

SOBRE ALGUNAS ESCULTURAS DEL SIGLO XVI¹.

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

Resumen:

El artículo formula distintas atribuciones de esculturas renacentistas, situadas en localidades del entorno del Camino de Santiago en la provincia de Palencia: Frómista, Población de Campos, Marcilla de Campos y Requena de Campos. Se atribuyen a distintos escultores, como Juan Ortiz el Viejo, Juan Ortiz Fernández, Juan de Valmaseda, Miguel de Espinosa, Francisco Giralte, el círculo de Felipe Bigarny y Juan de Angés. Estas obras son estudiadas, con la precisión de la problemática artística particular de cada una de ellas.

Abstract:

The aim of this article is to propose different authorships of Renaissance sculptures located nearby the Way of St James in the province of Palencia (Spain) – Fromista, Población de Campos, Marcilla de Campos and Requena de Campos. These sculptures have been attributed to different artists - Juan Ortíz el Viejo, Juan Ortíz Fernández, Juan de Valmaseda, Miguel de Espinosa, Francisco Giralte, the circle of Felipe Bigarny and Juan de Angés. These works have been studied with great preciseness, taking into consideration the artistic questions arisen from our detailed analysis of each sculpture.

¹ Debo hacer constar mi agradecimiento a mi buen amigo don Santiago Peral, experto en turismo cultural del Camino de Santiago en Palencia, por sus atenciones a la hora de redactar este trabajo.

El escultor más prolífico del taller palentino de la primera mitad del siglo XVI es Juan Ortiz el Viejo I. Ya Portela reconstruyó su biografía y personalidad artística hasta identificarlo convincentemente con el llamado Maestro del altar del Sagrario por Weise². El hispanista alemán estudió un grupo de obras de escultura palentina que poseían un mismo estilo, derivado del que tenía Felipe Bigarny a principios del siglo, que además era muy repetitivo en sus modelos. A este maestro, que pudo ser un discípulo directo del escultor burgalés, lo denominó con el nombre del retablo de la Capilla del Sagrario de la catedral palentina. Esta obra era ya avanzada en su producción, pues se haría a partir de 1529, momento en el que se refleja en las actas capitulares la orden de deshacer el anterior retablo gótico que tenía la capilla recubierto de plata y costado por doña Isabel de Osorio. En 1534 se contrataba el dorado y policromado del mismo por Andrés de Espinosa y Cristóbal de Herrera, lo que nos indica que ya estaría terminada la escultura del mismo³. Por este motivo, en el mismo ya se rastrean algunos influjos siloescos, los cuales le debieron llegar a través del contacto de Juan Ortiz el Viejo I con Juan de Valmaseda, quien interpreta frecuentemente la influencia de Diego de Siloe en clave expresionista. El contacto entre ambos talleres se irá haciendo más fuerte a partir de este momento, de tal modo que en la década de 1540 se podría admitir algún tipo de contrato de compañía entre ambos maestros, quizá motivado por la edad avanzada que tendrían ambos. Esto mismo explicaría que se diera gran autonomía a sus oficiales aventajados, lo que origina en estas obras tardías la repetición mecánica de los tipos y composiciones y, en algunos casos, cierta rudeza de técnica⁴. La falta de documentación impide precisar cuál fue el papel de Luis Ortiz en el taller de su padre, puesto que no se conservan obras documentadas del mismo que nos puedan indicar su estilo, pero es probable que fuera intenso, dada esa edad avanzada de Juan Ortiz el Viejo I.

Este trabajo de compañía entre ambos talleres, con fórmulas repetitivas y poco evolucionadas, les permitió llevar a cabo un ingente trabajo de obras para el obispado palentino. A las ya atribuidas hasta el momento a Juan Ortiz el Viejo I⁵, puedo asignarle a

² F. PORTELA SANDOVAL, *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, 1977, pp. 82-113; G. WEISE, *Spanische Plastik aus Sieben Jarhunderten*, Reutlingen, 1925-1932, III, II, pp. 189-206.

³ J. M. 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*. Valladolid, 1989, pp. 148-149. Lo avanzado de la fecha de este retablo ya fue señalado por F. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, id.

⁴ Juan Ortiz ya es citado en 1518 como maestro independiente y aún vivía en 1548 (F. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, p. 109; J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981, p. 86 y documento nº 32).

⁵ F. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, id.; J. M. PARRADO DEL OLMO, "Precisiones sobre escultura palentina del siglo XVI. Nuevas atribuciones al taller vigarnista-siloesco". *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. Tomo I. Valladolid, 1987, pp. 147-159; J. M. 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*. Valladolid, 1989, pp. 148-149; J. M. PARRADO DEL OLMO, "Atribuciones de obras inéditas a escultores castellanos del siglo XVI". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXV, 1999, p. 242.

continuación otras inéditas en localidades del Camino de Santiago palentino, cercanas a Frómista.

