

LA COLABORACION ENTRE ENSAMBLADORES EN LOS PROYECTOS DE RETABLOS DE FINALES DEL SIGLO XVII Y UNAS OBRAS INEDITAS DE TOMAS DE SIERRA

JESUS MARIA PARRADO DEL OLMO

Las relaciones entre los talleres y los escultores castellanos del Barroco no son aún suficientemente conocidas, pese al esfuerzo investigador de los últimos años, pues aún hay lagunas acerca de la formación y los intercambios de líneas artísticas entre los maestros de los distintos focos. En la segunda mitad del siglo XVII los contactos entre los talleres de Valladolid y Medina de Rioseco y el taller salmantino ya habían sido abordados a través de la presencia de artistas vallisoletanos trabajando en Salamanca. De la colaboración entre salmantinos, vallisoletanos y riosecanos en la ciudad del Tormes hay ejemplos significativos, como la relación habitual tanto con Bernardo Pérez de Robles como con el salmantino, pero formado en Valladolid, Juan Rodríguez, del ensamblador riosecano Juan Fernández, a quien Ceballos y Casaseca consideran «indudablemente el artista más influyente en su campo en la segunda mitad del seiscientos, antes de la llegada a Salamanca de José de Churriguera»¹. Las líneas que siguen abordan la presencia de un salmantino en Medina de Rioseco, que interviene de distinta manera en varios retablos, en los cuales también participan afamados maestros vallisoletanos. Este maestro es Cristóbal de Honorato. Como se sabe, hubo dos artistas salmantinos que llevaron este nombre². El padre, Cristóbal de Honorato y San Miguel o el Viejo debió nacer hacia 1605 y murió en 1666. Casó en segundas nupcias con Ana González, hija de vallisoletanos, pero que vivía en Salamanca con una tía.

El que aquí nos interesa es un hijo habido de este matrimonio, Cristóbal de Honorato y San Miguel, o el Joven, que debió nacer en 1636. Según Ceballos y Casaseca, conocía los dos oficios de escultor y ensamblador, pero a lo primero sólo

¹ Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS y Antonio CASASECA: «Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LII, 1986, pp. 321 a 342. Ver también: Juan José MARTIN GONZALEZ: *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, pp. 99 y ss.

² Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS y Antonio CASASECA: op. cit., id.

se dedicó al principio, especializándose fundamentalmente en las labores de ensamblaje. Desde 1676 no vuelve a haber noticias suyas hasta 1695, en que traza el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de Medina de Rioseco, que haría Alonso de Manzano³. Hoy podemos dar a conocer otras dos obras en la actual provincia de Valladolid, en las que aparece citado el maestro salmantino, como son los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Santiago de Villalba de los Alcores y de San Pedro de Villalón de Campos.

El retablo de Villalba de los Alcores ocupa la capilla mayor de este templo, la cual es de estilo cisterciense y por lo tanto, de escasa altura. No es por lo tanto un retablo de gran porte, pero se adapta con precisión al espacio disponible, lo cual resulta satisfactorio desde un punto de vista estético, puesto que su arquitectura exhaustivamente decorada llena el espacio disponible, tal y como es propio de los retablos castellanos de finales del siglo XVII.

Ya García Chico dio el nombre del ensamblador vallisoletano Blas Martínez de Obregón como autor de esta obra en 1694⁴. El erudito leyó su nombre en los libros de fábrica de la iglesia parroquial. Sin embargo, una prospección más detallada de los mismos, junto con el análisis de otras fuentes, permite conocer otros aspectos muy significativos e inéditos de esta obra⁵. Así podemos indicar que ya se estaba tra-

³ Esteban GARCIA CHICO: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1941, pp. 355-357.

⁴ Esteban GARCIA CHICO: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid. 1951, p. 171 y 173.

⁵ Archivo Diocesano de Valladolid.- Libros de Fábrica de la iglesia de Santiago de Villalba de los Alcores.

3º Libro de Fábrica.-1687-1735

1691

- 1.400 reales que dicho mayordomo dio a Blas Martínez de Obregón, primera paga del retablo que está haciendo para el altar mayor de la iglesia de esta villa, a cuenta de los 4.000 reales que se le han de dar por hacer dicho retablo.

Visita de 1692

- Otrósí Jerónimo de Diego Lobo, mayordomo presidente de dicha fábrica, ha representado a Su Ilustrísima cómo tuvo mucho trabajo y gasto algunos días en ir a Palencia a llevar la planta del retablo para que Su Ilustrísima la viese y la aprobase....

1692

- *Santos del retablo.*- Iten se descarga con 800 reales que se dieron a los que hacen la escultura de dicho retablo, los 200 reales a Antonio Vázquez, vecino de Valladolid. 300 al Maestro Sierra, de Rioseco, por la historia de Santiago, y 300 a Manuel Ordóñez por hacer el San Pedro y dos ángeles, a cuenta de lo que han de percibir y cobrar por el retablo que están haciendo. (Al margen: Ojo: Entregados a Tomás de Sierra, 300 reales).

-...2.600 reales que pagó a Blas Martínez de Obregón, persona que ha hecho el retablo de dicha iglesia, que es la cantidad en que se concertó....

1693

- 1.800 reales que costó la historia del señor Santiago, y se pagaron a Tomás de Sierra, vecino de la ciudad de Rioseco.

- 124 reales que se gastaron con los oficiales y maestro que asentó el retablo y la gente que fue con los carros a Valladolid por dicho retablo.

- 70 reales...a los maestros que vinieron a ver los santos y tasarlos y el retablo.

- 450 reales que pagó a Antonio Vázquez, maestro de escultura, vecino de la ciudad de Valladolid, del precio y resto de la hechura de 4 ángeles y un San Pablo.

bajando en este retablo por Martínez de Obregón en 1691, de manera que en la Visita del año siguiente se alude a que se había llevado la traza a Palencia para que fuera aprobada por el provisor del obispado palentino, a cuya jurisdicción pertenecía Villalba de los Alcores. Entre 1692 y 1693 aparece documentada la escultura de la obra, que es fruto de colaboración entre varios maestros. Así el riosecano Manuel Ordóñez trabaja en la talla del San Pedro y dos ángeles. El maestro Antonio Vázquez, vecino de Valladolid, interviene en la labra del San Pablo y en la hechura de cuatro ángeles. Por último, en el relieve del ático, con el tema de Santiago Matamoros aparece la importante participación del riosecano Tomás de Sierra. Terminado el retablo, se llevaba a cabo entre 1694 y 1696, el enlosado de la capilla mayor por los maestros de cantería Juan Macón y Juan Gómez. García Chico también aportó la noticia del dorado del retablo por el vallisoletano Antonio Barreda en 1702, maestro muy activo en este tipo de labores.

Sin embargo, hay otro documento que nos permite hacer nuevas precisiones sobre la ejecución del retablo y que resulta interesante por aclarar aspectos del mismo que no salen a relucir en los libros parroquiales⁶. En 1693, Tomás de Sierra se compromete a hacer la citada «historia de el señor Santiago a caballo, con sus

1694

– 200 reales a Juan Macón y Mateo Gómez, maestro de cantería....lo que han de haber del enlosado de la capilla mayor.

