

ATRIBUCIONES DE OBRAS INÉDITAS A ESCULTORES CASTELLANOS DEL SIGLO XVI

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

El conocimiento de la escultura castellana del siglo XVI no se agota a la hora de ir incorporando nuevas obras al catálogo de los numerosos maestros que dejaron su producción artística a lo largo del siglo. A continuación se atribuyen obras a distintos maestros pertenecientes a varias escuelas y épocas del momento.

La escultura en Palencia durante el el siglo XVI fue muy abundante, pues su obispado era de los más grandes en extensión en el período. Uno de los maestros que debió contar con un taller más prolífico en el medio palentino fue Juan Ortiz el Viejo I. Este escultor fue el maestro vigarnista de influencia más dominante en el medio del obispado palentino durante la primera mitad del siglo. Identificado certeramente por Portela con el escultor bautizado como Maestro del Sagrario por Weise¹, ha podido trazar su personalidad artística y humana y sus obras. Nuevas precisiones y obras se han podido establecer posteriormente, a través de las cuales se advierte que, ante tanta cantidad de esculturas suyas, debió de manejar un taller muy amplio, organizado a semejanza del de su maestro Felipe Vigarney, con numerosos oficiales a su servicio y admisión de compañías con otros maestros del momento, como Miguel de Espinosa, Francisco Giralte o Juan de Valmaseda². La relación con este último debió de ser frecuente a partir de una fecha situada en torno a 1530, advirtiéndose la compañía de los dos talleres en una serie de obras concretas, lo que facilitaría que ambos acapararan una importante cantidad de trabajo escultórico para las parroquias del obispado palentino, pero también un frecuente aspecto artesano en muchos de sus retablos. En todo caso, a partir de este contacto,

¹ Georg WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jarhunderten*. Reutlingen, 1925-1932. Tomo III,II, pp. 189 y ss. Francisco José PORTELA SANDOVAL, *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, 1997, pp. 82 a 113.

² Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981, pp. 85 a 108. ÍDEM, "Precisiones sobre escultura palentina del siglo XVI. Nuevas atribuciones al taller vigarnista-siloesco". *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1987, pp. 147 a 160.

leves aspectos del arte siloesco, a través del expresionista Valmaseda, pasaron a integrar las formas del taller de Juan Ortiz³.

De Juan Ortiz es sin duda la escultura de la Virgen con el Niño existente en la iglesia parroquial de Villarmentero de Campos (Palencia). Se exhibe sobre el basamento del retablo mayor, pero ese no sería su lugar original. Es imagen sedente en un trono, con el Niño cogido en el regazo, sujeto por la mano izquierda. Se logra así un ligero movimiento de la cabeza que evita la rígida frontalidad. La tipología de la Virgen, de cara ovalada, con melena cayendo por detrás de las orejas, sus rasgos faciales idealizados y dotados de suavidad de facciones y el Niño de formas opulentas entran dentro de la tipología vigarnista del escultor palentino, en relación con obras anteriores a su contacto con el taller de Juan de Valmaseda, del que tomará algunos elementos del arte de Diego de Siloe. Se acerca así a obras como el retablo de la capilla lateral de la Colegiata de Ampudia (Palencia), el retablo de Santa María de Peñafiel, el de la Capilla de San Gregorio e, incluso, a algunos tipos femeninos del retablo más avanzado de la capilla del Sagrario de la Catedral de Palencia, datado en torno a 1529-1534⁴. Por lo tanto, la obra de Villarmentero la podemos datar en la década de 1520-1530 y probablemente más cercana a la segunda fecha.

Una obra que entra dentro de la fase avanzada de la producción del taller de Juan Ortiz el Viejo I es una escultura de la Virgen, que se encuentra en una hornacina de un retablo dieciochesco del lado del Evangelio en la iglesia de San Juan de Castrojeriz (Burgos). Es de pequeño tamaño, y por su actitud debió de formar parte de un calvario de algún retablo lateral o de una capilla particular del templo. Hoy está situada en posición invertida a la que llevaría en el Calvario, puesto que debería mirar hacia su lado izquierdo, pues la posición jerárquica convencional exige que se sitúe en el lado del Evangelio del retablo, a la derecha del Crucifijo, mientras San Juan se coloca en el lado de la Epístola. La actitud recogida de la imagen, con los brazos cruzados sobre el pecho y envuelta en pesados ropajes, así como su mirada hacia abajo en gesto de aceptación del dolor es habitual en las interpretaciones del maestro palentino. El rostro ovalado de barbilla ligeramente prominente, el sistema de pliegues arrebujados con suaves oquedades, situado sobre el regazo, son otros rasgos característicos de este escultor.

Sin embargo, el perfil sinuoso del manto sobre la cabeza y la disposición general de la composición recuerdan aspectos del arte de Valmaseda. Así la actitud de la imagen parece proceder del dibujo de los Uffizi de Florencia, atribuido a este escultor⁵, si bien cambiando la posición de los brazos y transformando la línea estilizada de éste en un canon corto y de aspecto volumétrico muy compacto. Dentro de las

³ Más sobre esta relación entre ambos maestros en Jesús María PARRADO DEL OLMO, "Precisiones sobre el retablo de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Palencia". *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*. Tomo IV, Palencia, 1995, pp. 419 y ss..

