaya), 295.
Arteagay (Navarra), 310.
Arzoz (Navarra), 219.
Arrabal de Portillo (Valladolid), 192.
Asteasu (Guipúzcoa), 305, 309.
Astorga (León), 173, 177, 223, 285, 301, 302.
Astudillo (Palencia), 79, 296, 299.
Atzacoalco (México), 373.
Autillo de Campos (Palencia), 178.
Ávalos (Logroño), 202.
Ávila, 26, 31, 95, 96, 99, 100, 106, 111, 167, 224, 233, 245, 246, 249, 286, 325, 331, 336.
Avingañá, 263.
Ayerbe (Huesca), 314.
Azpeitia (Guipúzcoa), 302, 310, 313.
Azuaga (Badajoz), 335, 336.
Azuelo (Navarra), 309.

Badajoz, 18, 254, 259, 343.
Baeza (Jaén), 168, 239, 340.
Bahía (Brasil), 336.
Bañares (Logroño), 46, 219.
Barajas (Madrid), 357.
Barbadillo de Herreros (Burgos), 55.
Barbastro (Huesca), 130, 263, 313.
Barcelona, 24, 51, 69, 70, 75, 129, 138, 269, 270, 314.
Barco de Ávila (Ávila), 42.
Bascones de Valdivia (Palencia), 79, 196.
Becerril de Campos (Palencia), 79, 85, 164, 168, 213, 234, 287, 299.
Belascoain (Navarra), 219.
Belchite (Zaragoza), 138, 263.
Belmonte (Cuenca), 234.
Bellpuig (Lérida), 24.
Benavente (Zamora), 223, 234, 287.
Benavides de Orbigo (León), 168.
Berástegui (Guipúzcoa), 309.
Berceruelo (Valladolid), 174.
Bercianos de Vidriales (Zamora), 287.
Berlanga de Duero (Soria), 240.
Bilbao, 85, 205, 206, 310.
Binéfar (Huesca), 129.
Bissone de Cerezio (Italia), 23.
Boadilla del Camino (Palencia), 199.
Bogotá (Colombia), 364.
Bolea (Huesca), 264.
Bolonia (Italia), 17, 160.
Bonilla (Ávila), 246.
Brea (Zaragoza), 314.
Brescia (Italia), 160.
Brihuega (Guadalajara), 192.
Briones (Logroño), 301, 309.
Briviesca (Burgos), 39, 276, 281, 300, 301, 302, 309, 310.
Broto (Huesca), 264.
Brozas (Cáceres), 343.
Bruselas (Bélgica), 205.
Buezo (Burgos), santuario de, 52.
Bureba (Burgos), 62.
Burgo de Osma (Soria), 57, 58, 163, 167, 174, 177, 201.
Burgos, 17, 25, 32, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 51, 52, 55, 56, 57, 61, 62, 65, 66, 69, 70, 75, 76, 80, 81, 85, 117, 149, 153, 177, 182, 187, 199, 200, 201, 202, 213, 224, 227, 228, 234, 249, 250, 276, 299, 302, 344.
Burlada, 209.
Bustillo, 223.

Cabredo (Navarra), 309.
Cáceres, 153, 253, 259.
Cádiz, 18, 329, 336.
Calaceite (Teruel), 124.
Calahorra (Logroño), 58, 213, 239, 287, 309.
Calatayud (Zaragoza), 209, 213, 309.
Calatorao (Zaragoza), 136.
Calpán (México), 373.
Caltójar (Soria), 240.
Campo de Criptana (Ciudad Real), 363.
Cantarranas la Menor, 200.
Cantillana (Sevilla), 326.
Canyamás (Barcelona), 269.
Cañizar de los Ajos (Burgos), 202.
Capillas (Palencia), 81, 282.
Carasa (Santander), 300.
Carbajal de la Legua (León), 220.
Cardeñosa (Ávila), 249.
Cardeñuela de Ríopico (Burgos), 45, 65.
Cariñena (Zaragoza), 137.
Carmona (Sevilla), 117, 253, 254, 323, 326, 329.
Carona (Italia), 23.
Carrara (Italia), 23, 69.
Carrión de los Condes (Palencia), 82, 182, 234, 239.
Casalarreina (Logroño), 39, 41, 80, 85.
Casas de San Millán (Cáceres), 259.
Casas de San Pedro, 259.
Casbas (Huesca), monasterio de, 264.
Cascante (Navarra), 309.
Cáseda (Navarra), 300, 305.
Caspe (Zaragoza), 129.
Castañares (Logroño), 202.
Castellar (Barcelona), 270.
Castilblanco de los Arroyos (Sevilla), 340.
Castillejo de la Cuesta, 332.
Castillo de Garcimuñoz (Cuenca), 239, 281.
Castromocho (Palencia), 288.
Castromonte (Valladolid), 296.
Castrotierra (León), 25.
Castroverde del Campo (Zamora), 187, 220, 249.
Cazalla de la Sierra (Sevilla), 336.
Ceberio (Vizcaya), 206.
Cella (Teruel), 136.
Cenarruza (Vizcaya), 85, 206, 219.
Cercadillo (Guadalajara), 192.
Cervera de Río Pisuerga (Palencia), 76.
Cintruénigo (Zaragoza), 209.
Ciriza (Navarra), 309.
Cisneros (Palencia), 188, 288, 299.
Ciudad Hidalgo (México), 373.
Ciudad Real, 96.
Ciudad Rodrigo (Salamanca), 164, 167, 223.
Coca (Segovia), 13, 75.
Coimbra (Portugal), 168.
Colmenar Viejo (Madrid), 192.
Colomera (Granada), 330.
Colungo (Zaragoza), 138, 263.
Comayagua (Honduras), 339.
Constantina (Sevilla), 336.

Copacabana (Perú), santuario de, 364, 374.
Córdoba, 112, 254, 335, 336, 340.
Coria (Cáceres), 95, 223.
Covarrubias (Burgos), 45, 57, 66.
Cuautinchán (México), 364.
Cubillas de Cerrato (Palencia), 299.
Cudillero (Asturias), 25.
Cuéllar (Segovia), 35, 100, 281, 285.
Cuenca, 16, 233, 234, 239, 240, 281, 331.
Culera, 270.

Chiclana de la Frontera (Cádiz), 253.
Chichicastenango (Guatemala), 364.
Chinchilla (Albacete), 239.

Deusto (Vizcaya), 206.
Deva (Guipúzcoa), 310.
Dicastillo (Navarra), 310.
Dosríus (Barcelona), 269.
Dueñas (Palencia), 55, 76, 295.
Durango (Vizcaya), 310.

Écija (Sevilla), 112, 326, 329, 331.
Éibar (Guipúzcoa), 214.
Eiré (Lugo), monasterio de, 91.
El Barraco (Ávila), 246.
El Busto (Navarra), 214.
El Escorial (Madrid), monasterio de, 25, 291, 345, 346, 349, 350, 357.
El Espinar (Segovia), 191, 192.
El Frago (Zaragoza), 313.
El Paular (Madrid), cartuja de, 111.
El Pito (Asturias), 25.
Elgueta (Guipúzcoa), 301.
Elorrio (Vizcaya), 86.
Épila (Zaragoza), 124.
Escalada (Burgos), 65.
Espeja (Salamanca), 46, 112, 219, 227.
Esquípulas (Guatemala), santuario de, 373.
Estella (Navarra), 205, 209, 210, 213, 219, 301, 306, 310.
Estepa (Sevilla), 339.
Ezcaray (Logroño), 85, 301.

Fitero (Navarra), 300, 310.
Florencia (Italia), 23, 31, 143, 159.
Foncea (Logroño), 85, 202.
Fregenal de la Sierra (Badajoz), 259.
Fresnillo de las Dueñas (Burgos), 69.
Fuensaldaña (Valladolid), 149.
Fuenteguinaldo (Salamanca), 223.
Fuentelaencina (Guadalajara), 192.
Fuentelapeña (Zamora), 65.
Fuenterrabía (Guipúzcoa), 310.
Fuentes de Nava (Palencia), 85.
Fustiñana (Navarra), 210, 309.

Galdácano (Vizcaya), 86.
Galve (Guadalajara), 288.
Gallipienzo (Navarra), 309.
Gandía (Valencia), 25.
Gastiain (Navarra), 219.
Genevilla (Navarra), 214, 219.
Génova (Italia), 23, 26, 332.
Geria (Valladolid), 281, 292.
Gerona, 18, 270.
Ginés (Sevilla), 23.
Gójar (Granada), 117.
Gómara (Soria), 300.
Gordaliza del Pino (León), 282.
Grajal de Campos (León), 292.
Granada, 25, 26, 31, 32, 35, 36, 42, 56, 70, 105, 112, 117, 144, 145, 182, 233, 249, 250, 253, 254, 299, 300, 330, 335, 339, 340, 343.
Granada (Nicaragua), 340, 364.
Grañón (Logroño), 202.
Guadahortuna (Granada), 250.
Guadalajara, 106, 192, 363.
Guadalupe (Cáceres), monasterio de, 31.
Guadalupe (México), 373.
Guadix (Granada), 250.
Guápulo (Ecuador), 373.
Guatemala, 364, 373.
Guaza (Palencia), 146.
Guernica (Vizcaya), 295.
Guetaria (Guipúzcoa), 214.
Guillena (Sevilla), 326.
Guizaburuaga (Vizcaya), 85.
Gumiel de Hizán (Burgos), 295.