1696

– 480 reales a Mateo Gómez, maestro de enlosar la capilla mayor de piedra labrada.

1702

– 9.000 reales que se dieron a Antonio Barreda, vecino de la ciudad de Valladolid, maestro de dorar y estofar, en quien se remató dicho retablo...

– 27 reales con los maestros que vinieron a hacer posturas en el retablo.

1704

–...24 reales que importó cubrir el retablo mayor de la iglesia para la parte de atrás....los 10 pagados a Francisco Alvarez que lo fabricó.

⁶ Obligación a favor de la iglesia parroquial de esta villa que otorgó Tomás de Sierra, vecino de la ciudad de Rioseco, maestro escultor.

Digo yo, Tomás de Sierra, vecino de la ciudad de Rioseco, estando al presente en esta villa de Villalba del Alcor, digo que me obligo de hacer una historia de el señor Santiago a caballo, con sus moros, como lo demuestra un dibuxo que me fue dado firmado del Señor don Cristóbal de Onorato y del señor cura Juan Ramírez, y del señor Licenciado Juan del Campo, vecinos el uno de la ciudad de Valladolid, y dichos señores cura y beneficiados de esta dicha villa. Que yo, dicho Thomás de Sierra me obligo de hacer dicha historia con las medidas que se me entregan de plantillas de madera firmadas de dicho D. Christóbal de Onorato para que en qualquier tiempo que me sean pedidas yo, el dicho Thomás de Sierra, las he de dar y entregar para hacer registro por ellas para que correspondan con la historia que tengo de hacer por esta escriptura a mi costa sin darme dinero alguno hasta que esté acabada, que será dentro de quatro meses, quince días más o menos, para lo qual la una y otra parte nos comprometimos para que la vea y tase y de su valor y declare sus defectos que de haberlos, estoy seguro a quedarme con ella sin darme cosa alguna y si estuviere perfecta según arte, dicho con Cristóbal Onorato ha de hacer juramento a Dios y a una cruz de decir la verdad, y por él se ha de estar a dicha censura o pago conforme corresponda a esta declaración que se ha de hacer al tiempo y cuando yo, el dicho Tomás de Sierra la tuviere acabada y dicha declaración, tasación y vista de dicha historia se ha de hacer en mi casa, y hecha dicha tasación por dicho Don Cristóbal de Onorato, si fuere vivo, y si no por los maestros que nombraremos una y otra parte para que la vean en dicha mi casa y lo que así tasaren, estamos unos y otros obligados a cumplir con lo referido, o quedándome con ella o pagándome lo que así se tasare primero que salga de mi casa dicha historia y cada uno por la parte que nos toca, obligamos nuestras personas....en la villa de Villalba del Alcor, a dos días del mes de julio de 1693 años, siendo testigos D. Cristóbal de Onorato,

mos, como lo demuestra un dibuxo firmado del Señor don Cristóbal de Onorato». Para que las medidas se ajustaran al espacio disponible en el cascarón del retablo, Sierra tenía que seguir las indicadas en unas plantillas de madera firmadas por el artífice salmantino. Resulta esta noticia esclarecedora para comprobar el sistema de trabajo que se seguía por parte de los ensambladores para encajar convenientemente las piezas que tallaban los escultores. Sierra se comprometía a hacer la pieza sin recibir dinero antes de la tasación, de la cual se iba a encargar el propio Honorato, todo lo cual supone una confianza plena de la iglesia en su pericia.

Honorato figura como vecino de Valladolid, lo cual si no es una confusión del escribano por Medina de Rioseco, permite suponer que durante el período en que no hay noticias suyas en Salamanca, vivió algún tiempo en la ciudad del Pisuega. Su estancia en Valladolid no se sabe si pudo ser motivada por temas familiares, pues su madre era oriunda de esta ciudad, o bien por motivos de trabajo. De Valladolid pasará inmediatamente (si es que no estaba ya asentado) a Medina de Rioseco, en donde acababa de morir en 1692, el ensamblador Juan Fernández, prestigioso artista que ya se ha dicho que trabajó con gran éxito en la Salamanca de la segunda mitad de siglo, y lo cual pudo tener algo que ver con el asentamiento de Honorato en la Ciudad de los Almirantes.

Lo cierto es que en Villalba está interviniendo en los aspectos de traza del cascarón del retablo, pese a que la ejecución del ensamblaje de toda la obra corría por cuenta de Blas Martínez de Obregón. Ello, unido a la confianza de la iglesia en su trabajo, plantea la posibilidad de que Honorato fuera el autor de la traza general del retablo, y que Obregón se hubiera quedado con la obra en la subasta, si bien la documentación parroquial nada dice al respecto. Parece que en el retablo hubo un reparto de labor entre valisoletanos y riosecanos. Así, además de Tomás de Sierra, Manuel Ordóñez también era vecino de Medina de Rioseco⁷. En cambio, el vallisoletano Antonio Vázquez aparece colaborando en algunas obras con José de Rozas, a su vez vinculado por relaciones de trabajo con Martínez de Obregón, por lo que sería éste quien le introduciría en el trabajo de la imaginería del retablo⁸. El pueblo de Villalba de los Alcores pertenecía a la diócesis palentina, pero en él trabajan también riosecanos y vallisoletanos, en razón de su ubicación equidistante entre ambas poblaciones.

Bespasiano Rubio y Pedro de Salazar, estantes en esta villa, que así dijeron llamarse, y Antonio de Losada, residente en esta dicha villa.....

(A. H. P. de Valladolid.- Legajo 9963. Fol. 254-255. Ante Vicente Blanco).

⁷ De Ordóñez sólo se conocía el dato de que había hecho la imaginería del desaparecido retablo mayor de La Seca (Valladolid), en 1714, bajo la dirección de Joaquín de Churriguera. En 1717 se le pagaba a un vecino el alquiler de la casa en la que vivió mientras hacía la escultura. (Joaquín PEREZ VILLANUEVA: «Papeletas de arte barroco. Los Churriguera en la provincia de Valladolid. Otros maestros barrocos castellanos». B. S. E. A. A., 1934. Esteban GARCIA CHICO: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina del Campo*. Valladolid, 1964, p. 45-46 y 52 a 55). García Chico dice que era vecino de Medina de Rioseco. Martín González consideraba muy vulgar la escultura de este retablo (Juan José MARTIN GONZALEZ: *Escultura barroca castellana*. Tomo I, pp. 415-419).

⁸ En 1692 Antonio Vázquez hizo el paso de Longinos de Palencia, junto con José de Rozas, que es el autor del modelo, siguiendo el de la cofradía de la Piedad de Valladolid.