⁴ Vid: Francisco José PORTELA SANDOVAL, *La escultura...*, op. cit., pp. 82 a 113. J. M.ª PARRADO DEL OLMO, "Evolución artística de la catedral de Palencia a través del gobierno de los obispos del Renacimiento (1525-1594)". *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*. Palencia, 1989, p. 149.

⁵ FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujos españoles*, Madrid, 1930, t. II, lám. XCVII. FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL, *La escultura ...* op. cit., p. 136. lám. 111. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra di disegni spagnoli*. Firenze, 1972.

obras atribuidas a Juan Ortiz el Viejo I, hay especial relación con la Virgen del calvario del retablo de la Capilla de San Gregorio de Palencia, cercano a 1530⁶, o con la del Calvario de la ermita de Camporredondo (Valladolid), datada hacia 1530-1540, trasladada en la actualidad a la parroquia de esta localidad⁷. La imagen ha sido barbaramente repintada. Se ha usado una carnación a pulimento y un tono blanco para los ropajes, a la moda neoclásica, llevado a cabo seguramente cuando se policromó el retablo que hoy la cobija, cuya arquitectura tiene imitaciones de jaspe. Se puede advertir en los levantamientos de estos repintes la aparición de zonas de tono azul y otras de dorados, con una orla inferior con motivos agrutescados, pertenecientes a la policromía original⁸.

De los momentos finales de la escuela palentina del siglo XVI son otras obras, que pueden considerarse obra del escultor Juan Sáez de Torrecilla, el más representativo de esta escuela en el último cuarto del siglo, cuando su máximo representante, Manuel Alvarez, pasa a vivir a Valladolid, en torno a 1577.

La iglesia parroquial de Barruelo (Valladolid) conserva una imagen de Santa Ana, La Virgen y el Niño, aprovechada en su retablo mayor neoclásico. Mide 98 centímetros. y ya fue catalogada en la segunda mitad del siglo XVI⁹. El grupo se representa según los dictados habituales de la iconografía cristiana de este tema, fijados en algunos ejemplos de finales del siglo XV. Santa Ana aparece sentada en un sitial, con actitud solemne y majestuosa. Porta sobre su rodilla izquierda a la Virgen, dispuesta de perfil, y ésta a su vez sujeta al Niño Jesús. Este tipo de composición se presta a una disposición equilibrada que siempre tiene el riesgo de sugerir cierta rigidez. De ahí que el escultor ha procurado introducir algunos elementos que prestaran cierta vitalidad a la escultura, como el avanzar la mano derecha de la Santa hacia el espectador, la cual presenta una palma, quizá símbolo del triunfo de la Redención, a través del Mesías encarnado en el Niño, pero en todo caso, es un elemento que no es habitual en la representación iconográfica de este tema. De igual manera el ropaje del manto envuelve a la figura por la zona inferior, en complicados drapeados, recogiénose de manera más abultada sobre su regazo el manto de la Virgen para servir de apoyo a Jesús. Frente a las habituales representaciones góticas, la Virgen no va coronada, sino que muestra la cabellera parcialmente oculta por el manto.

Las expresiones de Santa Ana y su hija son imperturbables, sin ningún atisbo naturalista o dotado de algún tipo de caracterización expresiva. Es una muestra de sobrio manierismo, enfatizado y correcto, en el que se busca una monumentalidad elegante en la composición, idónea para encarnar el tema religioso, de acuerdo ya

⁶ Francisco José PORTELA SANDOVAL, *La escultura op. cit.*, pp. 94 y ss. Da la fecha de 1528 para este retablo, añadiendo que en 1534 ya es segura su ejecución.

⁷ Atribuida por J. M. PARRADO, "Precisiones sobre escultura...", *op. cit.*, p. 156.

⁸ Quiero dejar aquí constancia de mi agradecimiento al profesor Salvador Andrés Ordax por haberme facilitado la reproducción fotográfica de esta pieza que publico en este trabajo.

⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y OTROS, *Inventario Artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970, p. 84. Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués*. Valladolid, 1976, p. 28. La escultura fue sustraída de la iglesia en un robo perpetrado hace algunos años, pero felizmente ha sido recuperada recientemente en el comercio de Lisboa.

con las directrices trentinas, pero sin la grandiosidad grandilocuente del romanismo imperante en las principales escuelas castellanas del último tercio del siglo XVI, que apenas influyó en la escuela palentina de este momento.

La tipología de los rostros, de rasgos finos y poco expresivos se relaciona con las representaciones del escultor Juan Sáez de Torrecilla, muy activo en el obispado palentino (al que pertenecía Barruelo en el siglo XVI), y autor del relativamente cercano retablo mayor de la Colegiata de Villagarcía de Campos¹⁰. Las relaciones aparecen con tipos femeninos utilizados por el escultor en obras como la atribuida escultura del retablo lateral de Husillos, cuyo ensamblaje fue contratado por Pedro de la Peña¹¹, o con la más tardía obra del retablo de Valdespina, de hacia 1606-1607, en el que Portela también ve la mano de su hijo Lucas Sáez de Torrecilla¹². En ambos retablos, existen interpretaciones de Santa Ana, la Virgen y el Niño, pero todas ellas de iconografía distinta, lo que indica que los comitentes respectivos elegían modelos diversos, según sus preferencias. El poco preciso conocimiento del estilo de Lucas, quien parece ser un émulo de su padre, permite también dejar un margen de duda sobre si la obra de Barruelo pudiera ser obra de él, lo que justificaría el mayor grado artesano que demuestra la obra aquí analizada con respecto a otras obras de Juan Sáez de Torrecilla.