Haro (Logroño), 41.
Herrera de Valdecañas (Palencia), 299.
Higuera la Real (Badajoz), 259.
Híjar (Teruel), 136, 138.
Huacalco (México), 373.
Huaquechula (México), 373.
Huarte Araquil (Navarra), 205.
Huejotzingo (México), 364, 373.
Huesca, 118, 124, 129, 130, 263, 264, 309, 313, 314.
Huéscar (Granada), 228.
Huete (Cuenca), 240.
Huévar (Sevilla), 329.

Ibdes (Zaragoza), 260.
Ibero, 309.
Iciar (Guipúzcoa), 214.
Illescas (Toledo), 358.
Indurain (Navarra), 210.
Irache (Navarra), 310.
Irañeta (Navarra), 205, 306.
Iria (La Coruña), 320.
Irujo, 219.
Isaba (Navarra), 213.
Isar (Burgos), 201.

Jaca (Huesca), 130, 135, 136, 137, 138, 302, 313, 314.
Jaén, 32, 117, 118, 253.
Játiva (Valencia), 23.
Jemein-Marquina (Vizcaya), 86.
Jerez de la Frontera (Cádiz), 18, 254.
Jilotepec (México), 373.
Jimena de la Frontera (Cádiz), 254.
Joigny (Francia), 154.
Jumilla (Murcia), 363.

La Almolda (Zaragoza), 138.
La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), 129.
La Cistérniga (Valladolid), 167.
La Espina (Valladolid), monasterio de, 177, 196, 295.
La Paz (Bolivia), 364.
La Puebla de Montalbán (Toledo), 350.
La Roda (Albacete), 202.
Laguardia (Álava), 213.
Langres (Francia), 35.
Lanzahita (Ávila), 246.
Lapoblación (Navarra), 214, 219.
Lascuarre (Huesca), 264.
Learza, 310.
Lebrija (Sevilla), 325
Legaria (Navarra), 309.
Lemóniz (Vizcaya), 85.
León, 80, 81, 82, 117, 154, 159, 163, 164, 167, 219, 220, 223, 234, 249, 285, 286, 287, 302, 314, 319.
Lequeitio (Vizcaya), 85.
Lerma (Burgos), 346.
Lezo (Guipúzcoa), 309.
Liédena (Navarra), 309.
Lima (Perú), 364.
Logroño, 202, 264, 301, 306.
Loja (Ecuador), 373.
Lombardía (Italia), 154.
Londres (Inglaterra), 31.
Longares (Zaragoza), 136.
Loreto (Italia), 25.
Los Arcos (Navarra), 210.
Los Balbases (Burgos), 62.
Los Ogíjares (Granada), 330.
Los Yébenes (Toledo), 350.
Lucerna (Córdoba), 228, 319, 324, 325, 343.
Lugano (Italia), 23.
Lugo, 25, 91, 92, 223, 319, 320.
Lumbier (Navarra), 306.

Llanes (Asturias), 65.
Llisá de Munt (Barcelona), 270.

Madrid, 41, 168, 173, 174, 187, 191, 223, 239, 240, 245, 276, 325, 343, 344, 345, 346, 349, 350, 363.
Madrigal de las Altas Torres (Ávila), 100, 365.
Magaz (Palencia), 81.
Mahamud (Burgos), 85, 177, 201.
Maiori (Italia), 51.
Málaga, 85, 270, 287, 358.
Malinalco (México), 373.
Manchester (Inglaterra), 25.
Mansilla la Mayor (León), 168.
Manzanilla (Huelva), 117.
Maqueda (Toledo), 227.
Marata (Barcelona), 269.
Marchena (Sevilla), 112, 234, 329. 331.
Marmellar de Abajo (Burgos), 200.
Martín Muñoz de las Posadas (Segovia), 345.
Mataró (Barcelona). 269.
Mazariegos de Campos (Palencia), 299.
Mazuecos (Palencia), 79, 200.
Medellín (Badajoz), 112.
Medina del Campo (Valladolid), 106, 111, 144, 149, 167, 168, 177, 178, 181, 195, 196, 234, 246, 286, 291, 295, 349, 357.
Medina de Pomar (Burgos), 55, 66, 85.
Medina de Ríoseco (Valladolid), 82, 144, 159, 160, 164, 167, 168, 174, 181, 182, 187, 195, 196, 234, 253, 282, 285, 287, 295, 305.
Medina Sidonia (Cádiz), 254, 319, 324, 335.
Melgar de Fernamental (Burgos), 62, 66.
Menaza (Palencia), 200.
Mendavia (Navarra), 213.
Mendigorri (Navarra), 310.
Mérida de Yucatán (México), 373.
Metztitlán (México), 364.
México, 363, 364, 373, 374.
Milán (Italia), 344.
Miraflores de la Sierra (Madrid), 227, 363.
Miranda de Ebro (Burgos), 276, 295, 309.
Mohernando (Guadalajara), 357.
Mojados (Valladolid), 164.
Mollet (Barcelona), 269.
Mondéjar (Guadalajara), 214, 224, 228, 233, 324.
Mondoñedo (Lugo), 320.
Monegro (Santander), 350.
Moneo (Burgos), 305.
Monforte de Lemos (Lugo), 25, 281, 295, 319, 340.
Montcada (Barcelona), 270.
Montearagón (Huesca), monasterio de, 118, 129.

Montederramo (Orense), monasterio de, 281, 295.
Montejícar (Granada), 330.
Monterde (Zaragoza), 313.
Montserrat (Barcelona), monasterio de, 24, 129, 270. 288, 314, 320.
Monzón (Huesca), 264.
Mora (Zaragoza), 138, 263.
Mora de Toledo (Toledo), 96.
Morón de la Frontera (Sevilla), 339.
Munguía (Vizcaya), 310.
Munich (Alemania), 136.
Munilla (Logroño), 300.
Murcia, 25, 32, 117, 118, 233, 349, 363.
Murillo de Yerri (Navarra), 310.

Nájera (Logroño), 41, 150.
Nápoles (Italia), 23, 51. 52, 55, 70, 75.
Nava del Rey (Valladolid), 295.
Naval (Huesca), 313.
Nesquipaya (México), 364.
Nogales (León), monasterio de, 282.
Nombela (Toledo), 96.
Noyon (Francia), 130.

Obanos (Navarra), 213.
Ocaña (Toledo), 187, 357.
Ochagavía (Navarra), 306, 313.
Olabarrieta, 206.
Olite (Navarra), 309.
Olivares de Duero (Valladolid), 58, 164, 199.
Olmedo (Valladolid), 100, 145, 146, 178.
Oña (Burgos), monasterio de, 46.
Oñate (Guipúzcoa), 56, 178, 205, 219.
Orcoyen (Navarra), 210.
Orduña (Vizcaya), 85.
Orense, 23, 91, 281, 288, 319, 320.
Orleáns (Francia), 234.
Orvieto (Italia), 25.
Orriz, 309.
Osacar (Navarra), 309.
Osuna (Sevilla), 117, 331, 339.
Oviedo, 58, 81, 86, 91, 145, 187.
Oyacachi (Ecuador), 373.
Oyarzun (Guipúzcoa), 310.

Palacio, 249.
Palacios de Benaver (Burgos), 201.
Palamós (Gerona), 270.
Palazuelos, 281, 288, 291, 295.
Palencia, 15. 16, 39, 40, 41, 55, 57, 62, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 85, 144, 181, 182, 187, 188, 192, 196, 199, 201, 288, 292, 295, 296, 349.
Palenzuela (Palencia), 296, 300.
Palma del Condado (Huelva), 329.
Palma de Mallorca, 23, 137, 314.
Palomares del Río (Sevilla), 331.
Palos de la Frontera (Huelva), 339.
Pampliega (Burgos), 177, 201.
Pamplona, 205, 209, 213, 305, 309, 310.
Paredes de Nava (Palencia), 143, 144, 145, 177, 285, 292.
Pasajes de San Juan (Guipúzcoa), 313.
Pátzcuaro (México), 374.
Pavía (Italia), 195.
Pedrosa del Páramo (Burgos), 300.
Peñafiel (Valladolid), 79, 80, 174, 296.
Perpiñán (Francia), 270.
Perú, 373.
Pinto (Madrid), 331.
Plasencia (Cáceres), 117, 191, 223, 259, 344.
Poblet (Tarragona), monasterio de, 18, 118, 129, 136, 269.
Pontevedra, 86, 92, 223, 320.
Portillo (Palencia), 296.
Portugalete (Vizcaya), 205, 219, 310.
Poza de la Sal (Burgos), 65, 200.
Pozuelo (Madrid), 192.
Pucarani (Perú), 374.
Puebla (México), 335, 364, 373.

Quinche, 373.
Quintanaopio (Burgos), 65.
Quintanilla de la Cueza, 79.
Quintanilla de Onésimo (Valladolid), 192.
Quito (Ecuador), 373.

Régil (Guipúzcoa), 305.
Reinoso de Cerrato (Palencia), 299.
Renera (Guadalajara), 192.
Rentería (Guipúzcoa), 85.
Retuerta (Valladolid), monasterio de, 276, 295.
Revillaruz (Burgos), 201.
Ribaseca, 249.
Ribas de Sil (Lugo), 320.
Ribera del Fresno (Badajoz), 259.
Riego del Monte, 249.
Roa (Burgos), 55, 295.
Roda de Isábena (Huesca), 124, 135, 136.
Rodilana (Valladolid), 196.
Rodilla (Burgos), monasterio de, 69.
Roma (Italia), 18, 31, 143, 154, 168, 233.
Roncesvalles (Navarra), 210.