El retablo es algo corto de proporciones para adaptarse a la escasa altura de la capilla mayor. Como la bóveda de horno, siguiendo las directrices del estilo cisterciense, es apuntada, el ático en forma de cascarón adopta el mismo apuntamiento, con lo que gana en altura y pasa a tener la misma que el cuerpo principal. Este es tetrástilo, con columnas salomónicas de cinco espiras o vueltas, pues el espacio disponible no permitiría colocar las seis habituales en los retablos de ese momento. El banco surge desde el suelo. Grandes mensulones, decorados con tarjetas de perfiles movidos con colgantes de frutas, dividen los tres paños en los que la decoración se hace más nerviosa, con rameados curvos. En el cuerpo principal, la caja central está preparada para transparente. Se subraya su posición con la utilización de un orden de columnas salomónicas propio que flanquean el hueco y apoyan el molduraje quebrado que remata en una tarjeta de formas movidas con perfiles agudos y cortantes, muy propio del gusto de finales de siglo en la estética vallisoletana⁹. La decoración invade el friso y enlaza con el relieve situado en el cascarón, para buscar la ascensionalidad. Un sistema similar de festoneados y tarjetas aparece en las hornacinas laterales dispuestas para albergar a San Pedro y San Pablo. Los frisos se decoran con colgantes entre círculos vegetales muy ligeros. En el ático, todo está dispuesto para realzar la espectacularidad del relieve central dedicado a Santiago Matamoros. Los paños laterales se decoran con elegantes motivos geométricos avolutados. En la clave del arco, una bella tarjeta de formas movidas, con un mascarón central y dos alas abiertas encima. A plomo con las columnas, se disponen otros elementos curvilíneos a modo de aletones, sobre los que se sientan ángeles niños con las alas desplegadas. Otros dos aparecen volando en la parte superior del cascarón a ambos lados del relieve.

En cuanto a la escultura, la de San Pedro hemos visto que es obra de Manuel Ordóñez. Es una bella talla, que destaca por la elegancia de la postura, cuya composición deriva del tipo iconográfico creado por Gregorio Fernández. Sin embargo, el plegado quebrado tiende a desaparecer y en los frentes predominan más los pliegues de amplias curvas que contribuyen a reforzar el ritmo de la escultura. La cabeza y las manos están talladas con finura, resultando convincente la expresión del rostro. A Manuel Ordóñez se deberán también los dos ángeles del remate del ático. Perdido el retablo de La Seca, esta escultura de Villalba es importante para conocer el estilo de este escultor.

Los cuatro ángeles sentados del ático y la escultura de San Pablo es obra de Antonio Vázquez. También sigue un tipo de Fernández, Los plegados del manto buscan dejar profundas oquedades para dar mayor movimiento, en relación con el estilo introducido por los Rozas. La cabeza es significativa del estilo del escultor,

Colabora en 1693 en el paso palentino de la Cruz a Cuestas, en el cual hace la Verónica y el sayón de la cachiporra. También trabajan en el mismo José de Rozas y Bernardo López de Frías, de Medina de Rioseco. (Timoteo GARCIA CUESTA: «La cofradía de Jesús Nazareno en Palencia». *B. S. A. A.*, 1970, p. 69. Rafael MARTINEZ GONZALEZ: *Las cofradías penitenciales en Palencia*. Palencia, 1979.). La escultura del retablo de Villalba es la primera que se le conoce que no perteneciera a pasos procesionales, por lo que puede ser importante para encontrar más obra de este escultor.

⁹ Juan José MARTIN GONZALEZ: El retablo..... op. cit., p. 101.

que tiende a marcar fuertemente los detalles faciales como la talla algo plana de barba y cabello, los pómulos y cejas abultados y los ojos muy abiertos. Este estilo algo expresionista aparecía en las esculturas de los pasos procesionales palentinos en los que trabajó, pero se advierte que no sólo los utilizó allí por razón de la tipología requerida por el tema, sino que es algo habitual en otro tipo de obras realizadas por este escultor. En cualquier caso, su estilo es lo suficientemente claro como para poder descubrir otras obras de este maestro.

Pero la pieza escultórica más importante es el relieve de Santiago Matamoros. Sorprende que Sierra tuviera que tomar como base un dibujo de Cristóbal de Honorato. Es el antecedente del relieve de igual tema que el propio Sierra acometerá en 1704 en el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco¹⁰. Si bien éste tiene mayor fuerza plástica que el de Villalba. Santiago aparece montando un brioso corcel blanco, mientras varios moros se encuentran vencidos a sus pies. En el lado izquierdo las tropas cristianas vestidas con armaduras y yelmos del siglo XVI avanzan victoriosas, con las lanzas y estandartes en diagonal, mientras al lado derecho, los árabes huyen despavoridos. En la parte superior, se representa un cáliz con la Forma presentado por dos ángeles, rodeados de halo de nubes y rayos. Es igual que en el relieve de Medina de Rioseco, lo que indicará una misma fuente para ambas obras. El ecuestre y los musulmanes vencidos se trabajan en bulto redondo pegado al plano, mientras el resto se talla en bajorrelieve. El policromador ha completado con pintura algunos detalles de la batalla. El plegado es algo quebrado, sobre todo en la capa, si bien comienzan a aparecer algunos en arista viva. El rostro tiene la dulce delicadeza de las obras más conocidas de Sierra.

El retablo se valora con la espléndida policromía de Antonio Barreda, muy bien conservada, con prolijos motivos vegetales en los vestidos y orlas, a punta de pincel y rajados.

Cristóbal de Honorato aparece después asentado en Medina de Rioseco, cuando en 1695 proyecta el desaparecido retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, cuya labra ya se ha dicho que fue llevada a cabo por el vallisoletano Alonso de Manzano¹¹. El hecho de que se declarara en este documento como residente en Castroverde de Campos (Zamora), ha movido a atribuirle el retablo de la iglesia de esta localidad, que se haría por las mismas fechas¹².

Pero en una fecha inmediatamente anterior, Honorato interviene ligeramente también en otro retablo vallisoletano: el de la iglesia parroquial de San Pedro de Villalón de Campos. La documentación de protocolos civiles sobre este retablo es muy prolija, por lo que vamos a ir dando una referencia resumida de las vicisitudes

¹⁰ Esteban GARCIA CHICO: *Catálogo Monumental...Medina de Rioseco*. Op. cit., p. 97. Juan José MARTIN GONZALEZ: *Escultura Barroca Castellana*. Tomo I, Madrid, 1958, pp. 371 y ss. IDEM: *Escultura Barroca en España. 1600-1770*. Madrid, 1983.

¹¹ Esteban GARCIA CHICO: *Documentos ...*, op. cit., pp. 355-357.

¹² Ver nota 65 a pie de página del mencionado estudio de RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA.

que se siguieron para llevarlo a cabo¹³. Al mismo tiempo, se completan algunas lagunas con los datos aportados por la documentación parroquial¹⁴.