La iglesia parroquial de Villán de Tordesillas (Valladolid) fue totalmente sustituida por una iglesia moderna en 1972. Con ello desapareció un edificio interesante del siglo XVI, que poseía una portada románica¹³. Más lastimosa aún fue la desaparición de casi todo el ajuar artístico de la parroquia, del que, además de algunas piezas de orfebrería, sólo subsiste un Crucifijo en madera policromada (0,95 m. de altura), repintado, pero de buena calidad. En 1970, los autores del Inventario Artístico de la provincia de Valladolid, (que vieron la iglesia primitiva con su acervo artístico completo), no citan en la iglesia ningún crucifijo aislado. El único que aparece inventariado es el perteneciente al Calvario del antiguo retablo mayor, hoy en paradero desconocido, por lo que supongo que el existente ahora en la parroquia pertenecería al mismo. Aquella obra la databan en el último cuarto del siglo XVI y constaba de esculturas de los Cuatro Doctores de la Iglesia, en los netos del banco, San Pedro y San Pablo, adscritas a Esteban Jordán y el citado Calvario. Se completaba con pinturas sobre tabla de la Magdalena, Santa María Egipcíaca y las Virtudes, también situadas en el banco¹⁴. Se sabe que en 1615 el ensamblador Diego de

¹⁰ Sobre el retablo de Villagarcía de Campos, ver Esteban GARCÍA CHICO, "El retablo mayor de la Colegiata de Villagarcía de Campos". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XIX, 1953, pp. 15-22. ÍDEM, *Nuevos documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1958, pp. 155 a 158. Sobre Juan Sáez de Torrecilla, ver Francisco José PORTELA SANDOVAL, *La escultura ...*, *op. cit.*, pp. 372 a 381. También nuevas atribuciones en Jesús María PARRADO DEL OLMO, "Aportación al estudio de la escultura en Palencia durante el último tercio del siglo XVI". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVI, 1980, pp. 309 a 328.

¹¹ Jesús María PARRADO DEL OLMO, "Aportación ...", *op. cit.*, pp. 319-320.

¹² Francisco José PORTELA SANDOVAL, *La escultura ...*, *op. cit.*, pp. 381.

¹³ Felipe HERAS GARCÍA, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*. Valladolid, 1975, p. 310. ÍDEM, "Nuevos hallazgos románicos en la provincia de Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXVI, 1969, p. 212.

¹⁴ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y OTROS: *Inventario ...*, *op. cit.*, p. 345.

Basoco declaraba haber hecho cierta obra de talla para esta iglesia, aunque no se puede asegurar que se tratara de este retablo¹⁵.

Habíamos considerado que este crucifijo era obra del tercer cuarto del siglo XVI y relacionado con los maestros palentinos de este momento¹⁶. Hoy sin embargo habría que pensar en que es obra de Juan Sáez de Torrecilla y ya de principios del siglo XVII. Efectivamente, existe una total relación estilística con dos esculturas de Cristo a la Columna existentes respectivamente en San Cebrián de Campos y en Becerril de Campos, las cuales han sido puestas en relación con este escultor palentino¹⁷, a través de un documento publicado por García Cuesta en el que consta que el 12 de julio de 1604 Juan Sáez de Torrecilla concertaba la escultura de un Cristo a la Columna “de pino seco y bueno” para la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Campos, comprometiéndose a terminarlo en el plazo de dos meses¹⁸. En el contrato se especifica que la escultura tendría cinco pies y medio de altura, con sus andillas para ser llevado en procesión, por lo que se aclara que sería figura “redonda”, es decir de bulto completo, y hueca por dentro para aligerar el peso. Otras condiciones interesantes son que debería darla hecha ya policromada, y que la cabellera sería tallada (“a de tener su cabellera de la misma madera”), en clara alusión a la costumbre existente de revestir estas imágenes de especial devoción con postizos.

Si me detengo en pormenorizar estas condiciones es en razón de poder identificar la escultura existente en la parroquia de San Cebrián con la del documento, pues ha habido dudas al respecto. Todos los que la han analizado la han considerado una obra de momento anterior a la fecha del documento¹⁹. Lo cierto es que era razonable esta datación anterior, pues la escultura presenta un canon estilizado, una suavidad de superficies y una tipología del rostro muy en la línea del estilo de Manuel Alvarez y su círculo²⁰, y no se podía prever que pudiera corresponder a

¹⁵ Timoteo GARCÍA CUESTA, F. S. C.: “Entalladores palentinos del siglo XVII (II)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXIX, p. 292 y 302.

¹⁶ Clementina Julia ARA GIL y Jesús M.ª PARRADO DEL OLMO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Tordesillas*. Tomo XI. Valladolid, 1980. 2ª Edición, Valladolid, 1994, p. 428.

¹⁷ Arturo CABALLERO BASTARDO, *San Cebrián de Campos. Iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano*. Palencia, 1994, pp. 45 a 48.