Sádaba (Zaragoza), 205, 264.
Sagües (Navarra), 213.
Sahagún (León), 181, 220.
Sajazarra (Logroño), 202.
Salamanca, 35, 39, 56, 85, 92, 95, 96, 149, 159, 160, 164, 182, 223, 234, 282, 349.
Salas (Asturias), 345.
Salas de los Infantes (Burgos), 65, 85.
Saldaña (Palencia), 79.
Salvatierra (Álava), 306, 310.
Sallent de Gállego (Huesca), 138, 263.
Samos (Lugo), monasterio de, 320.
San Agustín Acolmán (México), 364, 373.
San Asensio (Logroño), 300, 301.
San Cebrián de Buena Madre (Palencia), 76, 199.
San Cebrián de Campos (Palencia), 82.
San Cebrián de Mazote (Valladolid), 177.
San Felipe de los Alzates (México), 373.
San Genís de Vilasar (Barcelona), 269.
San Juan de Berceruelo, 181.
San Juan de Ortega (Burgos), 62.
San Juan del Puerto (Huelva), 336.
San Juan de Puerto Rico, 364.
San Lorenzo, 350.
San Martín del Río (Teruel), 314.
San Martín de Valdeiglesias (Madrid), 233.
San Mateo de Gállego (Zaragoza), 124.
San Miguel de Mendata, 310.
San Millán de la Cogolla (Logroño), 214.
San Nicolás del Puerto (Sevilla), 340.
San Pedro de Cardeña (Burgos), monasterio de, 58.
San Salvador, 364.
San Sebastián, 309, 310.
San Vicente de la Barquera (Santander), 13, 324.
San Vicente de la Sonsierra (Logroño), 202.
Sangüesa (Navarra), 205, 209, 210, 309.
Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 23, 178.
Santa Águeda (Guipúzcoa), 310.
Santa Gadea del Cid (Burgos), 66, 177, 202.
Santa María del Campo (Burgos), 35, 45, 56, 65, 200.
Santa María de Fuentes, 326.
Santa María de Nieva (Segovia), 85.
Santa Marina de Moreiras (Orense), 320.
Santiago de Bercero, 296.
Santiago de Compostela (La Coruña), 24, 35, 86, 91, 92, 96, 117, 153, 173, 223, 291, 319, 320, 326.
Santiago de la Puebla (Salamanca), 42,52.
Santo Domingo, 364.
Santo Domingo de la Calzada (Logroño), 41, 57, 58, 123, 129, 199, 202, 206, 213, 214, 219, 264, 300, 301, 309.
Santoyo (Palencia), 177, 199, 288, 296.
Sariñena (Huesca), 209.
Sarreal (Tarragona), 270.
Sasamón (Burgos), 55, 62, 201.
Sasser (Cerdeña), 270.
Segorbe (Castellón), 18.
Segovia, 25, 35, 95, 100, 106, 111, 164, 167, 282, 285.
Sesma (Navarra), 213.
Settignano (Italia), 26.
Sevilla, 18, 23, 24, 25, 26, 31, 39, 112, 117, 144, 174, 178, 206, 228, 233, 234, 246, 249, 253, 254, 259, 275 276, 282, 319, 323, 324, 325, 326, 329. 330, 331, 332, 335, 336, 339, 340, 345, 346, 350, 364.
Siena (Italia), 18.
Sigena (Huesca), monasterio de, 129.
Sigüenza (Guadalajara), 13, 105, 210, 240, 363.
Simancas (Valladolid), 178, 282, 302.
Sobrado de los Monjes (La Coruña), 223, 319.
Soissons (Francia), 130.
Sonseca (Toledo), 363.
Soria, 16, 300.
Sostregudo (Burgos), 82.
Sotillo de la Ribera (Burgos), 25.

Taborcias (Asturias), 168.
Tafalla (Navarra), 209, 305, 309.
Talavera la Real (Badajoz), 259, 343.
Talavera de la Reina (Toledo), 26.
Támara (Palencia), 76, 299.
Tarazona (Zaragoza), 129, 136, 137, 138, 209, 210.
Tarifa (Cádiz), 339.
Tarragona, 129, 270.
Tarrasa (Barcelona), 269.
Tauste (Zaragoza), 135, 136, 137, 138, 260, 263.
Tepotzlán (México), 373.
Teruel, 130, 136, 137.
Tlamanalco (México), 373.
Tlascala (México), 374.
Toledo, 15, 17, 18, 24, 31, 35. 36, 39, 42, 46, 61, 65, 81, 86, 95, 96, 99, 100, 105, 106, 112, 144, 149, 150, 153, 154, 160, 174, 195, 202, 224, 227, 228, 233, 234, 239, 245, 246, 249, 276, 288, 323, 331, 344, 346, 349, 350, 357, 358.
Tolosa (Guipúzcoa), 309.
Tordesillas (Valladolid), 95, 164, 168, 178, 181, 187, 196, 296.
Toro (Zamora), 25, 159, 223, 246, 287.
Torrecilla de la Orden (Valladolid), 192.
Torrelobatón (Valladolid), 281, 282, 291, 292, 295.
Torremormojón (Palencia), 82, 199.
Torrijos (Toledo), 96.
Trebujena (Cádiz), 329.
Trento (Italia), 275.
Trianos (León), monasterio de, 220.
Tudela (Navarra), 136, 205, 209, 210, 213, 309.

Tudela de Duero (Valladolid), 281, 287, 291, 292, 300.
Tunja (Colombia), 325.

Ubani (Navarra), 213.
Úbeda (Jaén), 24, 25, 117, 150, 234, 239, 240, 253, 336.
Ubrique (Cádiz), 326.
Ujué (Navarra), 309.
Unzu (Navarra), 306.
Urbino (Italia), 160.
Urroz Villa (Navarra), 306.
Utrera (Sevilla), 332.

Valbuena (Valladolid), monasterio de, 188.
Valdajos (Burgos), 201.
Valdespina (Palencia), 299.
Valencia, 23, 25, 26, 31, 123, 145.
Valencia de Don Juan (León), 220, 249.
Valgañón (Logroño), 85.
Valmaseda (Vizcaya), 206.
Valoria la Buena (Valladolid), 181.
Valpuesta, 46, 219.
Valtierra (Navarra), 276, 295, 300, 306, 309.
Valladolid, 15, 23, 32, 35, 42, 45, 46, 55, 57, 58, 62, 66, 75, 80, 82, 91, 111, 143, 144, 145, 146, 149, 154, 160, 163, 164, 167, 168, 174, 177, 178, 181, 187, 188, 192, 195, 199, 200, 205, 220, 223, 233, 234, 245, 246, 249, 275, 276, 281, 282, 285-288, 291, 292, 295, 296, 300, 302, 319, 320, 344, 346.
Varipont (Francia), 130.
Vega, 223.
Velilla (Palencia), 296.
Velilla de Ebro (Zaragoza), 129, 263, 264.
Ventosa de la Cuesta (Valladolid), 144, 153.
Vera de Moncayo (Zaragoza), 263.
Verín (Orense), 320.
Veruela (Zaragoza), monasterio de, 163, 260, 263.
Viana (Navarra), 46, 219.
Villa Madero (México), 373.
Villabáñez (Valladolid), 13, 168, 282.
Villabrágima (Valladolid), 188, 199.
Villacidaler (Palencia), 178.
Villadiego (Burgos), 66, 300.
Villaescusa de Haro (Cuenca), 65, 357.
Villagarcía (Badajoz), 228, 324.
Villagarcía de Campos (Valladolid), 295, 296.
Villalba del Alcor (Huelva), 326.
Villalcázar de Sirga (Palencia), 188, 296.
Villalón (Valladolid), 159.
Villalpando (Zamora), 187, 195, 196.
Villaluenga (Toledo), 228.
Villamarcos (León), 299.
Villamediana (Palencia), 81, 199.
Villamontán (León), 249.
Villanueva de Aézcoa (Navarra), 309.
Villanueva de Araquil (Navarra), 306.
Villanueva del Campo (Zamora), 220.
Villanueva de los Castillejos (Huelva), 331.
Villanueva de Cueza (Palencia), 200.
Villanueva de los Escuderos (Cuenca), 234.
Villanueva de Sigena (Huesca), 264.
Villardega (Zamora), 65.
Villarente (León), 81.
Villarmentero (Palencia), 188.
Villarreal (Castellón), 23.
Villarroya de la Sierra (Zaragoza), 118.
Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real), 350.
Villasana de Mena (Burgos), 112.
Villasinta (León), 319.
Villasirga.—V. Villalcázar de Sirga.
Villatoquite (Palencia), 144.
Villavellid (Valladolid), 168.
Villena (Alicante), 32, 118.
Villerías de Campos (Palencia), 178, 299.
Villoviado (Burgos), 200.
Vitoria, 144, 214, 219, 349.

Xochimilco (México), 373.

Yéqueda (Huesca), 313.
Yudego (Burgos), 202.
Yuririapúndaro (México), 364, 373.
Yuste (Cáceres), monasterio de, 344.