En 1677, la iglesia había comprado madera a los serranos Francisco Rueda y Juan de Sancho para hacer el retablo. También había recibido la licencia correspondiente del obispado de León, al cual pertenecía la parroquia, pero no se había podido llevar a cabo por falta de medios. En 1678 se anota un pago por unas esculturas de San Pedro y San Pablo, que se doran en 1691. Sin embargo, no parece que sean las existentes en el retablo, puesto que no estaba hecha la traza del mismo en 1678 y además la cantidad pagada es exigua¹⁵. Es probable que fueran unas obras modestas provisionales hasta que se pudiera hacer el retablo definitivo. Algunos años después de la compra de la madera, la iglesia se encontró con el grano suficiente para acometer la empresa y se volvía a pedir licencia por Jerónimo de Canseco, en nombre del Licenciado Pedro Tejo de la Serna, cura de la iglesia parroquial. El 21 de febrero de 1693 el provisor Nicolás Gutiérrez del Campo renovaba la licencia para vender el grano y sacar el retablo «a pregón y poniendo cédulas en las partes acostumbradas, admita las posturas que se hiciere y remate de dicho retablo en el mejor postor, tomando las fianzas necesarias para su seguro y obligando los bienes de la iglesia».

Todo esto ya se había cumplido el uno de febrero, pues ese día «estando dentro de la sacristía de la iglesia de señor San Pedro» se procedió a la subasta. Blas Martínez de Obregón, «dijo que en la conformidad de las condiciones que tiene hechas y firmadas de su nombre para hacer el retablo en la capilla mayor de dicha iglesia, dijo lo ponía y puso en cantidad de 10.000 reales de vellón». Pero inmediatamente llegaron numerosas bajas. Así Santiago Carnicero, vecino de la villa de Villada, «dijo ponía la obra de dicho retablo con las calidades y condiciones hechas por Blas Martínez de Obregón, en 9.000 reales». Cristóbal de Honorato (Anarate es cómo escribe su nombre el escribano, pero luego firma correctamente como Cristóbal de Honorato San Miguel)), vecino de Salamanca, lo baja a 8.000 reales. Lucas Ortiz de Bohar lo puso en 7.000 reales. Estas bajas se documentan también en una partida de la documentación parroquial. Pero también se anotan pagos al citado Martínez de Obregón, Gregorio Díez de Mata y Francisco Villota, que serían por presentar trazas distintas para la obra¹⁶. Hay indicios de que también Cristóbal de Honorato pudo hacer otra traza, como veremos a continuación. De todos ellos, Villota debía de gozar de un prestigio superior, pues se le llevaron las distintas tra-

¹³ (A. H. P. de Valladolid. Legajo 12.348. Fols. 115-121. Ante Francisco de la Lama).

¹⁴ Archivo Diocesano de Valladolid. Primer Libro de Fábrica de la iglesia parroquial de San Pedro de Villalón.

¹⁵ 1678.- «50 reales que tuvo de costa la escultura de San Pedro y San Pablo...»

1691.- 54 reales que tuvo de costa el pintar a San Pedro y San Pablo y unas cornucopias...» (A. D. V.- 1º Libro de Fábrica)

¹⁶ A. D. V.- Id. Pasan las cuentas del retablo en partidas unidas que corresponden a los años 1691 a 1695. En lo sucesivo nos referiremos siempre a este concepto de la documentación parroquial:

—«A Blas Martínez de Obregón, Gregorio Díez de Mata y Francisco Villota, vecinos de Valladolid, «por la ocupación de haber venido a hacer postura en la obra y por no haber llevado prometido...»

zas a la ciudad de Valladolid para que eligiera la mejor. Es curiosa una partida que indica que se llevó a Villalón una cabeza de San Pedro para poder tomar la traza¹⁷.

Sin embargo, se quedó con la construcción del retablo el afamado ensamblador vallisoletano Alonso de Manzano, quien al día siguiente hizo baja en 6.000 reales y se ofreció a cumplir «con todas las dichas calidades y condiciones expresadas y firmadas por Blas Martínez de Obregón». Entre los testigos figura el propio Santiago Carnicero.

Siguen a continuación las condiciones firmadas por Martínez de Obregón, que nos informa cómo debió de basarse en una de Cristóbal de Honorato, al menos en lo referente a la mesa del altar, como se indica en la primera condición: «Primera condición que se ha de moler la mesa de altar y volverla a hacer a la medida y conformidad que pide la traza, arreglándose a ella por su pitipié que está afirmado de mano de Blas Martínez, maestro arquitecto, el cual se acomodó a la traza que se ha elegido, que es la que está firmada de mano de los señores Licenciado Pedro Tejo de la Serna y el Comisario Antonio Pardo, cura y beneficiado de dicha iglesia, y Don Cristóbal de Honorato y San Miguel, maestro arquitecto...». Aunque la documentación parroquial expresa claramente que la traza elegida por Francisco de Villota fue la de Blas Martínez, debió de haber una más general firmada por el ensamblador salmantino, sobre la cual elaboraría la definitiva Blas Martínez de Obregón. Todo esto nos indica que muchas veces una documentación parcial no resulta totalmente esclarecedora de las vicisitudes de una obra, si no se contrasta con otras fuentes, como sucede en este caso. El motivo es que, como se está viendo, los proyectos de los retablos son complejos por el cuidado que se pone en la elección y las distintas colaboraciones que se van sucediendo hasta llegar a la traza definitiva: Primero, una traza general. Luego trazas concretas con sus condiciones. Luego, la elección, de la que puede responsabilizarse otro maestro, tal y como hemos visto en este caso con Francisco de Villota. Por fin, tras la subasta, el contrato definitivo por otro maestro. Quizá sea ésta la causa de que los retablos barrocos de este momento sean todos tan similares, sin apenas una huella personal de estilo, lo cual dificulta la atribución concreta de los no documentados.

La segunda condición nos indica que en ese tiempo la capilla mayor estaba cubierta de madera pues se habla de que el retablo tiene que llegar «hasta un arco que se ha de hacer de rosca de ladrillo y tabicado con cal, uniéndolo con los pares de la armadura...»¹⁸. El resto de las condiciones van describiendo la arquitectura,

¹⁷ A. D. V.- Id.- «20 reales que hubo de costa el llevar las trazas a la ciudad de Valladolid a Francisco Villota, ensamblador, para que de ellas escogiese la más a propósito...escogió la dada por el dicho Blas Martínez.....».

– 30 reales que pagó a las personas que vinieron a esta villa a traer una cabeza de San Pedro para tomar la traza de ella.

