

## LA HUELLA DE JUNI EN EL ESCULTOR SEBASTIAN DE UCETE

Desde hace tiempo se venía considerando la Escuela escultórica de Toro como un taller dependiente de Valladolid, de donde llegaría con gran rapidez la «forma de hacer» de Gregorio Fernández<sup>1</sup>; en pocas palabras y simplificando, habría que afirmar que los toresanos Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda seguían a Fernández<sup>2</sup>; los datos con los que se contaba obligaban a esta conclusión. Nuevos hallazgos documentales hacen que nos replanteemos este aserto.

En un trabajo anterior<sup>3</sup> señalábamos obras de Sebastián de Ucete de 1602 y 1607, esculturas salidas de las manos de un artista ya formado, con lo que sospechábamos —aunque no se indicaba— que su producción artística se iniciaría unos años antes. Ahora, aquella sospecha se ha confirmado, al lograr documentar un Crucifijo en Pinilla de Toro (Zamora), contratado en 1592<sup>4</sup>, en el que no se rastrea ninguna influencia de Fernández; por otra parte, no contamos con ninguna talla de estas fechas del genial escultor vallisoletano. Tampoco existen esas influencias en la escultura de la Virgen, obra del mismo escultor, contratada en 1596<sup>5</sup>. Juntamente con el Cristo y la Virgen, una escultura de San Juan, compone el Calvario; ésta coetánea a la de María, fue tallada por Juan de Ucete<sup>6</sup>, escultor toresano, hasta ahora desconocido<sup>7</sup>. La diferencia de manos ya había sido advertida por Gómez Moreno, quien cataloga el Calvario como obra de estilo de Becerra<sup>8</sup>, con lo que el presente artículo podría ser útil para estudiar su influencia en la zona zamorana, y rastrear la formación de Sebastián de Ucete, quien para Gómez Moreno ejerció influencia en Valladolid. Es más, en el Catálogo zamorano, al hablar del retablo

<sup>1</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959, I, p. 267-268, y Madrid, 1971, II, p. 18.

<sup>2</sup> Ceñimos estas líneas a considerar solamente la figura de Sebastián de Ucete: con respecto a Esteban de Rueda siguen siendo válidas las conclusiones del profesor Martín González, e incluso creemos que ciertas influencias de Fernández llegarían a Ucete a través de su compañero Rueda, que parece haberse inspirado directamente en las obras del escultor vallisoletano.

<sup>3</sup> NIETO GONZÁLEZ, J. R. y CASASECA, A., *Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda*. B.S.A.A., Valladolid, 1976, p. 325-337.

<sup>4</sup> A. P. S. M. P. T. (Archivo parroquial de la iglesia de San Martín de Pinilla de Toro). *Libro de Fábrica de 1538 y ss.* Fol. 42.

<sup>5</sup> A. P. S. M. P. T. *Libro de Fábrica de 1538 y ss.* Fol. 62 v.º

<sup>6</sup> A. P. S. M. P. T. *Libro de Fábrica de 1538 y ss.* Fol. 87 v.º y A. H. P. Za. prot. 3401, fol. 234, año 1605.

<sup>7</sup> No debe equivocarse este escultor con el entallador del mismo nombre y apellido citado por PARRADO DEL OLMO en su catálogo del *Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, 1976, p. 311 y 319; ni con el citado en nuestro trabajo anterior, p. 327, pues el autor del San Juan declaraba en un censo de 1603 para continuar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bustillo del Oro —obra de Antonio de Ribera—, tener cincuenta años, poco más o menos (A. P. B. O., papel suelto).

<sup>8</sup> *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*. Madrid, 1927, p. 340.