Zamora, 65, 75, 81, 95, 154, 173, 187, 223, 234, 246, 287, 314, 346.
Zaragoza, 17, 26, 36, 41, 42, 106, 118, 123, 124, 129, 130, 135, 136, 138, 143, 144, 145, 168, 209, 210, 260, 263, 264, 270, 305, 313.
Zuera (Zaragoza), 313.
Zumaya (Guipúzcoa), 302, 305.
Zúñiga (Navarra), 219.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abbad Ríos, F., 130, 135, 136, 137, 138, 313.
Abizanda, M., 124, 130, 137, 264.
Acuña, Hernando de, 100.
Acuña, Luis de, 51.
Adán, Miguel (esc.), 234, 324, 328, 333, 334, 337, 338.
Agapito y Revilla, 181.
Agreda, Francisco de (esc.), 300.
Águila, Antonio del, 164.
Águila, Gaspar del (esc.), 331, 333.
Aguilar, Isabel de, 18.
Aguilar, Luis de (esc.), 253.
Aguirre, Juan de (esc.), 369.
Álava, Juan de (arq.), 86.
Albareda, hermanos, 305.
Alboreda, Jerónima, 123.
Alcaraz, Rodrigo de, 118.
Aleas, Miguel de, 105.
Alemán, Rodrigo (esc.), 95.
Alexandre, Domenico de.—V. Fancelli, Domenico.
Alfonso V, rey de Aragón, 18, 23.
Algora (o Algota), Juan de, 58.
Almeida, Esteban de, 353.
Almonacid, Sebastián de (esc.), 39, 95, 105.
Alonso, Juan (esc.), 249.
Alonso de Mesa, Martín (esc.), 344.
Álvarez, Adrián (esc.), 281, 287, 288, 291, 292, 296, 300.
Álvarez, Manuel (esc.), 149, 173, 177, 192, 199, 228, 281, 288, 291, 296.
Álvarez de Acosta, Pedro, 154, 163.
Alverabech, Paulo de (esc.), 270.
Amberes, Cornielles de (esc.), 201.
Amberes, Domingo de (esc.), 177, 201.
Amberes, Jerónimo de, 201.
Amberes, Pedro de (esc.), 118.
Ampudia, Alonso de (esc.), 76.
Ampudia, Fr. Pascual de, 76.
Ampuero, Juan de (esc.), 264.
Ana de Austria, reina de España, 223.
Ancheta, Miguel de, 209.
Anchieta, Juan de (esc.), 178, 209, 270, 275, 276, 281, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 309, 310, 313.
Andino, Cristóbal de (esc.), 65, 182, 234.
Andrade, Mencía de, 320.
Andrés, Pedro (esc.), 163, 173, 174, 177, 201.
Andreu, Pedro (esc.), 264.
Angelo (esc.), 240.
Angers, Juan de (esc.), 154, 159, 219, 220, 319, 320.
Angulo Íñiguez, Diego, 366.
Antonio, maestro (esc.), 76.
Aponte, Pedro de (pint.), 209.
Aprile, Antonio María (esc.), 23.
Aprile, Giovanni Antonio (esc.), 24.
Aquiles, Julio de (pint.), 149.
Arabe, Miguel (esc.), 123.
Aragón, Catalina de, 31.
Aragón, Hernando de, 260, 263.
Aragón, Juan de, 24.
Aramendía, Pedro de (esc.), 313, 314.
Aranda, Diego de (esc.), 250, 344.
Aranda, Martín de (esc.), 347.
Araoz, Andrés de (esc.), 213, 214, 219.
Araoz, Juan de (esc.), 214.
Arbizu, Blas de (esc.), 309.
Arbizu, Martín de (esc.), 302.
Arbulo de Marguvete, Pedro (esc.), 281, 300, 301, 309, 313, 320.
Arce, Baltasar de (esc.), 250.
Arce, Fernando de, 105.
Arce, Francisco de (esc.), 344.
Arce, Hernando de (esc.), 213.
Arceiz, Pedro (esc.), 309.
Arciniega, Luis de (esc.), 366, 369.
Arco, Ricardo del, 118, 129, 313.
Arcos, duque de, 31.
Arévalo, Juan de (esc.), 99, 100, 106.
Arfe, Antonio de, 320.
Arfe, Juan de (esc.), 144, 168, 350, 353.
Arfian, Antonio de (esc.), 333.
Argüello, Rodrigo de (esc.), 301.
Armendia, P.—V. Aramendía, P. de.
Arnao, maestre (esc.), 86, 92.
Arras, Baltasar de.—V. Febre, Baltasar.
Arredondo, García de (esc.), 296, 300.
Asquizna, Martín de (esc.), 223.
Astian, Andrés de (esc.), 301.
Astorga, Juan de (esc.), 177.
Auñón, Alonso de (esc.), 347.
Auñón, Antonio de (esc.), 347.
Austria, Juana de, 349.
Avellaneda, Diego de, 46.
Avellaneda, María de, 75.
Ávila Monroy, Alonso, 167.
Ayala, Diego de (esc.), 365.
Ayala, Francisco de (esc.), 365.
Ayala, Juan de (esc.), 178, 205, 213, 219, 310.
Ayala, Teresa, 75.
Ayllón, Gaspar (esc.), 344.
Ayuca, Juan de (esc.), 310.
Azcutia, Cosme de (pint.), 282.

Badajoz, Juan de (arq.), 182, 220, 223.
Baeza, Francisco de (esc.), 105.
Baltanás, Juan de (pint.), 300.
Bandinelli, 145.
Bañares, Pedro de (esc.), 347.
Baquer, Pedro, 313.
Baraona, Francisco, 62.
Barón, Baltasar (esc.), 309.
Barreda, Miguel, 154, 187.
Barros, Sebastián de (esc.), 92.
Basabe, Martín de (esc.), 310.
Bastidas, Rodrigo de las, 366.
Batlle, Bernat (esc.), 270.
Bazán, María de, 153.
Beamont, Luis de, 118.
Beaugrant, Guiot de (esc.), 202, 205, 206, 219, 310.
Beaugrant, Juan de (esc.), 205, 219.
Beauvais, Fr. Juan de (esc.), 205, 306.
Becerra, Gaspar (esc.), 143, 153, 167, 168, 174, 177, 178, 181, 223, 224, 246, 263, 275, 276, 282, 285, 286, 287, 291, 299, 300, 302, 313, 314, 319, 320, 348.
Becerra, María, 285.
Becerril (esc.), 117.
Becerril, Pedro (esc.), 254.
Beltrán, Domingo (esc.), 353, 354.
Beltrán, Juan Bautista (esc.), 178, 276, 302.
Beltrán de Otazu, Juan (esc.), 310.
Bell, 11.
Bellalana, Simón de (esc.), 69, 75.
Belljoc, Juan (esc.), 270.
Bello, Martín (esc.), 117.
Bengoechea, Ambrosio de (esc.), 309.
Berástegui, Nicolás de (esc.), 309, 313.
Bernad, Isabel, 118.
Bernal, Jacques (esc.), 187, 220, 249.
Bernardini della Scala, Pier Angelo (esc.), 24.
Bertaux, E., 137.
Bertin, Esteban (esc.), 213.
Berrieza, Simón de (esc.), 300.
Bérriz, Domingo de (esc.), 299.
Berrueta, Juan de (esc.), 309, 313.
Berruguete, Alonso (escult.), 12, 14, 31, 36, 41, 42, 45, 46, 55, 57, 58, 79, 80, 81 82, 85, 92, 100, 111, 130, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 153, 154, 160, 168, 174, 177, 178, 181, 187, 188, 191, 192, 195, 199, 202, 223, 224, 227, 228, 233, 240, 245, 246, 259, 276, 285, 288, 292, 323, 332, 365.
Berruguete, Inocencio (esc.), 149, 164, 177, 178, 181, 285, 292, 302.
Berruguete, Pedro (pint.), 143.
Bilbao, Diego, 45.
Bissone, Bernaldino de (esc.), 24.
Biurrun, Tomás, 209, 219, 301, 309.
Blanco, Francisco, 320.
Blas, Martín de (esc.), 86.
Bles, Andrés de (esc.), 130.
Bolduch, Guillaume de (esc.), 130, 270.
Bolduque, Juan Mateo (esc.), 253, 282, 299.
Bolduque, Pedro de (esc.), 167, 253, 282, 285, 287, 299.
Bolduque, Rodrigo de (esc.), 366.
Bolduque, Roque de (esc.), 153, 253, 259, 282, 323, 328.
Bolívar, Pedro, 206.
Bolonia, Juan de (esc.), 25, 344.
Bonanome, Juan B. (esc.), 353.
Bonifacio, Andrea, 75.
Bonifacio, Blandino (esc.), 96.
Boninseni, Isabel, 282.
Boninseni, Pedro, 282.
Borgoña, Enrique de (esc.), 270.
Borgoñón (esc.), 57.
Boscán Almogáver, Juan, 269.
Boyl, Guillermo Ramón de (arq.), 270.

Bramante (arq.), 145.
Brandon, Miguel (esc.), 223.
Bravo, Fr. Antonio, 347.
Bregno, Andrea (esc.), 18.
Brixia, Giacomo de (esc.), 75.
Bruselas Arnao de (esc.), 202, 264.
Bruselas, Giralte de (esc.), 81, 187, 199.
Bruxelles, Hans de (esc.), 347.
Bruxelles, Juan de (esc.), 138.
Buendía, Tello de, 224.
Bueras, Simón de (esc.), 40, 192, 200, 201, 214.
Burgos, Fr. Alonso de, 45.
Burgos, Rodrigo de, 174.
Burgos, Sebastián de (esc.), 295.