¹⁸ Hoy la iglesia se cubre con bóvedas de arista fechadas en el siglo XVIII. Ver: Jesús URREA FERNANDEZ y Jose Carlos BRASAS EGIDO: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Villalón*. Valladolid, 1981, pp. 129 y 130. El arco se hizo, como se anota en una partida del Libro de Fábrica: «...a Juan Pérez, albañil, por el trabajo que tuvo en reconocer el arco de ladrillo que se hizo en la dicha capilla para el adorno del retablo».

escultura y decoración, que se ajustan a lo que se hizo con pequeñas variantes. Así se alude a las esculturas de San Pedro, San Pablo, San Andrés, Asunción y los dos ángeles del remate. Se pone énfasis en el tipo de las cuatro columnas del cuerpo principal, que «habían de ser seis vueltas (o espiras) salomónicas, repetidas de sarmientos de parra, con hojas y racimos entrevelando entre dichas hojas algunos pájaros de medio relieve picando dichas uvas y han de ser de diferentes géneros, los más graciosos y apropiados al efecto». Sin embargo, los pájaros no fueron tallados. De igual manera se insiste en la forma de las cajas para las esculturas: «la caja principal de San Pedro ha de llevar las columnas pequeñas que demuestra la traza en los sitios que parecen en dicha traza adornada de dos ángeles y un serafín grande en el medio y los festones y adornos que demuestra dicha traza». La ejecución definitiva redujo algo la decoración, pues no aparecen los dos ángeles y la cabeza de serafín es algo modesta. También se cuida la ornamentación, como cuando se indica «que la cornisa ha de ser con los resaltos, cogollos, modillones y demás cosas de que se compone su adorno. La tarjeta del medio ha de ser con un serafín en su medio convertida en el dibujo y adorno...»

Aún así en la sexta condición se advierte que «por la priesa no se acondiciona pieza por pieza por conocimiento de que la traza ha de ser la que explique todas las condiciones, puesto que no la ha de faltar en la obra de la ejecución en cosa alguna». Es decir, que se remite al dibujo de la traza para lo referente a detalles de ornamentación.

Hoy no existe la custodia del retablo, que aparece reflejada en las condiciones: «La custodia ha de ser la que demuestra la traza con declaración que el maestro que hiciere dicha obra, queda obligado a meterle dos columnas más a la voluntad de dichos señores de obra y el acomodar la puerta y caja de la custodia que hoy está en la iglesia en la forma que convenga si fuere de la voluntad de dichos señores. La peana que demuestra la traza en la caja principal de San Pedro, no se ha de hacer si no es reducir su coste, adornar con algunos angelitos dicha custodia. Las dos repisas de los lados de la custodia, adonde están dos ángeles en la traza se han de poner dichos ángeles u otra cosa que sea de la voluntad de los señores». También se citan las puertas de los lados del altar, que dan paso a la sacristía situada detrás, las cuales «han de ser entrepañadas como demuestra la traza».

Se advierte claramente que «es condición que toda la escultura así de ángeles como hechuras que ha de llevar el retablo ha de ser por cuenta de la iglesia porque el maestro no tiene obligación de hacer a San Pedro, San Pablo y San Andrés ni la Nuestra Señora de Asunción. Y lo demás que está dibujado en la traza lo ha de hacer el maestro por su cuenta y riesgo». Ya se verá luego quién fue el autor de la escultura.

El maestro debía usar la madera comprada por la iglesia y si faltara material, sería a costa del mismo («consumida la que tiene la iglesia, la haya de buscar y comprar a su costa el maestro que quedare con dicha obra por la cantidad en que le fuere rematada, y que la iglesia le ha de dar taller en que obrar).

Blas Martínez de Obregón pedía por su traza y condiciones un doblón de a ocho, y se comprometía a hacer la obra por 14.000 reales. Sin embargo, hemos visto

que en la subasta sólo pedía 10.000, lo cual hace suponer que hubo un acuerdo para llevar la obra hacia la baja que finalmente otorgará Alonso de Manzano.

La escritura de obligación y fianza sobre la obra fue otorgada por Alonso Manzano en Villalón, el 14 de agosto de 1693, dando por fiadores a Manuel de Abete, vecino de la ciudad de Rioseco, y Gonzalo Gil de Reinoso. Se comprometía a darlo acabado «para fines del mes de junio del año venidero de 1694». Se advierte que además de los 6.000 reales comprometidos, se le darían «otros 600 reales más que graciosamente se le añaden para con mayor alivio fenecer y acabar dicho retablo». La iglesia se reservaba 1.000 reales «hasta tanto que el dicho maestro haya fenecido dicha obra y asentado dicho retablo y que se haya visto por maestros es tan perfecto y cumplido con el tenor y forma de la dicha traza y condiciones para cuyo efecto han de ser nombrados y cada parte la suya». Sin embargo, se le pagaron también otros 150 reales por las mejoras introducidas, tal y como se expresa en la carta de pago y finiquito que extiende Manzano en Medina de Rioseco el 7 de diciembre de 1696, fecha que indica que el retablo se debió labrar en el espacio de tiempo contratado¹⁹.

En la documentación de protocolos, no aparece la escultura, puesto que los ensambladores no estaban obligados a encargar a un escultor que la hiciera. La iglesia haría un contrato aparte con éste, que no he encontrado. Sin embargo, de nuevo el recurso de la documentación parroquial permite encuadrarlas en la producción del gran escultor riosecano Tomás de Sierra, lo cual justifica que ya fueran consideradas en su momento como buenas piezas, pese a su anonimato²⁰. Sierra cobró la importante cantidad de 2.400 reales, si bien tuvo que costear el montar las imágenes en el retablo, lo cual indica que debió de tenerlas terminadas cuando éste ya estaba acabado y montado²¹.

Poco tiempo después se decidió acometer el dorado y policromado del retablo, cuyas condiciones fueron redactadas por el maestro Alonso Gómez, vecino de Mazuecos. Se hicieron de una manera muy pormenorizada, de tal manera que son una fuente de alto interés para estudiar detalladamente todos los procesos artesanales, materiales y técnicas empleadas en su momento para el policromado. Por este motivo he decidido incorporarlas al final de este estudio, aunque se conocen aspectos parciales similares, porque las considero de un grado tal de especificación de determinadas operaciones manuales, que creo pueden servir para los estudiosos futuros de la policromía española del momento. El mismo Alonso Gómez contrató

¹⁹ (A.H.P. de Valladolid. Legajo 9162. Fol. 761. Ante Diego García Flórez).

²⁰ Jesús URREA FERNANDEZ y Jose Carlos BRASAS EGIDO: *Catálogo...*, op. cit., p. 130.

²¹ A. D. V. Id.: – 7 reales y medio que castó en el refresco que se dio a Tomás Sierra, escultor, vecino de Rioseco, y a las demás personas que concurrieron al ajuste que con él se hizo para hacer los santos para el dicho retablo.

– 1,270 reales...a dicho Tomás Sierra, maestro escultor de la dicha ciudad de Rioseco,...por cuenta de 2.400 en que se ajustaron el hacer los santos para el dicho altar.