¹⁸ Timoteo GARCÍA CUESTA, “La cofradía de Jesús Nazareno en Palencia”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo XXXVI, 1970, pp. 106-107. Ver también Francisco J. PORTELA SANDOVAL, *La escultura ...*, *op. cit.*, p. 380.

¹⁹ A. SANCHO CAMPO, *El Arte Sacro en Palencia. La pasión y la resurrección del Señor en el arte palentino*. Palencia, 1972, p. 164 y 165. Lo consideraba de la escuela de Alosio Berruguete. Al mismo tiempo confundía este de San Cebrián con el de Becerril de Campos, pues publicaba la fotografía del primero como si fuera la perteneciente a éste. Francisco J. PORTELA SANDOVAL, *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977, p. 380. Negaba esta aproximación a Berruguete y lo consideraba de un discípulo de época más tardía. Jesús URREA FERNÁNDEZ, “Antiguo Partido Judicial de Carrión de los Condes”. En *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*. Tomo II. Madrid, 1978, p. 181 (dirigido por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ). Daba la cronología de mediados del siglo XVI.

²⁰ A. CABALLERO, *op. cit.*, id, analiza muy bien estas conexiones estilísticas. Además es el primero que relaciona las esculturas de Becerril y San Cebrián y admite con dudas la ejecución por parte de Juan Sáez de Torrecilla.

fecha tan avanzada. La misma forma de la columna alta y de fuste estrecho, se remonta a la utilizada desde finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI.

Pero hay una serie de razones que me inclinan a considerar factible la adscripción definitiva de la pieza de San Cebrián, y por lo tanto, su réplica de Becerril de Campos, a Juan Sáez de Torrecilla. En primer lugar, coinciden las medidas del documento (5 pies y medio vienen a ser aproximadamente 154 cm), con las que tiene la pieza (158 cm), lo cual es una razón de peso suficiente. Es escultura procesional, como se requería en el contrato, pues se talla con precisión por detrás. Y por último, no tendría sentido que se encargara por la parroquia una escultura de esta advocación, si ya existía en la misma una anterior con el mismo tema. El estilo indica algunos aspectos, como el afilamiento de las facciones o el paño simplificado pero de plegado natural, que sin corresponderse exactamente con otras obras conocidas de Torrecilla, tampoco se alejan pronunciadamente de las mismas.

Hechas estas consideraciones, se puede analizar el crucifijo de Villán y advertirse la estrecha relación estilística con el Cristo a la Columna de San Cebrián de Campos. Como éste tiene un canon ligeramente alargado, con una composición basada en una ligera torsión del cuerpo. El estudio del modelado tiene la misma suave morbidez, con planos poco pronunciados y anatomía de escaso resalte muscular. El paño de pureza, atado con lazada al lado derecho, presenta pliegues naturales, pero elaborados con una sencillez de tallado similar a la otra escultura. También la cabeza presenta rasgos afilados, idealizados, sin expresión dramática del dolor. El tratamiento de barba y cabello de pelo lineal pegado al cráneo es igualmente coincidente. Es decir, hay una concepción de suave manierismo, sin influjo romanista, propio de la escuela palentina del tercer cuarto del siglo XVI, lo que motivó que lo catalogáramos en su momento como obra palentina de esa fecha, cayendo en el mismo error que los que juzgaron la escultura de San Cebrián de Campos²¹. Restituida esta última imagen a Torrecilla, conviene también por lo tanto atribuir la de Villán al mismo escultor. De igual manera, mientras no se conozcan más aspectos de la personalidad artística del mismo, se puede situar provisionalmente la misma datación de principios del siglo XVII para el crucifijo aquí estudiado.

Otro crucifijo que se puede situar en el ámbito artístico de Torrecilla es el existente en un retablo barroco del lado del Evangelio en la iglesia parroquial de Ledigos (Palencia), que ya se había fechado en el siglo XVII²². La escultura está repintada, por lo que su aspecto original resulta algo deformado, en especial en la cabeza en donde gruesas pintadas han desfigurado las calidades de la talla de barba y cabello. La composición de brazos muy colgantes, con un ligero giro de la muñeca de las manos, la composición del cuerpo en suave giro del tórax, para crear un ligero movimiento y la suavidad de las facciones de la cara serían fórmulas habituales en la forma de hacer el trabajo por parte de Sáez de Torrecilla. Sin embargo, hay una menor suavidad de modelado que en el tipo de Villán, con una anatomía más mar-

²¹ Clementina Julia ARA GIL y Jesús M.ª PARRADO DEL OLMO, *Catálogo ...*, op. cit., p. 428.

²² Jesús URREA FERNÁNDEZ, "Antiguo Partido Judicial de Carrión de los Condes". En *Inventario Artístico de Palencia y su provincia* (dirigido por Juan José MARTÍN GONZÁLEZ). Tomo II. Madrid, 1980, p. 102.

cada en el ejemplo de Ledigos, que podría indicar un trabajo más tardío que en las obras anteriores, más afín a modelos ligeramente influidos por los romanistas.