de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, de Villalpando (Zamora), obra de Sebastián de Ucete<sup>9</sup>, llega a lanzar la hipótesis —en la que nadie ha reparado— de que Fernández aprendiera con el entonces escultor anónimo<sup>10</sup>. Hipótesis ésta excesivamente atrevida y que, hoy por hoy, no podemos mantener. Desde 1903-05, fecha en que se lanzaba, hasta ahora, la formación de Gregorio Fernández se ha ido aclarando; las últimas investigaciones parecen confirmar la influencia ejercida sobre Fernández por Francisco Rincón y Pompeyo Leoni, conclusiones totalmente válidas; por otra parte, Sebastián de Ucete no es fácil que fuera maestro de Fernández, como insinúa Gómez Moreno, por razones cronológicas. Si bien en la actualidad la producción artística conocida de Ucete es anterior en el tiempo en unos catorce años a la conocida de Fernández, ambos son prácticamente de la misma edad; Gregorio nació hacia 1576<sup>11</sup> y Sebastián, en 1591, declaraba ser mayor de dieciocho años y menor de veinticinco<sup>12</sup>, margen de edad que no permitiría suponerle maestro de Fernández; pero tampoco advertimos en las primeras obras de Ucete una influencia de Fernández; son, en principio, artistas independientes.

En la misma línea, no cabe suponer un aprendizaje común con Francisco Rincón, pues el margen de edad entre uno y otro es inexistente; por otra parte su actividad escultórica conocida se inicia en las mismas fechas que la del toresano.

Rechazada la hipótesis de que Fernández fuera maestro ni discípulo del toresano —la edad y las primeras obras de éste así lo indican— y rechazado un maestro común, pasemos a ver la formación de Ucete.

Ateniéndonos a los datos documentales, tenemos que el joven Sebastián nace en una familia de escultores; en Toro vive, en 1560, un entallador llamado Juan de Ucete, cuya obra desconocemos casi totalmente<sup>13</sup>; otro escultor, del mismo nombre y apellido, nacería, quizás en la misma ciudad, hacia 1553<sup>14</sup>, autor del San Juan de Pinilla, entre las obras conservadas, y de las desaparecidas de los retablos mayores de la iglesia de San Juan de Morales de Toro<sup>15</sup>, del de Valdefinjas<sup>16</sup>, y del sepulcro del Conde de Villalonso<sup>17</sup>. Nos

<sup>9</sup> NIETO y CASASECA, *ob. cit.*, p. 327.

<sup>10</sup> GÓMEZ MORENO, *ob. cit.*, p. 243.

<sup>11</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1942, p. 147.

<sup>12</sup> A. H. P. Za. prot. 3437, fol. 139 a 141 v.º Año 1591.

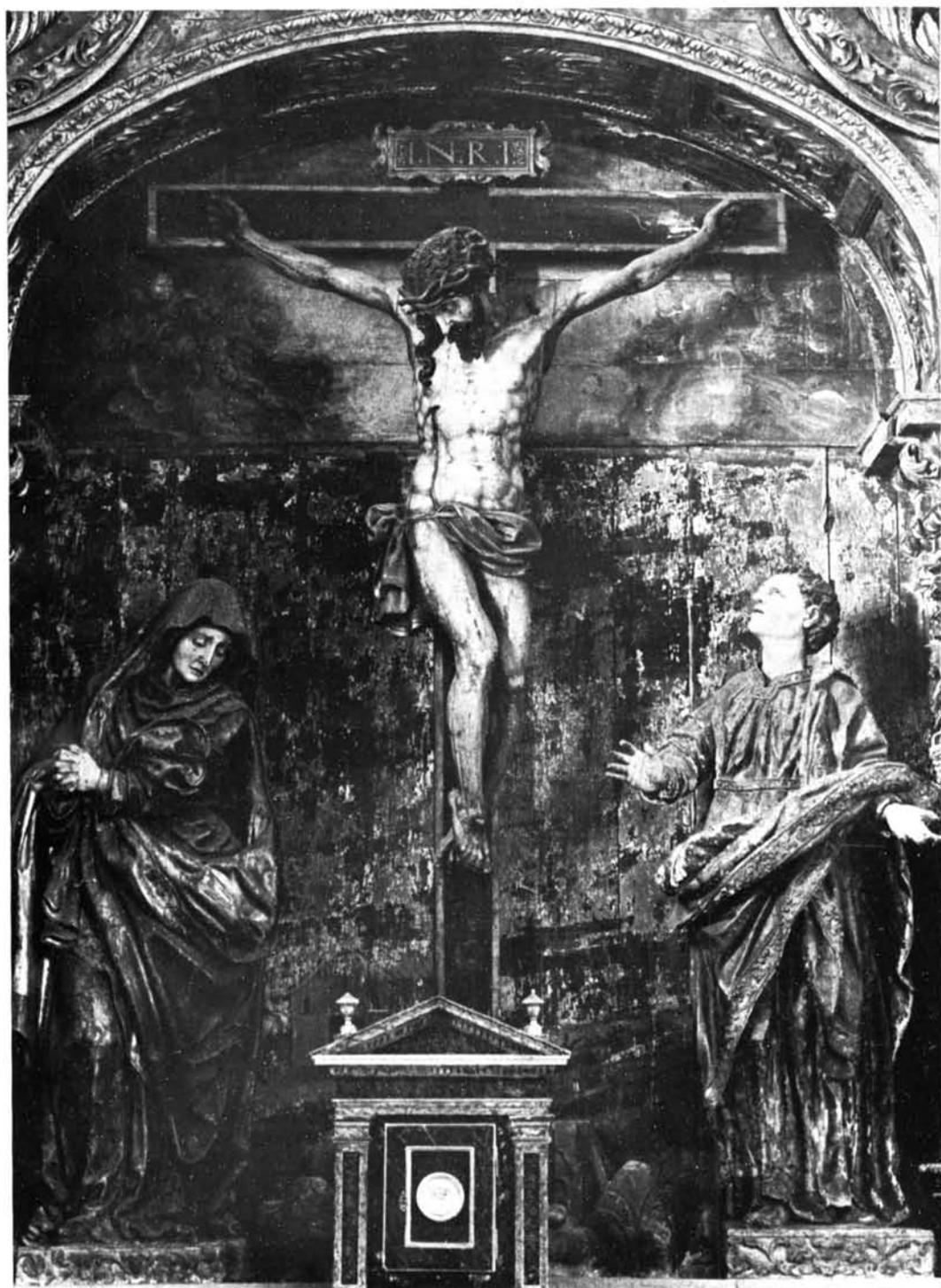
<sup>13</sup> PARRADO DEL OLMO, *ob. cit.*, p. 311, NIETO y CASASECA, *ob. cit.*, p. 327.