– 10 reales y medio que pagó a Agustín Fernández, cerrajero, por haber ayudado a poner los santos en el retablo y hacer unos yerros para poner los ángeles...cuya cantidad se ha de bajar al dicho maestro por cuenta de lo que se le resta debiendo por haber sido de su obligación el hacerlo.

la obra el 5 de febrero de 1699, dando por fiador a Felipe de Vallecillo, vecino de Villalón. Se comprometió a dorar «el dicho retablo de tres cuerpos con que se halla y la custodia que tiene dicho retablo con las hechuras de talla que adorna dicho retablo que son la de Nuestra Señora de la Asunción, con el rodeo de ángeles que la cercan, las hechuras de San Pedro, San Pablo, San Andrés y otros ángeles que tiene dicho retablo con todo lo demás con que se halla ejecutado en blanco por Alonso Manzano, arquitecto, vecino de la ciudad de Valladolid». El policromado se empezaría «a fines del presente mes y año y le ha de dar fenecido y acabado a fin del mes de julio que vendrá del presente año de seiscientos y noventa y nueve, quince días más o menos». La iglesia debería pagarle 11.000 reales por los materiales y el trabajo, además de otros 120 para la posada en la que debería vivir mientras trabajara. La tasación correría a cargo de dos maestros²².

Sin embargo, nuevos apuros económicos pondrán en peligro a la parroquia para poder terminar su retablo. Así, en mayo de 1699, comparece Manuel Suárez, en nombre de la misma, ante la autoridad del obispado. Indica que el retablo estaba «dorado el primero cuerpo y lo demás aparejado para caer el oro que no se puede fenecer, por haberse acabado los haberes». Se solicitaba poder tomar 4.000 reales en un censo al quitar para afrontar los gastos que faltaban hasta que se recogiera la cosecha y las rentas de la iglesia se renovaran. El provisor nombró el 11 de ese mes a Manuel de Juara, cura de la parroquia de San Miguel de Villalón, como juez para recibir la información de utilidad sobre el asunto. El 13 de mayo se procede a la misma. El Licenciado Joseph Navarro, presbítero, dice en su testificación que había «visto el retablo que está dorando en la dicha iglesia del señor San Pedro para el adorno de la dicha iglesia, el cual se ha dado principio a su formación por el maestro y oficiales en quien se remató dicha obra que ha oído decir por cosa clara y evidente se halla rematado en 11.120 reales de vellón, cuyo retablo tiene casi dorado el primero cuerpo de su alto y le faltan otros dos con las hechuras de Nuestra Señora de la Asunción, ángeles que la rodean, San Pedro, San Pablo y San Andrés y la custodia del Santísimo Sacramento y otras piezas, y para finalizarle del todo necesita, precisa y necesariamente la dicha iglesia el que se la conceda licencia para que sobre sus bienes propios, juros y rentas, pueda tomar y fundar censo hasta cantidad de 5.000 reales». Las declaraciones de otros testigos son similares lo cual motiva que se de el permiso para fundar el censo requerido²³.

El retablo es también representativo de los retablos vallisoletanos de finales del siglo, inmediatamente anteriores a la influencia del retablo churrigueresco de San Esteban de Salamanca. Es más desarrollado que el de Villalba de los Alcores y la decoración tiene mayor finura. Posee un alto banco, para poder abrir las dos puertas que dan paso a la sacristía. El cuerpo tetrástilo presenta columnas salomónicas de seis espiras, lo que le aporta una proporción más esbelta. El ático tiene una hornacina central entre dos arbotantes laterales. Se advierte los avances hacia el movi-

²² A. H. P. de Valladolid. Legajo 12.350. Fols.28 a 33. Ante Francisco de la Lama.

²³ A. H. P. de Valladolid. Legajo 12.350. Fols. 103 y sgs. Ante Francisco de la Lama.

miento con la inclusión de pequeñas columnas que flanquean las hornacinas de las esculturas, que, en el caso de las dos de la calle central, se disponen dobles y retranqueadas. Esta utilización de órdenes secundarios en las hornacinas suele aparecer en algunos retablos de Francisco de Villota y de Blas Martínez de Obregón. Una rica decoración invade los espacios disponibles, con formas movidas y curvilíneas de efectos cortantes tanto en los mensulones del banco, en los frisos o en las tarjetas que buscan una gran delicadeza de talla. En algunas mezcla los roleos vegetales con conchas o mascarones.

No se ha conservado la custodia, a la cual pertenecerían dos pequeños ángeles situados en el banco de plegados muy quebrados. La custodia actual es obra de hacia 1560. Presenta un relieve en la portezuela con la Resurrección, y otros dos dedicados a San Pedro y San Pablo a los lados. El estilo corresponde un maestro de mediados del siglo XVI que recibe la influencia de Berruguete y suaviza sus formas expresivas hacia un contenido más delicado y rítmico. Puede colocarse dentro de la órbita de un seguidor de Manuel Álvarez. Encima del tabernáculo se ha colocado un gracioso grupo de figuras de pequeño tamaño, que representan el Calvario. Tanto el tratamiento escultórico como la policromía son propios del tercer cuarto del siglo XVIII.

Las seis esculturas del retablo son de un gran interés estético. Además son las primeras obras de gran tamaño para retablos documentadas de Tomás de Sierra. Hay en las esculturas un gusto por la ampulosidad a la hora de mover los ropajes, que aparece en otras obras importantes del escultor. La escultura de San Pedro porta el libro y las llaves que parece presentar con seguridad hacia el fiel. El manto se dobla en el brazo izquierdo formando angulosidades características de su estilo y se arremolina con plegados nerviosos en torno a la cintura. Son esos plegados del escultor que aparecen en obras como la Santa Ana del Hospital o en el San Rafael de Santa Clara, ambos en Medina de Rioseco. La cabeza destaca por la caracterización de un anciano enérgico, con cierta huella juniana, por los bucles rizados de cabellera y barba y el interés por modelar los planos anatómicos con cierta minuciosidad.

San Pablo es obra más estilizada. Presenta una vestimenta menos ampulosa, pasando el manto por el hombro izquierdo y cayendo en algunas quebraduras similares al manto del ³Santiago de Villalba de los Alcores. La composición basculante del cuerpo y del brazo que portaría la espada quiere aportar dinamismo. La cabeza parece inspirada en el relieve con el mismo tema labrado por Juni en el retablo de Santa María de Medina de Rioseco, con su barba serpenteante de origen quinientista y la caracterización anatómica. En relación con esta escultura se encuentra la de San Andrés, de cabeza similar, aunque la barba es más corta. La cruz aspada que sujeta con la mano derecha permite cimbrear la composición. Vuelven a aparecer los mismos plegados en el manto y la parte baja de la túnica. La Asunción del ático va dispuesta sobre un trono de nubes y cabezas de serafines. La gesticulación de las manos y la forma de disponer el manto en diagonal da a la escultura un movimiento suave. En el rostro ovalado hay cierta inexpresividad. Se rodea por seis ángeles niños.

Los dos ángeles situados a ambos lados del ático se encuadran en la tipología castellana propia de la angeología. Visten con faldilla que llega hasta media pierna,

peto de coraza y yelmo enpenachado. En la mano derecha portan un estandarte. En las cabezas se busca una interpretación idealizada, aunque la expresión resulta excesivamente simple.