Cabrera, Marcos de (esc.), 334.
Cabreros, Juan de (esc.), 39, 80.
Callejo, Alonso (esc.), 365.
Callurua, Juan de (esc.), 130.
Cambray, Juan de (esc.), 91, 182, 187, 199, 309.
Camino, Pedro del (esc.), 223.
Camón Aznar, José, 82, 85, 92, 302, 305, 360.
Campaña, Pedro de (pint.), 327.
Campo, Juan del (esc.), 253.
Campos, Agustín de (esc.), 353, 365.
Candeira, Constantino, 178.
Canseco, Juan (esc.), 187.
Cañada, Leonor, 118.
Caracciolo, Galeazzo, 70.
Caracciolo, Nicolás Antonio, 70.
Cardona, Pedro de, 129.
Cardona, Ramón de, 24.
Carlos V, de España, 32, 145, 348.
Carvajal, Inés de, 191.
Carrillo de Albornoz, Alonso, 99.
Carrillo Ramírez de Peralta, Eugenio, 359.
Carrión, Leonardo de (esc.), 181.
Casas, Francisco de (esc.), 264.
Castaño, Agustín (esc.), 299.
Castellano, Juan (esc.), 264.
Castiglione, Baltasar de, 12.
Castilla, Diego de, 86.
Castilla, María de, 23.
Castillejo, Andrés de (esc.), 337.
Castillejo, Juan de (esc.), 254.
Castillo, Fernando del, 100.
Castillo, Francisco del, 61.
Castillo, Isabel del, 187
Castrillo, María de, 96.
Castro, 210, 310.
Castro, Gutierre de, 159.
Castro, Juan de (esc.), 57.
Castro, Juan de, 66.
Castro, María de, 234.
Castro, Rodrigo de, 25, 344.
Cataño, Quirio (esc.), 369.
Ceán Bermúdez, J. A., 25, 81, 145, 182, 327, 332.
Cellini, Benvenuto (esc.), 25.
Celma, Benito (esc.), 281.
Celma, Juan Tomás (esc.), 295, 320.
Cerda, Luis de la (esc.), 370.
Cerda, Matías de la (esc.), 370.
Céspedes, Pablo de (esc.), 25, 344.
Cioli, Valerio, 25.
Cisneros, F. Ximénez de, 41, 45, 70, 153.
Cobos, Francisco de los, 24.
Cobrejos, Juan de (esc.), 39.
Coelho, Gaspar (esc.), 347.
Coello, Tomás, 177.
Cogono Fiorentino, Vitorio (esc.), 69.
Colás, Guillén (esc.), 86.
Colindres, Pedro de (esc.), 177, 201.
Colombe, Michel (esc.), 35.
Colonia, Catalina de, 61.
Colonia, Diego de (esc.), 61.
Colonia, Francisco de, 58, 61, 62.
Colonia, Nicolás de (esc.), 223.
Colonia, Simón de (arq.), 36, 57, 61.
Comane, Juan Bautista (esc.), 353.
Contucci il Sansovino, Andrea.—V. Sansovino.
Copin, Diego (esc.), 18, 39, 95, 96.
Copin, Miguel (esc.), 224.
Córdoba, Fernando de, 228.
Cornielis de Holanda (esc.), 86, 91, 92, 111, 177, 199, 223, 245, 246.
Coronel, María, 177.
Corte, Nicolao de (esc.), 253.
Cortés, Catalina, 334.
Cortés, Hernán, 334.
Corral, Jerónimo del (esc.), 195, 196.
Corral, Juan del (esc.), 195, 196.
Corral, Ruy del (rej.), 195.
Corral de Villalpando, hermanos (esc.), 164, 192, 195, 196, 199.
Correa de Vivar (pint.), 228.
Corro, Antonio del, 13, 324.
Cosini, Silvio (esc.), 25.
Cossío, 144.
Covarrubias, Alonso de (arq.), 35, 224, 227, 228.
Cuadra, Pedro de la (esc.), 291, 292, 300.
Cuesta, Juan de la (esc.), 264.
Cueva, Beltrán de la, 100.
Cueva, Gutierre de la, 100.

Chamoso, M., 136, 137.
Chaves, Lucía, 319.
Chombreros, Juan (esc.), 39.
Chueca, Fernando, 92, 95, 182, 224, 239.

Dálmata, Giovanni (esc.), 26.
Dávila, Juan, 100.
Dávila, María, 100.
Delgado, Pedro (esc.), 327.
Descoll, G., 24.
Desiderio de Settignano (esc.), 18.
Deza, Fr. Diego de, 39.
Díaz, Rodrigo (esc.), 223.
Diego de Aynsa, Francisco, 123.
Díez de Lerma, Gonzalo, 45, 65.
Díez de Liatzasolo, Martín (esc.), 129, 269, 270.
Domenico de Alexandre.—V. Fancelli, Domenico.
Domingo, maestre (esc.), 210.
Dominico, Franzesinus (esc.), 69.
Donatello (esc.), 18, 143.
Donzel, Guillén (esc.), 159, 219, 220, 249.
Dueñas, Rodrigo de, 196.
Durero, A., 163.

Egas, E. (arq.), 96.
Elberemberg, Paolo de (esc.), 130.
Elizalde, Juan de (esc.), 130.
Enrique, maestre (esc.), 130.
Enrique VII, rey de Inglaterra, 31.
Enrique VIII, rey de Inglaterra, 31.
Enríquez, Fadrique, 13, 159.
Enríquez, Mateo (esc.), 285, 287.
Enríquez, Pedro, 23.
Enríquez de Rivera, Fadrique, 23.
Enríquez de Toledo, Mencía, 100.
Eraso, Francisco de, 359.
Erla, Miguel de, 210.
Escalona, Alonso de (esc.), 254.
Español, Gregorio (esc.), 320.
Espinal, Miguel de (esc.), 205, 306.
Espinosa, Alonso de, 82.
Espinosa, Andrés de (dor.), 182.
Espinosa, Francisco de, 168.
Espinosa, Miguel de (esc.), 182, 187, 199, 234, 296.
Espinosa, Vicente de (esc.), 192.
Espinosa de los Monteros, 349.

Fancelli, Domenico (esc.), 18, 25, 26, 31, 51, 56, 70, 75, 99, 100, 112.
Febre, Baltasar (esc.), 210, 213.
Felipe II, rey de España, 15, 25, 173, 275, 276, 296, 338, 348, 349, 353.
Fernández, Alejo (pint.), 112.
Fernández, Antón (esc.), 199.
Fernández, Bartolomé (esc.), 111.
Fernández, Gregorio (esc.), 154, 167, 275, 291, 292, 295, 299, 319.
Fernández, Jorge (esc.), 112.
Fernández, Juan (esc.), 369.
Fernández, Pedro (arq.), 223.
Fernández, Roque (pint.), 296.
Fernández García, Pedro (esc.), 138.
Fernández del Moral, Lesmes, 350, 353.
Fernández de Valenzuela, Pedro, 254.
Fernández de Velasco, Pedro, 45.
Fernando I, rey de Aragón, 118.
Ferrant, Guillén (esc.), 259.
Fiésole, Giovanni da (esc.), 75.
Fiésole, Mino de (esc.), 26.
Filgueira, J, 92.
Flamenco, Pedro (esc.), 187.
Flandes, Arnao de (vid.), 61.
Flandes, Cobos de, 199.
Flandes, Isabel de, 201.
Flandes, Jorge de (esc.), 210.
Flandes, Juan de (pint.), 39.
Flandes, Pedro de (esc.), 182, 199, 201.
Florentín, Andrés (esc.), 18.
Florentino, Jacobo (esc.), 25, 31, 32, 42, 112, 117, 118.
Florentino, Julián el, 25, 26.
Floriano, A. 259.
Flugo, Giraldo de (esc.), 234, 240.
Fonseca, Alfonso de, 56.
Fonseca, Alonso de, 75, 86.
Fonseca, Antonio de, 13.
Fonseca, Fernando de, 75.
Forment, Damián (esc.), 106, 118, 123, 129, 130, 135, 136, 137, 202, 205, 206, 213, 260, 263, 264, 269, 270, 313, 314.
Forment, Onofre (esc.), 123.
Forment, Pablo (esc.), 123.
Franconio, Juan Bautista, 25.
Frías, Juan de (esc.), 130, 246.
Frías, Pedro de (esc.), 149.
Frías, Rodrigo de, 61.
Frías Ceballos, Hernando de, 359.
Fuego, Pierres del (esc.), 210.
Fuente, Pedro de la, 305.
Fuentes, Alonso de, 76.

Gabadi, Bernal de (esc.), 309.
Gabriel (esc.), 234.
Gadeo, Luis (esc.), 300.
Galindo, Beatriz, 245.
Gallego y Burín, 250, 347.
Gamnis, Miguel de (esc.), 130.
Gani, Juan de (esc.), 181.
Gante, Juan de (esc.), 95.
García, Francisco (esc.), 259.
García, Juan, 55.
García, Mateo (esc.), 296.
García de Covarrubias, Alonso, 57.
García de Crial, Juan (esc.), 86.
García Chico, Esteban, 80, 91, 100, 177, 181, 191, 285, 288, 291, 295, 349.
García Rey, V., 354.
Gaviría, Bernabé de (esc.), 347.

Gaviria, Pedro de (esc.), 310.
Gaztelu, Martín de (esc.), 264.
Gazzini, Domenico (esc.), 23.
Gazzini, Pace (esc.), 23.
Gestoso, José, 23.
Ghiberti (esc.), 26, 143.
Ghirlandajo, 31.
Gierero, Gutierre (esc.), 117.
Gilbert, Colan (esc.), 137.
Giraldo, Lucas (esc.), 100, 106, 111, 130, 234, 245.
Giralte, Benito (esc.), 187.
Giralte, Diego (esc.), 187.
Giralte, Francisco (esc.), 149, 154, 160, 181, 187, 188, 191, 192, 200, 205, 220, 239, 240, 245, 288, 299.
Giralte, Isabel, 192, 288, 291.
Giralte, Juan Bautista (esc.), 187, 254, 323.
Girón de Calatrava, Pedro, 228.
Gómez, Alonso, 196.
Gómez, Juan de (esc.), 46.
Gómez de Orozco (esc.), 117.
Gómez de Santiago, 42, 52.
Gómez de Silva, Diego, 153.
Gómez-Moreno, Manuel, 24, 25, 32, 40, 41, 42, 46, 51, 52, 56, 70, 75, 81, 117, 145, 146, 153, 173, 245, 250, 264, 306, 314, 332, 337, 353.
González, Beatriz, 100.
González, Elvira, 143.
González, Francisco (pint.), 106.
González, María, 234.
González, Miguel (esc.), 359.
González, Toribio (esc.), 359.
González Alderete, Pedro, 164.
González del Barco, Diego, 159.
González de Castañeda, Rui, 100.
González de León, Pedro, 177.
González de San Pedro, Pero (esc.), 305, 309.
Goyaz, Juan de (esc.), 213, 219, 227.
Greco, El, 144, 206, 276, 301, 323, 354, 359, 360.
Guadalupe, Pedro de (esc.), 57, 80, 145.
Guas, Juan (arq.), 76.
Guevara, Fr. Antonio de, 13, 160, 164, 195.
Guevara, Felipe de, 144, 146.
Guevara, Mencía de, 199.
Guidetti, Domingo (esc.), 353.
Guillén, maestro (esc.), 240.
Guillén, Diego (esc.), 117, 153, 276.
Guillén, Jaques (esc.), 250.
Gumez, Juan Martín (esc.), 210.
Gurrea, Ana de, 263.
Gutiérrez, Francisco (esc.), 344.
Gutiérrez de Alderete, Juan, 178.
Gutiérrez de Cuéllar, F., 285.
Gutiérrez Flores, Gonzalo, 347.