<sup>14</sup> V. nota 7.

<sup>15</sup> A. H. P. Za. prots. 3438 y 3409, fols. 573 a 578 v.º y 139 a 141 v.º Años 1593 v 1615. En este retablo, que no hemos alcanzado a ver, se rastrea también, a juicio de Gómez Moreno, la huella de Becerra: *Retablo del siglo XVII, con su banco lleno de relieves, sagrario y dos cuerpos de columnas, ya entalladas, ya con estrias en espiral, y tabernáculos con otras columnas y frontispicios encuadrando relieves y estatuas de poco valor. Su estilo es degeneración del de Becerra* (*ob. cit.*, p. 344).

<sup>16</sup> A. H. P. Za. prot. 3438, fol. 373. Año 1593.

<sup>17</sup> A. H. P. Za. prot. 3398, fol. 422. Año 1602.



Pinilla de Toro (Zamora). Parroquial. Calvario. Conjunto.



Pinilla de Toro (Zamora). Parroquia: 1. Virgen, por Sebastián de Ucete.—2. San Juan, por Juan de Ucete.

consta por diversas escrituras que éste era tío de Sebastián; y un Ucete más, de nombre Pedro y profesión escultor, padre de nuestro artista, vive en la segunda mitad del siglo XVI en Toro. De él, aún no hemos localizado ninguna obra conservada, pero no debía ser mal escultor cuando en 1591<sup>18</sup> se le encomienda esculpir un retablo de alabastro para el claustro del desaparecido monasterio toresano de San Ildefonso. Difícilmente podemos juzgar su calidad artística ya que de él no se conoce nada; solamente sabemos que manejaba, en la fecha indicada, esquemas viñolescos, con lo que hay que suponerle medianamente informado en los dictados artísticos italianos.

En el seno de esta familia, a la que hay que añadir un presbítero doctor, un fraile y un médico, más otro escultor, Antonio de Rivera, emparentado por casamiento con los Ucete, vino al mundo Sebastián, con lo que el ambiente familiar, tanto artístico como intelectual, le sería muy favorable. Su primer maestro lo encontraría sin traspasar el umbral paterno, pero este punto no se puede afirmar categóricamente, pues de su padre desconocemos todo; sólo un dato, casi anecdótico, vendría a señalar una coincidencia sin mayor valor: el relieve contratado por su padre se habría de hacer de forma que parezcan *figuras redondas*<sup>19</sup> y los de Villalpando y Santa Sofía, de Toro, poseen esta característica.