También se valora el retablo con una buena policromía, a base de motivos vegetales variados en túnicas y mantos, a punta de pincel y rajados. En las orlas, sobre fondo dorado, se representan pájaros y otros adornos. En general, se encuentra en buen estado, aunque muy sucia por el paso del tiempo. Se puede seguir el proceso técnico y los detalles precisos de los motivos ornamentales que componen el estofado de las esculturas a través del documento de las condiciones que publico aquí.

Esta nueva obra de Tomás de Sierra viene a ampliar el ya de por sí denso catálogo de su obra, lo que confirma el conocimiento que se tenía a través del inventario de los bienes que poseía a su muerte, que debió de mover un taller muy activo para poder hacer frente a los numerosos encargos recibidos especialmente en Tierra de Campos. El trabajo separado entre ensambladores y escultores, le permitiría utilizar su prestigio para llevar a cabo su ingente producción de esculturas para los retablos trazados y construidos por los primeros.

Se debe insistir para terminar en el sistema de trabajo a que se veían sometidos los maestros por parte de las parroquias que querían ver rematadas sus obras de retablos, con arreglo a su propio gusto y a las necesidades económicas. Distintas trazas de maestros podían abarcar las posibilidades de resolución del primer apartado. Después las bajas en las subastas permitían llegar un precio óptimo para las arcas parroquiales. De todo ello se desprende que un maestro puede ejecutar una obra, pero detrás de ella hay el trabajo de sucesivo perfeccionamiento de ideas aportadas por distintos maestros ante el espacio disponible, que llevan a la plasmación de una traza y unas condiciones definitivas. Por lo tanto, debemos seguir pensando en el valor que tuvo el condicionamiento de toda esta aportación colectiva al definitivo trabajo del retablo que ha llegado hasta nosotros.

DOCUMENTO

Condiciones para dorar el retablo de la iglesia De San Pedro de Villalón de Campos.

Primeramente es condición que se le haya de limpiar muy bien el polvo a dicho retablo con brochas, plumas y fuelles de mano para que los aparejos caigan en macizo y seguro, y después sele ha de picar todos y cualesquier nudos que tuviere y untarles con ajos por la actividad contraria que tienen a la resina, porque no haga vicio ahora ni en tiempo alguno, despidiendo de sí los aparejos; síguese que se haya de dar una mano de agua cola muy caliente para exlavazar dicho retablo y que la madera se ponga hábil para recibir los demás aparejos, echando en dicha agua cola algunas cabezas de ajos majadas, exprimiéndolas por la virtud dicha.

Segunda condición es, sobre lo dicho se han de dar cinco manos de yeso grueso muy cernido y delgado templado con la cola de sazón y punto que el arte dispone, precediendo en la segunda mano el plastecer todas las yendas, hoyos, desuniones, y juntas que se hallaren en dicha obra y en acabando de dar cada una de las cinco manos se ha de poner el cuidado de desgranar, lijar y escofinar todas y cualesquier gotas y rebabas que se hubieren causado del

corrimiento de las brochas, dejando dicho aparejo muy terso y liso, advirtiendo que han de quedar muy desnudos y descubiertos todos los sentidos de la talla y arquitectura y no ciegos con el mucho aparejo.

Tercera condición es que sobre lo dicho se hayan de dar otras cinco manos de yeso mate templado asimismo con la cola dicha que el arte requiere, haciendo la dicha diligencia en cada mano de lijar, desgranar y escofinar dejándolo muy terso como dicho llevo en el yeso grueso.

Cuarta condición es, que después de lo referido se hayan de dar otras cinco manos de bol, templado con templa cola, según arte, y el bol ha de ser bien molido y colado con cedazo de seda, y en las dos últimas manos se les echará un poco de lápiz plomo para el lustre y corrimiento de las piedras, pues en esto y en lo hasta aquí dicho consiste la esencia principal para el lucimiento de la obra como sabe todo maestro perito en el arte, y así se da fin a los aparejos.

Quinta condición es, que dicho retablo se ha de dorar de oro limpio todo cuanto se gozare y pareciere desde abajo, de buen oro, de cuerpo y color de a 130 reales el millar, y ha de ser bien resanado y bien bruñido sin reconocimiento de topes, rozones ni descansos de piedra, pues en eso consiste todo el primor y lucimiento de la obra y advierto que el maestro que quedare con dicha obra no se ha de valer de oro partido en parte alguna ni de otra cosa aunque sean en parte que no se goce si solo del dicho de asiento y 30 reales el millar.

Sexta condición es, que Nuestra Señora de la Asunción que se halla en el cuerpo de arriba se ha de dorar como para oro limpio y después se ha de vestir y esto fue en esta forma. La tunicela ha de ir de color carmesí, y en ella se ha de hacer un brutesco de cogollos aguadeados, oscurecidos, arpados y realzados a punta de pincel, con algunos vivos de bichas y pájaros que adornan y lucen el brutesco, y el campo rajado a punta de grafo para que salga el oro, y haga arrojito la labor; el manto ha de ir metido, el fuera de azul cenizas y hecho en él una tela abrocata de colores, según le corresponde al azul, con las alcachofas del comedios y otras que convengan de oro limpio picado a lustre y la demás labor picada al grafo, y el campo rajado para hacer la contraposición de la labor, y todo ello arpado y perfilado a la luz para que haga resalto en la orilla de dicho manto a la parte de afuera, se hará sobre una faja de oro limpio, una orilla de cogollos coloridos, de todas colores finas y buenas, adornada y en remetida de algunos vivos y todo oscurecido, arpado y realzado según arte, y el campo que quedare de oro limpio se ha de picar a lustre. Y en el envés o forro de dicho manto, ha de ir de color de flor de romero, y se hará una labor de cogollos plumados a punta de grafo y a la parte de la orilla un grabado con su galón alto y bajo. El trono de nuebes y serafines se imitarán a su natural, las nubes abiertas de grafo picadas o rajadas al contorno; las alas de los serafines y ángeles que acompañan a Su Majestad coloridas y plumadas según su precepto abiertas de grafo, diferenciando en los colores unas de otras todas las arnes de rostro y manos de Nuestra Señora y dichos ángeles se han de encarnar dos veces la primera a pulimento y la segunda a mate que es lo que hoy se practica, los cabellos así de la imagen como los demás del color que les corresponde natural. Y si se alcanzare a ver el peleateado se peleteará de oro molido y si no se goza no porque es tiempo y costa malgastado. Y lo mismo digo de echar ojos de cristal a Nuestra Señora que si se conoce que se gocen se han de echar, y no se gozando no hay para qué echarles. La corona quedará de oro limpio con algunas piedras metidas de color de verde esmeralda y rubí.