Hanicque, Diego (esc.), 295.
Haya, Bartolomé de la (esc.), 61.
Haya, Diego de la, 149.
Haya, Martín de la (esc.), 299.
Haya, Rodrigo de la (esc.), 201, 299, 302.
Hebreo, León, 12.
Heredia, Catalina de, 260.
Heredia, Pedro de (esc.), 117, 254.
Hernández, Andrés Sebastián (esc.), 365.
Hernández, Bartolomé (esc.), 173.
Hernández, Blas (esc.), 106, 249.
Hernández, Francisco (esc.), 191, 245.
Hernández, Gonzalo (esc.), 117.
Hernández, Jerónimo (esc.), 324, 327, 328, 331, 333, 337, 338, 343.
Hernández, Miguel (esc.), 239.
Hernández Díaz, José, 253, 323, 327, 328, 333, 334, 343.
Herrera, Juan de (arq.), 296, 350, 353, 354.
Herrera, María de, 62.
Herreras, Bartolomé, 249.
Hierro, Juan del, 199.
Holanda, Francisco de, 23, 69.
Holanda, Guillén de (esc.), 40, 57, 58, 66.
Hontanillas, Francisco de las (esc.), 295.
Horozco, Juan de (esc.), 159, 220.
Horozco, Sebastián de, 15.
Hoyos, Gaspar de (dor.), 173.
Huidobro, L., 201.
Hurtado de Mendoza, Diego, 26.
Hurtado de Mendoza, Pedro, 106.

Ibáñez Martín, José, 136.
Illescas, Gaspar de, 66.
Imberto, Bernabé (esc.), 301, 310.
Imberto, Juan, 301, 309, 310.
Inestrosa, Hernando de (esc.), 296. 299, 300.
Iragorri, Martín de (esc.), 178, 205.
Iruxta, Diego de, 206.

Jamete, Esteban (esc.), 233, 234, 239, 240, 281, 333.
Jaques (esc.), 117.
Jaques, Esteban (esc.), 200.
Jiménez, Diego (esc.), 309.
Joly, Gabriel (esc.), 124, 129, 130, 135, 136, 137, 138, 260, 264, 314.
Jordán, Esteban (esc.), 129, 167, 174, 177, 270, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 295, 296, 299, 305, 314, 320.
Jordán, Martín (esc.), 130.
Jorge, maestro (esc.), 224.
Juan II, rey de Aragón, 118.
Juana Enríquez, 118.
Julio II, papa, 209.
Juní, Isaac de (esc.), 154, 167, 181, 234, 281, 295.
Juní, Juan de (esc.), 150, 153, 154, 159, 160, 163, 164, 167, 168, 174, 178, 181, 182, 187, 188, 191, 195, 196, 199, 200, 205, 206, 219, 220, 223, 224, 227, 245, 269, 275, 276, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 291, 299, 300, 302, 305, 314, 319, 320.
Jurate, Nicolás (esc.), 254.
Justi, K., 18.

Kubler, G., 365.

La Gasca, Pedro, 286.
Lancrín, Mateo (esc.), 199, 288, 296.
Lande, maestro (esc.), 210.
Landernain, Juan de (esc.), 130.
Langres, Juan de (esc.), 201.
Lannoy, Raúl de, 23.
Lanuza, Juan de, 118.
Lanuza, Juan de, 129.
Larrea, Lope de (esc.), 306, 309, 310.
Larrea y Goizueta, Jerónimo de (esc.), 310.
Larrumbide, Juan de (esc.), 263.
Lasala, Juan de, 137.
Lasaosa, Pedro de (esc.), 138, 263.
Laurana, Francisco (esc.), 18.
Lausson, Mateo (esc.), 130.
Leiba, Lázaro de (esc.), 309.
León, Fr. Luis de, 11.
León, Nicolás de (esc.), 117, 250.
León, Rafael de (esc.), 233.
Leonardo de Vinci, 70, 349.
Leoni, León (esc.), 270, 348, 349, 350.
Leoni, Miguel (esc.), 350.
Leoni, Pompeyo (esc.), 223, 276, 348, 349, 350, 353, 359, 365.
Leopardi, Alejandro (esc.), 18.
Leval, Antonio de (esc.), 253.
Liceire, Juan de (esc.), 130, 260, 263.
Liébana, Toribio de (esc.), 253.
Lippi, Filippino, 145.
Lizarazu, Juan de (esc.), 65.
Lizarraga, Gregorio de (esc.), 310.
Lobato, Nicolás (esc.), 138, 209, 263.
Logroño, Francisco de (esc.), 167, 287.
Lomas, Mateo de, 282.
Lombardo, Pedro (esc.), 99.
López, Alonso (esc.), 320.
López, Francisco (pint.), 353.
López, Mateo (esc.), 320.
López de Ayala, Pedro, 105.
López Bueno, Diego (esc.), 337.
López Carrillo de Mendoza, Íñigo, 99, 100.
López del Castillo, Andrés (esc.), 117, 254.
López de Gámiz, Juan (esc.), 276, 309.
López de Gámiz, Pedro (esc.), 276.
López de León, Juan, 100.
López Martínez, 328.
López de Velasco, Juan (esc.), 32, 117.
López de Vitoria, Pero, 206.
Loquí, Claudio (esc.), 223.
Lorena, Juan de (esc.), 130.
Lorente, Bernardo (esc.), 129, 264.
Lucas, maestro (esc.), 57.

Llanos, Fernando (pint.), 123.

Machuca, Luis (arq.), 253.
Machuca, Pedro (arq.), 31, 117, 253, 343.
Madrigal, Alonso de, 99.
Madurell, J. Mª, 138.
Maeda, Asensio de (esc.), 253.
Majano, Benedetto da (esc.), 31, 70.
Malinas, Antonio de (esc.), 95, 223.
Malinas, Miguel de (esc.), 181.
Malon de Chaide, P., 12.
Manrique, Antonio, 302.
Manrique, Leonor, 24.
Manso, Pedro, 46.
Manso, Pedro (esc.), 39, 80.
Manuel, Pedro, 25.
Manzano, Juan (esc.), 192, 360, 365.
Marcantonio Michel, 70.
Marco, Lope, 260.
Marco Dorta, E., 369.
Mari, Arnaldo de, 137.
María de Austria, 348.
Mariano, Baltasar (esc.), 350, 353.
Marín, Juan (esc.), 331, 332.
Marmiz, Jácome de (esc.), 181.
Marogia, Juan Antonio (esc.), 353.
Marquina, Diego de (esc.), 295, 309.
Martín Castro, Alfonso, 100.
Martín González, J. J., 58, 164, 167, 177, 286, 287, 291.
Martín Ortega, Alejandro, 187, 191.
Martínez, Alonso (esc.), 320.
Martínez, Ana, 199.
Martínez, Jusepe, 118.
Martínez Burgos, M., 39, 40, 61, 62, 65.
Martínez de Calatayud (esc.), 313.
Martínez de Castañeda, Pedro (esc.), 360, 365.
Martínez Montañés, Juan (esc.), 343, 344.
Martínez de Salamanca, Juan (esc.), 309.
Martínez Silíceo, Francisco, 228, 324.
Masiques, Juan (esc.), 269.
Mateo, Fernán (esc.), 117, 254.
Matías (esc.), 41.
Mayer, A. L., 136.