Otro dato documental nos viene a poner sobre la pista de las primeras actividades artísticas del joven escultor. En 1591, encontrándose Ucete en la cárcel de Toro, por causas, parece ser, ajenas a su actividad profesional, se asienta como oficial con Juan Sáez de Torrecilla<sup>20</sup>, escultor palentino que en esa fecha se hallaba en dicha ciudad. El contrato de asiento y compañía debía durar seis años y Ucete se comprometía a seguirle y trabajar donde le mandare; a través de las cláusulas de la escritura notarial nos damos cuenta de cómo el joven Ucete ya está formado. Es evidente que este contrato sería rescindido por alguna de las partes, pues Sebastián de Ucete trabaja aislado, incluso tiene una época de gran actividad y sin alejarse de la ciudad en la que siempre aparece avecindado; por tanto, no podemos precisar la colaboración con Sáez de Torrecilla, ni los motivos del escultor palentino —del cual no sabemos que trabajara en la zona<sup>21</sup>—, para buscar la colaboración del artista encarcelado. Tal vez cabe suponer que ya en esa temprana fecha Ucete gozara de cierto prestigio, pero este extremo lo ignoramos totalmente. De cualquier manera sabemos que Ucete trabajó en la jesuítica iglesia de Villagarcía de

<sup>18</sup> A. H. P. Za. prot. 3437, fol. 293 a 295 v.º Año 1591.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> A. H. P. Za. prot. 3437, fol. 139 a 140 v.º Año 1591.

<sup>21</sup> Probablemente Sáez de Torrecilla trabajara en Alaejos, villa vallisoletana, donde aparece residente en 1592, fecha en la que la familia Ucete se obliga a devolverle la cantidad desembolsada para sacar de la cárcel a Sebastián de Ucete, extremo que confirma la falta de colaboración del palentino y el toresano (A. H. P. Za. prot. 3191, fol. 309 a 310 v.º Año 1592).

Campos<sup>22</sup>, pero desconocemos el año y si fue junto con el autor de su retablo mayor. Por la vía de Sáez de Torrecilla no creemos poder adelantar más por el momento, si queremos aproximarnos a las fuentes donde se inspirara el escultor toresano; sin embargo quedan otros caminos a considerar: Valladolid, antigua sede de Berruguete y Juan de Juni, y León, donde se desplegara, en la primera mitad del siglo xvi, una gran actividad escultórica de extranjeros, a la que habría que añadir la labor realizada por Juni y, años después, por Garpar Becerra en Astorga. Y creemos que tal vez, sea en la zona leonesa donde radique la explicación de la producción artística de los Ucete, que ahora, por desaparición de obras de su padre y familiares, hemos de ceñir a Sebastián<sup>23</sup>.

Y precisamente en el último de los Ucete se aprecian con claridad características tanto de Juni como de Becerra. De éste toma rasgos romanistas, y coincidimos con J. Urrea<sup>24</sup> en que se ha sobrevalorado la influencia de Leoni sobre la escultura de la zona; el romanismo de nuestra escultura hay que buscarlo en la proyección que irradió el retablo mayor de la catedral de Astorga.

Si bien en la obra de Ucete se aprecia un eco de Becerra, la influencia más sobresaliente es la juniana, que no pudo recibir directamente del maestro francés y quizás llegara a través de Pedro de Ucete, o, con más probabilidad, por la contemplación de la obra de Juni.

A lo largo de la producción de Sebastián de Ucete se aprecia, no sólo la tensión juniana —ya puesta de relieve en el retablo de la Imposición de la casulla a San Ildefonso<sup>25</sup>— sino también la repetición del tipo humano tallado por Juni y estudiado ampliamente por el Prof. Martín González<sup>26</sup>. Ucete también esculpe ese hombre robusto, muchas veces hercúleo, con brazos hinchados, de formas redondeadas, que no impiden la expresión de fortaleza; a este tipo lo dota, al igual que Juni, de ojos resaltados, manos crispadas y boca entreabierta; todas estas características se aprecian con facilidad en los relieves del retablo mayor de Santa Sofía de Toro<sup>27</sup>, a lo que habría que añadir los

<sup>22</sup> NIETO Y CASASECA, *ob. cit.*, p. 328 y 330.