En la nave del lado del Evangelio de la iglesia de San Pedro de Alaejos se halla un pequeño retablo, compuesto de un banco, un cuerpo y un ático. Tiene una traza purista, con tres calles separadas por columnas jónicas en el cuerpo. El ático lleva una caja rectangular flanqueada por columnas corintias y dos netos rectangulares con pirámides. Remata en una tarjeta con el emblema del IHS, sujeta por dos ángeles y un frutero encima. En el banco, hay relieves de la Fe, Santa Lucía, Justicia, Santa María Magdalena, Caridad, Santa Bárbara y Esperanza. En la calle izquierda del cuerpo, hay una estructura avenerada que cobija una pintura sobre cristal, de asunto irreconocible por la suciedad, con la inscripción CIRCUNCISIONI CHRI y un busto en relieve de Santa Clara. En la calle opuesta, dos pinturas sobre tabla de una Santa y San Lorenzo, con la inscripción ET EIVS BAM Pº DICATVM, con un busto de Santa Catalina de Alejandría encima. La escultura de la Virgen situada en la caja central no parece del retablo, pues es obra ligeramente anterior de hacia 1560, pero de buena calidad. Antes estuvo situada en otro retablo lateral del que se hablará más adelante, aunque tampoco pertenecería originalmente a éste. El friso lleva cabezas de serafines y en la calle central hay cuatro bellas pinturas de bustos de santos en torno a la fecha de 1571. El ático tiene pintadas una Virgen y San Juan delante de un paisaje, por lo que en la hornacina central debió de haber antes un crucifijo.

Si las pinturas muestran el estilo de un pintor manierista correcto, en los relieves se advierte un estilo elegante, con plegados aún sinuosos y adaptados al cuerpo, como se aprecia en las figuras de santas distendidas del banco. Los rostros de las figuras femeninas son elegantes, de perfiles muy marcados, aunque dotados de cierta frialdad. Hay en ellos relación muy estrecha con los tipos femeninos que aparecen en el retablo mayor de la misma parroquia de San Pedro de Alaejos, retablo cuya escultura no ha sido documentada, pero sobre la que hay indicios de que pudo trabajar en la misma Juan Sáez de Torrecilla en torno a 1592, pues aparece de residente en Alaejos en esa fecha²³. Este retablo era policromado a partir de 1601 por Francisco Martínez y Lázaro Andrés²⁴.

De todo lo dicho se desprende que Juan Sáez de Torrecilla debió formarse con Manuel Álvarez, como ya indicaba Portela²⁵, y que su arte no evolucionó apenas a lo largo de su trayectoria, comportándose como un manierista correcto, idealizante, sin la fuerza expresiva de su maestro, pero sin influjos perceptibles de la escuela vallisoletana, integrada por la conjunción de los estilos de Juni y Becerra. Ello es sorprendente, pues la influencia del primero de los dos entra en el estilo de Álvarez a partir de la década de los años sesenta.

²³ José Ramón NIETO GONZÁLEZ, "La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucite". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIII, 1977, pp. 445-452.

²⁴ Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el Estudio del arte en Castilla. Pintores*. Tomo I, Valladolid, 1946 pp. 301 y ss. Esteban GARCÍA CHICO y Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*. Valladolid, 1972, p. 114 y 116.

²⁵ F. J. PORTELA, op. cit., p. 378.

Por lo tanto, Torrecilla tampoco pudo admitir el incipiente naturalismo presente en el manierismo de la primera etapa de Gregorio Fernández. La escuela palentina, en franca decadencia desde que Álvarez se asienta en Valladolid, siguió fiel a modelos arcaicos hasta muy entrado el siglo XVII, no sabemos si por razones personales de los artistas o por una imposición del medio. Ese mismo proceso se da en otros escultores del momento, como he señalado anteriormente en el escultor Pedro de Loja²⁶. Esta postura estética es la que dificulta a veces poder datar y adscribir correctamente algunas obras a estos maestros tardíos del ambiente palentino de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

Un maestro activo en las comarcas de la Tierra de Campos occidental, abarcando su labor fundamentalmente a la zona comprendida entre Toro y León, es Jaques Bernal. Su nombre parece de origen francés, lo cual es habitual en los maestros asentados en León y sus zonas de influencia a lo largo del siglo XVI. Su estilo está más orientado hacia lo berruguetesco que hacia la estética juniana, predominante entonces en León. A este estilo añade cierta corrección del canon hacia unas proporciones más cortas, unas masas más compactas y composiciones menos dinámicas. Sus noticias abarcan todo el segundo cuarto del siglo. De su obra existente en la actualidad, destacan sus retablos de Villanueva del Campo (Zamora) y de Santo Tomás Cantuariense en Toro²⁷. El de mayor calidad es sin duda alguna éste último, pues en el primero se advierte que tuvo que recurrir a la colaboración de varios maestros u oficiales, a juzgar por los cambios de estilo que se advierten.