Maza, Francisco de la (esc.), 281, 282, 291, 302.
Maza, Gonzalo de la (esc.), 199.
Medina, Gil de (esc.), 270.
Meléndez, Lorenzo (esc.), 343.
Melgar, Andrés de (pint.), 129.
Mélida, J. R., 259.
Memorancy, Roberto de (esc.), 223.
Mena, Dr., 285.
Mena, Francisco de, 66.
Mendiguren, Andrés de (esc.), 178, 205.
Mendoza, Catalina de, 80.
Mendoza, Álvaro de, 286.
Mendoza, María de, 167.
Mendoza, Mencía de, 45.
Mendoza, Pedro de, 18, 95, 96, 105.
Menéndez y Pelayo, M., 12.
Mercadante de Bretaña, 111, 112.
Mercado, Rodrigo de, 56, 205.
Merliano de Nola, Giovanni (esc.), 24.
Merlo, Giraldo de (esc.), 365.
Merodio, Mateo (esc.), 369.
Metelín (esc.), 213.
Miao, Juan de (esc.), 223.
Miguel Ángel (esc.), 18, 24, 25, 31, 32, 46, 69, 70, 143, 145, 146, 153, 154, 167, 168, 173, 188, 214, 233, 263, 282, 285, 286, 301, 302, 305, 327, 332, 334, 349, 350.
Millán, Pedro (esc.), 26, 111, 112.
Mitata, Lucas (esc.), 223, 353.
Mitata, Tomás (esc.), 223.
Monegro, Juan B. (esc.), 276, 354, 359, 360, 365.
Montaño, Juan (esc.), 369.
Monte, Pedro (esc.), 25.
Montelupo, Rafaello da (esc.), 75.
Montemayor, Fernando de, 13, 105.
Mora, Francisco de (arq.), 288.
Morales, Antón de (esc.), 353.
Morales, Luis de (pint.), 259.
Morante, Antonio de (esc.), 182.
Morel, Bartolomé (esc.), 327.
Moreno, Rodrigo (esc.), 344.
Moreno Villa, J., 369.
Moreto, Juan de (esc.), 135, 136, 137, 138, 209, 260, 263.
Moreto, Pedro de (esc.), 129, 209, 260, 263, 306, 314.
Morisani, O., 24, 70.
Morlanes, Gil (esc.), 118, 123, 124, 129, 137, 138, 260.
Morlanes el Joven, Gil (esc.), 135, 138, 264, 314.
Moure, Francisco de (esc.), 319, 320.
Múgica, Juan de, 199.
Muniátegui, Juan de (esc.), 281, 295.
Muñatones, Luisa de, 359.
Muñoz, Eustaquio, 234.
Muñoz, Luis (esc.), 130.
Muñoz, Pedro (esc.), 130.

Naccherino, Miguel Ángel (esc.), 25.
Nájera, Andrés de.—V. San Juan, Andrés de.
Nava, Juan de, 282.
Navas, Diego (esc.), 344.
Nebrija, A. de, 41.
Niculoso Francisco (esc.), 25, 26.
Nieva, Agustín de (esc.), 181.
Noble, Juan (esc.), 92.
Norman, Juan (esc.), 209.
Núñez, Alonso (esc.), 296.
Núñez de Arnalte, Hernán, 100.
Núñez Delgado, Gaspar (esc.), 327, 337, 338.
Obispo, Guillén (esc.), 209.
Obray, Esteban de (esc.), 138, 209, 210.
Ocampo, Andrés de (esc.), 253, 327, 328, 331, 334, 338, 343, 344.
Ocio, Cristóbal de (esc.), 129.
Ochoa de Arranótegui, Juan (esc.), 219.
Ojeda, Cristóbal de (esc.), 369.
Olanda, Juan de (esc.), 365.
Olarte, Cristóbal de (esc.), 57, 96.
Olazarán, Juan de (esc.), 178, 205.
Ordóñez, Bartolomé (esc.), 14, 24, 26, 32, 46, 51, 69, 70, 75, 138, 270.
Orea, Juan de (esc.), 253.
Orliens, Juan Miguel de (esc.), 313.
Orozco, Gómez de (esc.), 254.
Orta, Guillermo de (esc.), 344.
Ortega, Alonso, 62.
Ortega, Bartolomé (esc.), 254.
Ortega, Francisco de (esc.), 117.
Ortega, Juan de, 286.
Ortega, Juan de, 61.
Ortega, Nufro (esc.), 254, 323.
Ortega de Córdoba (esc.), 57.
Ortega de Velasco, Juan, 201.
Ortiz, Bernardino (esc.), 296.
Ortiz, Diego (esc.), 369.
Ortiz, Juan (esc.), 173, 182, 199, 288.
Ortiz, Luis (esc.), 199.
Ortiz, Pablo (esc.), 296.
Ortiz de la Costana, María, 61.
Ortiz Fernández, Juan (esc.), 296.
Orueta, Ricardo de 105, 144, 146, 150, 153.
Oviedo, Martín de (esc.), 369.
Oviedo y de la Bandera el Mozo, Juan de (esc.), 334, 338.
Oviedo y Hernández el Viejo, Juan de (esc.), 333, 338.

Pacheco, Francisco (pint.), 144, 168, 275, 327, 338, 344.
Padilla, Juan de, 36.
Palacios, Juan de (esc.), 138.
Palencia, Gaspar de (dor.), 173.
Palomino, A., 145, 173.
Pandone, Galeazzo, 75.
Pardo, Gregorio (esc.), 35, 46, 69, 224, 227, 228.
Pardo, Martín (esc.), 350.
Paredes, Pedro de (esc.), 76.
París, Juan de (esc.), 199.
Parmigianino (pint.), 228.
Paulo II, 26.
Pellicer, Jerónimo (esc.), 106.
Peñaranda, Miguel de (esc.), 135, 138, 263.
Peraldo, maestre (esc.), 209.
Peralta, Mariana de, 359.
Pereda, Gaspar de (esc.), 130.
Pereda, Juana de, 144.
Pereyns, Simón (pint.), 366.
Pérez, Bernardo (esc.), 260, 263.
Pérez, Diego (pint.), 178.
Pérez, Francisca, 177.
Pérez de Capillas, Andrés, 81.
Pérez de Cisneros, Simón (dor.), 213.
Pérez Maldonado, Arias, 95.
Pérez de Oliva, H., 92.
Pérez Villamil, M., 240.
Perrín, Miguel (esc.), 92, 112, 117.
Pesquera, Diego, 31, 331, 332, 334.
Pesquera, Leonor de, 61.
Peti Juan (esc.), 39, 95, 105.
Petit Monet, Juan (esc.), 51, 69.
Picardo, Juan (esc.), 163, 173, 174, 177, 178, 201, 202.
Picardo, León (pint.), 35, 41, 46, 52, 65, 66, 76, 80, 174, 219.
Picart, Juan (esc.), 138.
Picart, Pierre (esc.), 202, 205, 210, 306.
Pierres, Maese (esc.), 240.
Pierres, Melchor (esc.), 365.
Pimentel, Catalina de, 163.
Pinedo, Gabriel de (esc.), 300.
Pisano, Giovanni (esc.), 23.
Pisquer, Alonso, 61.
Plaga, Juan (esc.), 270.
Plata, Pedro de la (esc.), 70.
Pollaiuolo (esc.), 26, 51.
Ponce de León, Pedro, 191.
Ponchelet, Aymon (esc.), 320.
Pontrubel, Pedro de (esc.), 310.
Ponz, A., 45, 182, 233, 288, 360.
Portugal, Fadrique de, 105.
Porres, Juan de (esc.), 365.
Primaticcio, 195.
Prior Untoria, A., 58.
Proaño, Isabel de, 46.
Probot, Gil (esc.), 223.
Proske, Beatrice G., 36, 39, 40, 57, 62, 100, 349.
Puerto, Catalina del, 196.

Quercia, Jacobo della (esc.), 302.
Quijano, Jerónimo (esc.), 25, 117, 150, 233, 353.
Quiñones, Suero de, 282.
Quiñones de Guzmán, Juan, 287.

Rabuyate, Benedito (esc.), 281.
Rada, Andrés de (esc.), 295.
Rafael (pint.), 168, 260, 349.
Ramírez, A. (pint.), 253.
Ramírez, Francisco, 245.
Ramírez, Juan (esc.), 210.
Ramírez de Arellano, R., 254.
Ramírez de Fuenleal, Diego, 65, 233.
Ramón, Miguel (esc.), 223.
Rasines, Juan de (esc.), 41.
Raxis, Pedro de (pint.), 344.
Redondo, 85.
Remorino, Ana, 300.
Reolid, Juan de (esc.), 253.
Ribera, Perafán de, 327.
Rigalte, Jaques de (esc.), 264.
Rigalte, Juan de (esc.), 264.
Rincón, Francisco de (esc.), 287, 291, 292, 295.
Rincón, Manuel de (esc.), 292.
Río, Baltasar del, 24.
Río, Francisco del (esc.), 300.
Rivera, Catalina de, 23.
Roa, Diego de (esc.), 295.
Robbia, Andrea della, 23, 26.
Robbia, Luca della, (esc.), 18.
Robles, Cristóbal de (esc.), 245.
Robles, Diego de (esc.), 369.
Robles, Isabel, 319.
Robredo, Pedro de (esc.), 138.
Rodrigo de Valencia, Juan, 58.
Rodríguez, Antonio, 91.
Rodríguez, Diego (esc.), 369.
Rodríguez, Febos, 320.
Rodríguez, Francisco (esc.), 259.
Rodríguez, Francisco (esc.), 369.
Rodríguez, Juan (esc.), 100, 106, 111, 177, 245, 246.
Rodríguez, Juan (esc.), 369.
Rodríguez, Lorenzo (esc.), 365.
Rodríguez, Toribio (esc.), 365.
Rodríguez de Fonseca, Juan, 61, 75, 92.
Roig, Juan (esc.), 270.
Rojas, Alonso de, 359, 360.
Rojas, Cristóbal de, 350.
Rojas, Francisco de, 224.

Rojas, Pablo de (esc.), 344, 347.
Roldán, Matías (esc.), 296.
Ronça, Gille de (esc.), 95.
Rossellino, Antonio (esc.), 26, 70.
Rosso, 195.
Ruesga, Juan de, 76.
Ruiz, Fr. Francisco, 24, 99.
Ruiz, Hernán (arq.), 327, 343.
Ruiz de Valpuesta, Pedro (esc.), 300.
Ruiz de Zubiate, Martín (esc.), 302, 310.
Rustici (esc.), 159.