Séptima condición es, que los dos ángeles grandes que están a los lados arriba en el pedestal sigundo, los petos han de ser acerados, y todos los filetes y guardamalletas de oro limpio y las guardamalletas coloridas y abiertas de grafo, y las tunicelas verdes con unas telas de oro con sus labores de color en dicha tela, y las alcachofas de oro limpio picadas a lustre

y lo demás picado a punta de grafo el campo rajado y toda dicha tela perfilada a la luz, y en la orilla de dicha tunicela se hará su guarnición de cogollos como la de Nuestra Señora, el envés de dichas tunicelas y bocamangas ha de ser de un rosado y abierto un chanulote en él de oro y carmín, con su galón a la orilla de oro y azul las carnes y cabellos como los demás ángeles llevo dicho las banderas doradas y coloridas de encarnado alistándolas de azul y color de caña y todo abierto de grafo, las varas de las lanzas de oro limpio y las lancillas de plata, los morriones acerados y los plumajes colorido como les corresponde. Las alas coloridas según llevo dicho en las demás.

Octava condición es que el San Pedro que está en la caja principal de dicho retablo como patrono y vocación de dicha iglesia se ha de dorar como se hizo con Nuestra Señora y se ha de estofar y colorir según arte y precepto de los colores que le corresponden, y por no cansar digo que ha de ir estofado con sus telas, brutescos, chamelotes, orillas y galones como en la imagen el referido, y ha de ir más menuda la labor y con más cuidado que aún lo de arriba por estar más a la vista y ha de ir encarnado. Y se le han de echar ojos de cristal porque se gozan, y debajo de esta condición por no molestar han de ir estofados San Pablo y San Andrés en los colores que les toca, las cuales ya sabe todo maestro y es escusado hacer relación que sólo sirve de gastar papel. Solo digo que las cabezas han de ir peleteadas a pelo y oro molido como les correspondiere.

Novena condición es que los tableros de las cajas de todos los santos han de quedar de oro limpio, porque tengan más arrojado dichos santos pues si fueran coloridos los respaldos se confundiera el santo con la tela o colorido del respaldo y así soy de este sentir. Dos ángeles que están abajo a los lados de la custodia se han de colorir asimismo sobre oro, y sus tunicelas de rosado con sus telicas de oro y color arpadas y realzadas a la luz y todo picado la labor y el campo rajado, y en la orilla aunque sea pequeña se ha de hacer de cogollos coloridos sobre la faja de oro la que le correspondiere el envés de dicha tunicela de azul o verde, y abierta de cogollos plumados de grafo con su galón a la orilla el rostro y demás carnes encarnados como los demás ángeles y los pelos de su natural peleteados con oro molido, las cornucopias de lo que les toca que es oro limpio.

Décima condición es que la custodia ha de ir de oro limpio como el retablo y los campos de las columnas han de ir picadas a lustre. Y en la parte que hubiere lugar de liso o témpano conveniente se han de hacer unos cogollos picados a lustre menudamente y en la puerta de la custodia se pintará lo que los señores gustaren, de pelícano, cordero o cáliz y el Salvador, digo Jesús, que está por remate de dicha custodia se ha de colorir la tunicela de carmesí, haciendo en ella un brutesco oscurecido según arte, con su guarnición de orilla y el rostro y manos encarnado en la conformidad dicha y el pelo de su natural, peleteado con oro molido y el cáliz de oro limpio, con sus perfiles y labores picadas a lustre. Y las gradillas que acompañan a la custodia se han de dorar las molduras y contarios y lo demás adornado de unos cogollos estofados de todas colores con sus vivos de bichas y pájaros colorido según arte y el friso que hay del contario al bocel irá de un jaspe azul veteado según dicho arte.

Prima décima condición es, que el pedestal y puertas que pisan en el suelo ha de ir en esta forma, toda la talla, molduras y filetes que dicho pedestal tuviere ha de ir de oro limpio, y lo mismo las molduras de las puertas como son filetes, bocelos y medias cañas, y lo demás ha de ir imitado de jaspes diferentes según hoy se practica en Madrid, Valladolid y otras partes, y han de ir veteados, realzados y perfilados a la luz y todo ello encolado y barnizado con barniz de aguarrás, barnizado dos veces para que tenga más lustre y más perpetuidad.

Y con estas condiciones me obligo yo, Alonso Gómez, dándome casa de valde para mí y los oficiales con dos camas, andamios hechos, leña y carbón necesarios para cocer y tem-

plar la cola y demás aparejos, y tres o cuatro calderas para temprarlos, digo que me obligo a dorar dicho retablo en precio y cuantía de (en blanco) y ofresco fianzas a satisfacción de los señores dueños e interesados de darle acabado y perfecto sigún arte a vista de maestro o maestros peritos en el arte y porque así lo cumplir lo firmo en Villalón a (en blanco)

Alonso Gómez.

(A. H. P. de Valladolid. Legajo 12.350. Fols. 28 a 33. Ante Francisco de la Lama)



1



2

Villalba de los Alcores (Valladolid).-1. Retablo mayor.-2.-Relieve de Santiago en clavijo, por Tomás de Sierra.

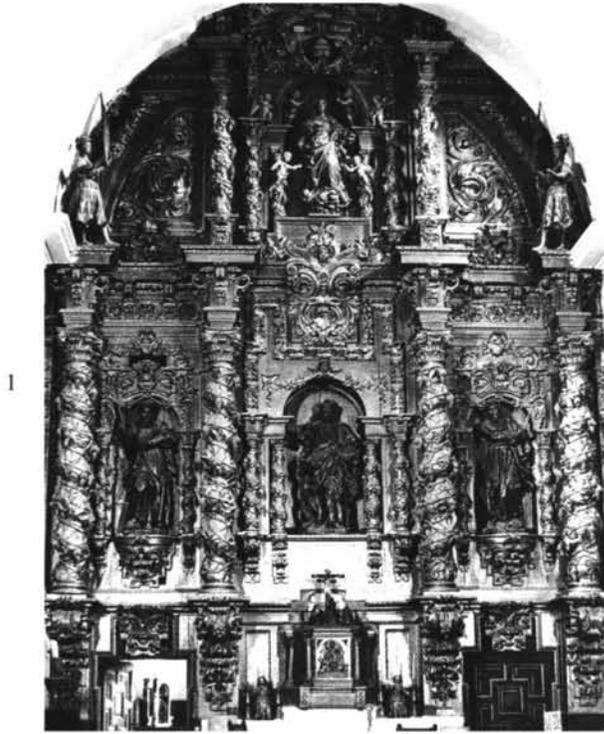


1



2

Villalba de los Alcores (Valadolid).—Retablo mayor de la iglesia de Santiago.—1. San Pedro, por Manuel Ordóñez.
—2. San Pablo, por Antonio Vázquez.



1



2

Iglesia de S. Pedro. Villalón de Campos (Valladolid).-1. Retablo mayor por Alonso de Manzano, sobre traza de Blas Martínez de Obregón.-2. San Pedro, por Tomás de Sierra.

LAMINA IV



1



2



3



4

Iglesia de S. Pedro de Villalón de Campos (Valladolid).—1 y 2. San Pablo y San Andrés por Tomás de Sierra.—3 y 4. Asunción y Angel Portaestandarte por Tomás de Sierra.