Una escultura que puede atribuirse a Jaques Bernal es la de San Agustín (53 cm.) , existente en la ermita de Nuestra Señora de las Fuentes de Aguilar de Campos (Valladolid), catalogada convincentemente en el segundo tercio del siglo XVI²⁸. La obra es de canon corto y composición equilibrada, envuelta en amplios manteos de plegado, el cual dispone cierto movimiento, en especial en torno a los brazos y en la caída de los pies. El rostro resulta de facciones enjutas, con un recuerdo de la tipología berruguetesca pero algo más dulcificada, más en línea con el mundo borgoñón de Felipe Vigarny. Este tipo de trabajo se puede relacionar con algunas esculturas de los dos retablos anteriormente mencionados como obra de Bernal, y en especial con algunos tipos del retablo de Villanueva del Campo, por lo que parece factible la atribución de la pieza de Aguilar a este escultor, desde el punto de vista formal. A ello hay que añadir la constancia documental de que el escultor trabajó para Aguilar de Campos, pues en 1529 consta que trabajaba para alguna obra de esta localidad, quizá para el desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santa María²⁹. Las conno-

²⁶ Jesús M.ª PARRADO DEL OLMO, "Retablo de San Francisco en Melgar de Yuso (Palencia)". *Boletín de la Institución Tello Téllez de Meneses*. Palencia, 1977, pp. 35 a 40.

²⁷ Sobre Jaques Bernal, puede consultarse: E. DÍAZ JIMÉNEZ Y MOLLEDA, "Datos para la historia del arte español". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1925. Narciso ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922. José NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1980.

²⁸ Jesús URREA FERNÁNDEZ y José Carlos BRASAS EGIDO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Villalón*. Valladolid, 1981, p. 15, lám. 27.

²⁹ N. ALONSO CORTÉS, *Datos...*, op. cit., p. 18.

taciones vigarnistas o norteñas de la escultura pudieran corresponderse bien con esta fecha tan temprana, de manera que nada impide pensar que pudiera ser un resto de la obra documentada, aunque no se pueda concluir nada a este respecto de una manera definitiva.

En Medina de Rioseco tuvo su taller la familia de los Bolduque, Juan Mateo y Pedro. Pedro de Bolduque hizo numerosas obras para la Tierra de Campos limítrofe, pero en 1581 pasó a ser vecino de Cuéllar, desde donde trabaja para el obispado segoviano, para volver a la Ciudad de los Almirantes en la última década del siglo. Pedro fue maestro situado en el romanismo imperante en su momento, con influjos junianos, pues trabajó a las órdenes de Juni en el retablo de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco, para el que hizo las figuras de la Virgen y San Juan del Calvario³⁰.

En la iglesia de Santa María la Sagrada de Tordehumos se encuentra una escultura en madera policromada que representa a San Blas (130 cm.). Se le representa con mitra obispal, un libro en la mano derecha y con gesto de bendición en la izquierda, según una iconografía usual. Es escultura de composición ponderada, que presenta un plegado blando, en especial en la zona de los pies. Muy significativo del estilo de Pedro de Bolduque es la cabeza, de rasgos faciales suaves, con formas carnosas y modelado blando de las facciones, en lo que se advierte el recuerdo de las calidades epidérmicas de Juni, aunque con una mayor delicadeza y menor naturalismo. Se puede relacionar con una escultura de San Blas documentada en 1593 como obra del escultor para el antiguo retablo de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco³¹, si bien la de Tordehumos tiene una menor riqueza de paños que aquella y el movimiento resulta más aplacado.

La escuela abulense de escultura, muy influida por Alonso Berruguete a partir de mediados de la década de los años treinta, por la presencia en Avila del ensamblador-entallador Cornieles de Holanda y del escultor Isidro de Villoldo, extendió su radio de acción hacia el sur de la actual provincia de Valladolid. En unos casos, por pertenecer algunos de los pueblos al obispado de Ávila; en otros, por pertenecer al de Salamanca, para el que consta que trabajaron algunos de sus miembros.

En la iglesia de San Pedro de Alaejos, se conserva un retablo lateral en el lado del Evangelio, que es una obra claramente atribuible a esta escuela. El retablo procede del despoblado de Valdefuentes, situado al este del término de Alaejos³². No sabemos cuando llegó a la iglesia de Alaejos, pues aunque Valdefuentes se cita

³⁰ Sobre el retablo de Santa María de Mediavilla y sus vicisitudes puede consultarse José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios Histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1898-1901. Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1941, pp. 43 y ss. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Esteban Jordán*. Valladolid, 1952, pp. 81 y ss. Sobre Pedro de Bolduque, también puede consultarse: Jesús URREA FERNÁNDEZ, "Precisiones y nuevas obras de Pedro Bolduque". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XL-XLI, 1975, pp. 663 a 668.

³¹ Esteban GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*. 2ª Edición. Valladolid, 1991, pp. 103 y 106.

³² Esteban GARCÍA CHICO y Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*. Valladolid, 1972, p. 116.

como despoblado ya en el siglo XVII, a finales del siglo siguiente aún conservaba su iglesia³³.

El retablo, de tipo plateresco, tiene una traza muy característica, en relación con los retablos abulenses que se hacen a partir de la década de los años cuarenta. El retablo consta de tres cuerpos, sin banco. Tiene tres calles y unos contrafuertes con hornacinas en tres de sus frentes, situados a los extremos. El uso de estas estructuras en saliente es propia de los retablos abulenses. Ya se insinúan en el temprano retablo del monasterio de El Parral, pero alcanzan su mayor desarrollo en el de San Antolín de Medina del Campo, obra de entre 1540 y 1543, si bien en este retablo hay pulseras abalustradas que faltan en el ejemplo de Alaejos. Aún se usan en retablos de fechas más avanzadas como los de El Barraco y Lanzahita. El ático es muy interesante de traza con su caja central para el Calvario flanqueada por dos avolutamientos, formados por una cola de un dragón, con un niño desnudo asustado encima, y un cuerpo de serpiente con un hombre desnudo en el interior del avolutamiento. De nuevo se aprecian relaciones con los avolutamientos del ático del retablo medinense. Encima, un frontispicio con el busto del Padre Eterno. En los extremos hay unos curiosos templetos de plan circular, que van decorados con avolutamientos rematados en cabezas humanas o bustos de personajes barbudos, a modo de termes, lo que ya indica un influjo manierista.