<sup>23</sup> Un hecho cierto es la emigración de artistas extranjeros hacia León en los primeros decenios del 500 y otro es la rareza del apellido Ucete en la zona toresana, hasta el punto de que una labor de investigación, casi exhaustiva, de los protocolos notariales de Toro, no nos ha aparecido un solo apellido Ucete que no sea miembro de la familia de artistas, a la que pertenece Sebastián. Es más, de los seis miembros varones que hemos encontrado con este apellido, cuatro son escultores o entalladores y los dos restantes están consagrados a la Iglesia, y, por supuesto, todos emparentados entre sí. Nada tiene de extraño que los Ucete engrosaran esa corriente migratoria y que hacia mediados del siglo xvi se establecieran en Toro.

<sup>24</sup> *El escultor Francisco Rincón*. B.S.A.A. Valladolid, 1973, p. 497.

<sup>25</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, II, p. 136.

<sup>26</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni, vida y obra*. Madrid, 1974.

<sup>27</sup> Este retablo fue contratado por el entallador Tomás de Troas y el pintor Alonso de Remesal (A. H. P. Za. prot. 3337, fol. 725 a 728 v.º Año 1597), pero poco se trabajaría en él, pues en 1603, Gaspar de Acosta se compromete a continuar la obra, dado que Troas había muerto (A. H. P. Za. 3343, fol. 946 a 947 v.º); en 1615 la arquitectura

violentos escorzos, el dinamismo y fuerza de las telas, la indumentaria romana de los soldados, etc., rasgos muy propios de Juni, y la duplicidad en la perspectiva, ya utilizada en el trascoro de la catedral de León por Esteban Jordán, con el cual guarda alguna relación estilística el toresano.

La primera obra conocida de Sebastián de Ucete, el Crucifijo del Calvario de Pinilla de Toro, tasado por Juan González de Lara y Juan de Somarribas<sup>28</sup>, es escultura algo desproporcionada y de anatomía discreta, cuya parte más sobresaliente es la cabeza, con cabellos y barba —partida en dos— muy cuidados; lleva corona tallada en la misma pieza, como se solía esculpir hacia 1600 y también, concordando con esta fecha, deja la cadera derecha al aire<sup>29</sup>, con lo que el paño femoral se resuelve en un plegado más o menos horizontal, por delante, y con caída lateral perpendicular; estos pliegues son suaves, sin aristas marcadas, y se desarrollan, con más fuerza, en la Virgen. El joven Ucete intenta dotar al rostro de Cristo de una expresión profunda, de dolor resignado y de agotamiento físico, a lo que contribuye la cara afilada —en parte por la barba puntiaguda—, ojos cerrados y boca entreabierta. Desde un punto de vista compositivo se señala como característica propia del manierismo la tensión entre la cabeza y las rodillas.

El modelo no es ajeno a la zona toresana, incluso creemos que alguno de los crucifijos en el antiguo partido judicial de Mota del Marqués se inspiran en éste; Parrado del Olmo ya adscribe alguno de ellos a los Maestros de Toro<sup>30</sup>.

Unos años más tarde se contrata la Virgen y el San Juan, con lo que se completa el Calvario. La Virgen es, como ya hemos dicho, obra de Sebastián de Ucete. Es escultura de madera, de 1,80 m., con pliegues grandes y redondeados, y tallada en un solo bloque, sin añadidos. María aparece representada como una mujer robusta, aplomada, con cara redondeada, cuya expresión preocupada es de angustia, contenida, sin gesticulación; manos poderosas, apretadas y toda ella con deseo de romper el marco, de ahí esa pierna derecha adelantada y la tensión entre cabeza y manos que hacen de esta talla un ejemplo del manierismo toresano, con fuertes influencias junianas, no sólo en el tipo, sino también en la plasticidad del ropaje, ampuloso, que recubre las formas corporales.