Sabugo, 200.
Sáez Pardo, María, 35.
Sáez de Salinas, Martín, 214.
Sagredo, Diego de, 35.
Salamanca, Cristóbal de (esc.), 270.
Salamanca, García de (esc.), 369.
Salamanca, Juan de (esc.), 260, 295.
Salamanca, Pedro de (esc.), 220, 245, 246, 249.
Salas, Juan de (esc.), 56, 65, 135, 136, 137, 138.
Salas, Xavier de, 123, 269, 270.
Salazar de Mendoza, P., 153.
Salcedo, Juan de, 100.
Salgado, Roque (esc.), 320.
Saltillo, marqués del, 300.
San Gil, Alonso de (esc.), 39.
San Gil, Francisco de (esc.), 57.
San Juan, Andrés de (esc.), 36, 39, 40, 41, 45, 55, 56, 57, 58, 61, 66, 149.
Sánchez, Alonso (pint.), 192.
Sánchez, Esteban (esc.), 117.
Sánchez Moreno, J., 25.
Sánchez de Sedano, Bartolomé, 62.
Sánchez de Villaviciosa, Mateo (arq.), 191.
Sancho (esc.), 57.
Sandoval, Gutierre de, 91.
Sandoval y Rojas, 350.
Sansovino, Andrea Contucci il (esc.), 18, 24, 25, 145, 332.
Santacroce, Girolamo (esc.), 51.
Santander, Diego de, 55, 66.
Sanz García, J., 276.
Sanz de Torrecilla, Juan, 296.
Sanz de Tudelilla, Juan (esc.), 264.
Saravia, Pedro de (esc.), 138.
Sarmiento, Antonio, 66.
Schnürer, G., 11.
Segovia, Diego de (esc.), 240.
Segura, Domingo de (esc.), 210, 213.
Segura, María de, 210.
Segura, Pedro de (esc.), 210.
Selvagio, Juan, 41, 145.
Serra, Jaume (esc.), 138.
Serrano, Pedro (esc.), 369.
Serrano Fatigati, E., 359.
Sesmero, 86.
Sessa, duque de, 25.
Settignano, Desiderio de.—V. Desiderio de Settignano.
Sigüenza, Fr. José de, 14.
Siloe, Diego de (escult.), 12, 14, 31, 35, 36, 42, 45, 46, 51, 52, 55, 56, 57, 62, 65, 66, 69, 70, 75, 76, 81, 82, 85, 146, 174, 182, 188, 199, 205, 233, 234, 240, 245, 249, 250, 332.
Siloe, Gil de (esc.), 39, 42, 46.
Silveira, Pedro (esc.), 223.
Sixto IV, papa, 26, 51.
Sluter, Claus (esc.), 154.
Solís, Diego (esc.), 320.
Solórzano, Esteban de (esc.), 130.
Soriano, Juan Acacio, 296.
Sormano, Juan Antonio (esc.), 353.
Sormano, Julio (esc.), 353.
Sosa, Catalina de, 105.
Sotelo, Antonio, 350.
Soto, P., 359.
Spínola, María de, 18.
Spirinch, Gilart (esc.), 138.
Suabia, Hans de, 118.
Suárez de Figueroa, Lorenzo, 18.
Suárez de Fuentelsaz, 117.
Summonte, Pietro, 70.

Talavera, Juan de (esc.), 105, 209.
Tamagnini (esc.), 23.
Tavera, cardenal, 150, 153, 245, 347.
Tiedra, Diego de (esc.), 234, 240, 281.
Tintoretto (pint.), 359.
Titu Yupanqui, Francisco (esc.), 369, 370.
Tiziano (pint.), 348.
Tolnay, Charles de, 24.
Tomás, Jaques (esc.), 213.
Torbado, J. C., 319.
Tordesillas, Gaspar de (esc.), 164, 178, 181, 202, 205.
Tormo, Elías, 31, 40, 42, 174, 245, 350.
Torre, Martín de la (esc.), 324.
Torrecilla, Juan.—V. Sanz de Torrecilla, Juan.
Torres, Baltasar de (esc.), 347.
Torres, Bernardino de (esc.), 259.
Torres, Juan de (esc.), 39.
Torres, Pedro de (esc.), 291, 292, 296.
Torrigiano, Pietro (esc.), 25, 31, 112, 117, 327, 332.
Tostado, El, 31.—V. Madrigal, Alonso de.
Tours, Juan de (esc.), 129, 269, 270.
Trezzo, Jacobo da (esc.), 349.
Troya, Francisco de (esc.), 130.
Troya, Joaquín de (esc.), 111, 177, 246.
Tudela, Martín de.—V. Gaztelu, Martín de.
Turín, Melchor de (esc.), 324, 337.
Turriano, Juanelo, 359.

Uceda, Hernando de (esc.), 343.
Umaña, Gaspar de (esc.), 167, 181.
Uranga, J. E., 210.
Urbina, Diego de (pint.), 192.
Urízar, Hortuño de, 206.
Urliens, J. M. de.—V. Orliens, J. M. de.
Urrutia, Juan de, 206.

Vahia, Alejo (esc.), 80.
Valderán del Valle, Alonso.—V. Valle, Alonso del.
Valdés, 349.
Valdés, Mencía, 349.
Valdoma, Martín de (esc.), 240.
Valencia, Jerónimo de (esc.), 254, 259.
Valencia, Juana de, 106.
Valmaseda, Bernardino de, 80.
Valmaseda, Juan de (esc.), 39, 61, 75, 76, 80, 81, 82, 85, 86, 145, 146, 182, 233, 234, 249.
Valois, Isabel de, 173.
Valle, Alonso del (esc.), 249.
Vallejo, Alonso de (esc.), 353, 365.
Vallejo, Juan de (esc.), 201.
Vargas, Francisco de, 191.
Vargas, Leonor de, 191.
Vargas y Carvajal, Gutierre de, 191.
Vasari, 18, 31, 168.
Vascardo, Juan (esc.), 313.
Vázquez, Antón (esc.), 254.
Vázquez, Bautista (esc.), 319, 334.
Vázquez el Joven, Juan Bautista (esc.), 254, 319, 327, 328, 334, 338, 344,
Vázquez el Viejo, Juan Bautista (esc.), 167, 224, 228, 323, 324, 327, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 343, 366.
Vázquez, Sancha, 105.
Vázquez de Arce, Martín, 105.
Vázquez de Cepeda, María, 181.
Vázquez de Sosa, Martín, 105.
Velasco, Catalina de, 360.
Velasco, Francisca de, 35.
Velasco, Gedeón de, 360.
Velasco, Juan de, 85.
Velasco, Juana de, 32.
Velasco, Lázaro de, 32.
Velasco de Ávila, Diego (esc.), 224, 227, 246, 324, 328, 333, 334.
Velasco de Béjar, 57, 66.
Velázquez, Alonso de, 287.
Velázquez, Paula, 168.
Vélez, Luis (pint.), 177.
Vendello, Vasco Martín (esc.), 347.
Venturi, L., 31.
Verástegui, comendador, 296.
Vergara, Inés de, 61.
Vergara, Martín de, 288.
Vergara el Joven, Nicolás de (esc.), 227, 354, 360, 365.
Vergara el Viejo, Nicolás de (esc.), 57, 58, 61, 80, 224, 227, 228, 233.
Verger, Miguel (esc.), 314.
Vertavillo, María de, 80.
Vidarte, Domingo de (esc.), 310.
Vigarny, Felipe (esc.), 35, 36, 39, 40, 41, 42, 46, 51, 52, 56, 57, 58, 61, 62, 65, 66, 69, 75, 76, 79, 80, 85, 95, 145, 146, 149, 150, 174, 200, 219, 224, 227, 234, 250.
Vigarny, Gregorio.—V. Pardo, Gregorio.
Vila, Juan de (esc.), 320.
Vilamarí, Bernat de, 24.
Villadiego, Pedro de (esc.), 240.
Villafáñez, Francisco, 163.
Villalón, Cristóbal de, 149, 195.
Villalpando, Francisco de (rej., esc.), 195, 245.
Villamil, 105.
Villar, Pedro (esc.), 270.
Villarreal, Juan de (esc.), 65.
Villoldo, Isidro de (esc.), 223, 245, 254, 323, 327.
Villoldo, Juan de (esc.), 106, 111, 177, 181, 191, 228, 246, 249, 320.
Vimercado, Milán (esc.), 350, 353.
Vizcaíno, Juan (esc.), 263, 264.
Voisin, Cristóbal (esc.), 254.
Volterra, Daniel (esc.), 168.

Weise, G., 40, 66, 76, 79, 81, 82, 86, 145, 159, 163, 177, 182, 188, 192, 200, 201, 202, 205, 213, 214, 227, 233, 234, 292, 310.
Wethey, H., 69, 70, 75.

Ximénez de Alfaro, Sebastián (esc.), 130.
Ximénez de Préxamo, Pedro, 95.
Ximeno, Francisco (esc.), 365.
Xorapán, Bernardino de (esc.), 320.

Yáñez de la Almedina, Fernando (pint.), 123.
York, Isabel de, 31.

Zaen, Mahomet (esc.), 210.
Zaragoza, Antón de (esc.), 310.
Zarza, Vasco de la (esc.), 31, 96, 99, 100, 105, 106, 245.
Zuazo, Pedro, 18.
Zúñiga, Elvira de, 282.
Zúñiga, Francisco de, 24.
Zúñiga, Juana de, 334.

Este décimotercero volumen de

ARS HISPANIAE,

en papel expresamente fabricado por

S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,

y huecograbado de los talleres

RIEUSSET, S. A.,

ambos de Barcelona, se acabó de imprimir en

ALDUS, S. A., de Madrid,

el 28 de julio de 1958.

Depósito Legal, M. 7610. - 1958

R. 4793

EDITORIAL PLUS·ULTRA

ARS HISPANIAE

XIII