Los apoyos son de canon corto, formados por columnas agrutescadas en los dos cuerpos inferiores, y abalustradas en el tercero y ático. Aparecen decoradas con desnudos, templetos, colgaduras, esfinges, todo ello de una manera muy abigarrada. Los frisos llevan una elegantísima decoración de niños desnudos a caballo o tirando de carros, de efecto muy dinámico. También aparecen afrontados a alguna tarjeta situada en el centro. De nuevo nos encontramos con un sistema de decoración característico de los retablos abulenses a lo largo de la década de los años cuarenta, en los que el indicado sistema ornamental de los frisos comienza con el retablo medinense. Todos estos aspectos señalados de traza y decoración me mueven a situar este retablo a partir de 1543 y quizá antes de 1550, en que el retablo abulense toma elementos más novedosos.

El retablo plantea problemas en su iconografía tal y como ha llegado hasta nosotros. Desde luego falta una gran parte de la escultura destinada para las dieciocho hornacinas de los contrafuertes, pues sólo se conservan del momento las de Santa Agueda, San Miguel, San Antón, Santa Catalina de Alejandría, San Benito y otro santo sin atributos. Las seis cajas de las calles laterales están vacías, a excepción de dos relieves de San Pablo y San Juan Evangelista, coronados por veneras, que, aunque su estilo es similar al de algunas de las esculturas, parece que sus dimensiones desaconsejan pensar que fueran situados allí en origen. En la calle central, se conserva el relieve del Bautismo en el Jordán y el grupo de San Nicolás con los dos niños salvados. Una escultura de San Roque es barroca del siglo XVIII. Si se observan los fondos de las cajas y de las hornacinas llevan una decoración pin-

³³ JOSÉ OJEDA NIETO, *Alaejos. Un pueblo de Castilla la Vieja en la España del siglo XVI*. Valladolid, 1989, pp. 19 y 20.

tada en la que aparecen motivos florales y rocallas, que permiten suponer que se realizaron en torno al segundo tercio del siglo XVIII. Otras esculturas volvieron a ser policromadas. Parece que el retablo situado en la iglesia del despoblado debió de sufrir desperfectos abundantes, y cuando se lo trasladó a la iglesia de San Pedro, fue retocado allí donde se necesitara. Es probable que ya entonces se hubieran perdido las pinturas o relieves que fueran situadas en estas cajas laterales y parte de las esculturas originales.

La escultura tiene dos manos: algunas figuras de rasgos faciales muy marcados y plegados airosos adosados al cuerpo como la de Santa Agueda, San Miguel e, incluso el San Antón, se pueden relacionar con algunas esculturas del retablo de San Antolín de Medina del Campo y con el del cercano retablo de Torrecilla de la Orden. El resto de las esculturas tienen un canon más alargado. Se busca el movimiento y un sistema de plegados más ligero, si bien la factura técnica es mucho más descuidada, como se aprecia por ejemplo en las tres figuras que componen el Calvario. Los relieves de San Pablo y San Juan tienen relaciones con algunas obras no documentadas de la escuela, como el sagrario de El Mirón (Ávila).

Dadas estas relaciones se pueden sentar las siguientes conclusiones sobre esta interesante obra. Las relaciones tan estrechas con determinadas obras como el retablo de San Antolín de Medina del Campo, parece indicar que su traza se ha hecho sobre la de aquél si bien con pequeñas variantes y con un tamaño menor adaptado a lo que fuera la capilla mayor del desaparecido templo de Valdefuentes. Esto nos pondría en contacto con los autores de aquel retablo, en donde se sabe que los autores eran Juan Rodríguez y Cornieles de Holanda, quienes traspasaron parte del ensamblaje a Joaquín de Troya, y también consta en 1543, que actuó con ellos Pedro de Salamanca, yerno de Rodríguez. Entre los oficiales que intervinieron en el retablo medinense, Rodríguez cita a Isidro de Villoldo, Alonso Carrera y Luis³⁴.

La presencia de artistas abulenses en Valdefuentes es muy factible, pues además de la comentada participación en el retablo de Medina del Campo, consta su actividad en localidades muy próximas a Alaejos, como Torrecilla de la Orden (Valladolid) y Tarazona (Salamanca), todas ellas del obispado salmantino. Además, en el memorial dictado a la muerte de Juan Rodríguez, éste indica que algunas de sus obras en este obispado las había dejado en manos de su discípulo Alonso Carrera. No conocemos nada del estilo de Carrera, por lo que no se puede adscribir ninguna obra en concreto a este maestro. Sin embargo, bien pudiera ser la obra de este retablo una de las que se dejó terminar a este maestro, lo cual permitiría explicar que el ensamblaje y decoración y algunas esculturas se relacionen estrechamente con obras de Rodríguez y de su yerno Pedro de Salamanca, pero que sin embargo el resto de las esculturas y de los relieves tengan ese estilo menos depurado, de formas menos acabadas, con ciertas incorrecciones técnicas. Podría así verse en esas partes del retablo la participación del citado Carrera, aunque siempre con las reservas antes indicadas.