De igual tamaño que la Virgen es el San Juan, obra de Juan de Ucete, que, de pasada, diremos que es escultura retardataria, con plegado menudo,

---

estaba concluida, pues se nombran tasadores a Esteban de Rueda y Juan González (A. H. P. Za. prot. 3409, fol. 29 a 30 v.º), quienes declaraban que la obra valía 14.801 reales (A. H. P. Za. prot. 3409, fol. 36-37). La parte escultórica —muy diezmada en la actualidad— corrió a cargo de Sebastián de Ucete (A. H. P. Za. 3408, fol. 472 a 475 v.º Año 1613). Gómez Moreno ya advirtió en esta obra la influencia de Juni (*ob. cit.*, p. 223).

<sup>28</sup> A. P. S. M. P. T. *Libro de Fábrica de 1538 y ss.*, fol. 62.

<sup>29</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, I, p. 112.

<sup>30</sup> *Ob. cit.*, p. 84.

manos talladas en piezas diferentes y orla del manto labrada con decoración vegetal. Es talla inferior a las anteriores y quizás esto motivó el juicio despectivo de Gómez Moreno<sup>31</sup> y que no creemos que pueda mantenerse para la Virgen y el Cristo.

Las tres esculturas tienen policromía a punta de pincel, con carnaciones a pulimento, muy oscurecidas en el Cristo. La pintura fue realizada por Canseco y Baltasar de Coca<sup>32</sup>, pintores toresanos que aparecen continuamente en los contratos artísticos de los últimos años del siglo xv y primeros de la centuria siguiente.—J. R. NIETO GONZÁLEZ.

### JUAN DE ANGERS EL VIEJO Y EL RETABLO DE CARBAJAL DE LA LEGUA

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Carbajal de la Legua (León) venía siendo considerado como obra realizada hacia 1548 por el escultor francés Juan de Angers con la colaboración del entallador Remesal<sup>1</sup>. Todos los que sobre él han tratado aceptaban el dato pero confesaban desconocer el origen del mismo<sup>2</sup>. La estrecha relación que presenta el retablo con la obra de Juan de Juni hacía deseable conocer los pormenores de su ejecución; gracias a investigaciones realizadas entre los fondos del Archivo Histórico Diocesano de León hemos podido localizar la fuente original hasta ahora nunca desvelada.

La licencia eclesiástica para que la iglesia de Carbajal de la Legua pudiera concertar con el ensamblador Antonio de Remesal y con el pintor Antón Fernández de Meres, vecinos de León, un retablo de talla y pintura, se celebró en León el día 2 de mayo de 1548<sup>3</sup>. El día 16 del mismo mes los representantes de Carbajal legitiman dos escrituras de concierto, la primera con

<sup>31</sup> *Ob. cit.*, p. 340: *Calvario, mayor del tamaño natural, con buen aspecto, mas no resiste al análisis.*

<sup>32</sup> A. P. S. M. P. T. *Libro de Fábrica de 1538 y ss.*, fol. 90 v.º y A. H. P. Za. prot. 3401, fol. 617. Año 1605.

<sup>1</sup> J. C. TORBADO, «El retablo de Trianos y los relieves de Sahagún». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, p. 75-85.

<sup>2</sup> A. GUTIÉRREZ CUÑADO, «El retablo de Donzel de San Salvador. ¿Colaboró con él Angers?». *B.S.A.A.*, 1942-1943, p. 79-97; J. M.º AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*. Madrid, 1958, p. 220; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Guillén Doncel y Juan de Angés», *Goya*, 1962, p. 344-351; IDEM, *Juan de Juni*. Madrid, 1974, p. 362-364.

<sup>3</sup> Archivo Histórico Diocesano de León. Protocolo de Andrés Pérez (1548-1549), leg. 11, s/f. En el mismo protocolo se conserva también la licencia para que Antonio Remesal y Antón Fernández de Meres hicieran el susodicho retablo de Carbajal, otro destinado a la iglesia de Villafeliz, y una custodia para Castro. El contrato de esta última, celebrado por Remesal el 19-VIII-1549 fue publicado por E. DÍAZ-JIMÉNEZ, *Cfr. «Datos para la Historia del Arte Español»*. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1925, p. 121.