³⁴ Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Los Escultores Seguidores de Berruguete en Avila*. Avila, 1981, pp. 121 a 130.

Esteban Jordán fue el maestro que dirigió la escultura de Valladolid en el último cuarto de siglo de manera que a la muerte de Juni, y desaparecido Gaspar Becerra prematuramente, se encontró sin rivalidades que pudieran discutir esta primacía. Su estilo resulta a veces excesivamente estereotipado, aún dentro de unos cauces tendentes al academicismo como es el romanismo, pero tuvo la capacidad de dirigir un amplio taller que supo hacer frente a los numerosos encargos que recibió durante el período señalado. A su mano, o bien al taller dirigido por él se puede adscribir un pequeño crucifijo situado en un pilar del lado del Evangelio de la iglesia de Santa María de Alaejos (Valladolid). Para esta iglesia, Jordán llevó a cabo su retablo mayor, lo cual indica que había una relación entre la iglesia y el escultor. El crucifijo, de pequeño tamaño, muestra una composición muy característica de Jordán en torno a la década de los años setenta como es la composición ligeramente torsionada en la que las piernas giran en dirección opuesta a la de la cabeza y la parte superior del tórax. Es un recurso que se había utilizado, bajo otros patrones artísticos, en el taller de Berruguete, para crear una mayor riqueza de puntos de vista que evitaran la posición rígida del crucificado. La anatomía es académica, de buena calidad en el estudio del modelado, que resulta clásico por su estudio idealizado de una anatomía musculosa. Y el paño de pureza es liviano, reducido a la mínima expresión, con un trabajo sencillo del plegado. Esta obra se encuentra emparentada con los crucifijos del calvario del convento de la Magdalena de Medina del Campo o el del calvario del retablo de la iglesia de la Magdalena de Valladolid, de tipo, composición y rasgos morellianos muy cercanos al analizado en Alaejos³⁵. No se puede pensar en un modelo para el retablo mayor de la iglesia de Santa María, pues el crucifijo de su retablo en nada sigue sus líneas maestras, y el retablo es de fechas posteriores a las señaladas en relación con este crucifijo, pero sí podría indicar algún tipo de relación y la probabilidad de que fuera una muestra de las relaciones del escultor con la iglesia en fechas anteriores a que se le encargara su retablo mayor.

³⁵ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Esteban Jordán*. Valladolid, 1952.



Villarmentero de Campos (Palencia). 1: Virgen con el Niño, por Juan Ortiz el Viejo I. Castrojeriz (Burgos). 2: Virgen de un Calvario, por Juan Ortiz el Viejo I.

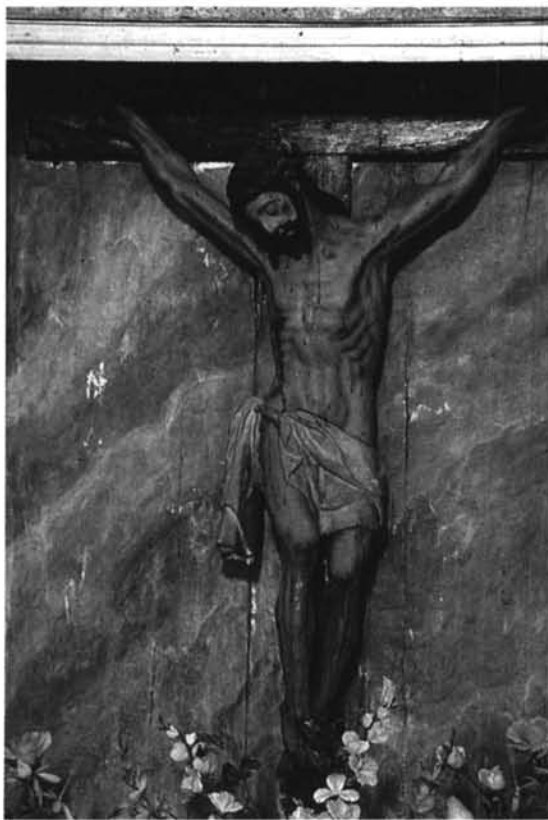


1



2

Barruelo (Valladolid). 1: Santa Ana Triple, por Juan Sáez de Torrecilla. Villán de Tordesillas (Valladolid). 2: Crucifijo, por Juan Sáez de Torrecilla.



Ledigos (Palencia). 1: Crucifijo por Juan Sáez de Torrecilla. Alaejos (Valladolid). 2: Retablo del lado del Evangelio, por Juan Sáez de Torrecilla.



1



2

Aguilar de Campos (Valladolid). 1: S. Agustín por Jaques Bernal. Tordehumos (Valladolid). 2: S. Blas, por Pedro de Bolduque.



1



2

Alaejos (Valladolid). 1 y 2. Retablo lateral de la iglesia de San Pedro.

1



2



3



Alaejos (Valladolid). 1 y 2: Retablo lateral de la iglesia de San Pedro. 3: Crucifijo de la iglesia de Santa María, por Esteban Jordán.