En la iglesia parroquial de Marcilla de Campos (Palencia), en un retablo barroco de la primera mitad del siglo XVIII situado en el lado de la Epístola, se rinde culto a un crucifijo de buena calidad. Inventariado como obra del siglo XVI⁶, se aprecia que se puede fechar en el segundo cuarto del siglo y es obra claramente relacionable con otras puestas en el haber de Juan Ortiz el Viejo I. Mide 95 centímetros de altura.

El crucifijo presenta un canon corto, siguiendo las pautas de las proporciones impuestas por Bigarny en Castilla. Se aprecian en la escultura otras muchas características formales que sigue habitualmente este escultor, como es la composición simétrica del cuerpo, con las piernas paralelas al plano frontal. El paño de pureza está labrado con delicadeza, de manera que se adapta a las formas corporales y se resuelve con un plegado de líneas finas con una lazada en el costado izquierdo que presenta un plegado más crispado. La cabeza cae sobre el hombro derecho, con un cabello filamentosos de bucles apelmazados dispuesto sobre ambos hombros. Tiene corona de espinas tallada. La boca está ligeramente abierta. Aunque la lanzada en el costado derecho indica que es un Cristo ya muerto, la interpretación de la escultura con el cuerpo enhiesto no quiere dar una impresión de la muerte. La anatomía está analizada con minuciosidad, tanto en lo referente a los músculos de brazos y piernas como en los detalles del tórax, lo que le aporta la citada calidad a la imagen.

Esta tipología se relaciona con otras interpretaciones del Crucificado de este escultor, como son los de los retablos del convento de San Pablo de Palencia, el de la capilla de San Gregorio en la catedral palentina y el del citado en la capilla del Sagrario del mismo templo. También se asemeja a los atribuidos en Castronuevo de Esgueva (Valladolid) y Arrabal de Portillo (Valladolid)⁷, lo que nos vuelve a indicar la repetición habitual de modelos en este escultor.

La iglesia parroquial de Población de Campos (Palencia) tiene un retablo mayor barroco de la primera mitad del siglo XVIII dedicado a la titular de la parroquia, Santa María Magdalena⁸. Se sabe que se doró en 1757, culminando una fase de remodelación de la propia iglesia iniciada en 1749, cuando se rehicieron paredes laterales y se dispusieron sus actuales bóvedas, sobre un edificio iniciado en el siglo XVI con planta de iglesia-salón⁹.

Este retablo debió sustituir a otro anterior del siglo XVI. Al realizarse el nuevo, se aprovecharon en el mismo algunas esculturas y relieves del antiguo. Así en el banco, un relieve que representa el Noli me Tangere. En el lado del Evangelio de su único cuerpo, otro con el tema de la Magdalena ungiendo los pies de Jesús, mientras en el lado opuesto, es

⁶ J. URREA FERNÁNDEZ, "Antiguo Partido Judicial de Carrión de los Condes". *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*. II, Madrid, 1978, p. 109 (dirigido por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ).

⁷ Ambos atribuidos por mí. Ver: "Precisiones....", op. cit., id; *Los escultores...*, op. cit., pp. 159-161, lámina LII, 131.

⁸ J. URREA FERNÁNDEZ, "Antiguo Partido....", op. cit., pp. 135-137.

⁹ M. REVUELTA GONZÁLEZ y Pedro Luis HUERTA HUERTA, *Arte e Historia de Población de Campos. Recuerdo de la restauración de la iglesia parroquial*. Palencia, 1989, pp. 27, 28 y 40.

también del siglo XVI la Traslación de la Magdalena. Por último hay que citar el Calvario del ático. Todas ellas ya han sido puestas en relación con Valmaseda¹⁰.

Un análisis de estas esculturas permite hacer una serie de precisiones interesantes al respecto. En primer lugar, se puede decir que aparece más clara la huella del estilo de Juan Ortiz el Viejo I en la mayor parte de las mismas. Así, el relieve del *Noli me Tangere* presenta la habitual parquedad de medios compositivos del escultor, con las dos figuras situadas en el primer plano a ambos lados de una fuente, recurso que da una sencilla interpretación del huerto, considerado más como un jardín. Completan la ambientación unos pocos árboles, recortados en el fondo. La tipología de las figuras se relaciona con la utilizada por este escultor desde sus primeras obras atribuidas en Palencia. Se aprecia como Jesús tiene canon corto con una capa de sencillo plegado que presenta unas características abolladuras en el lado derecho, y cabeza arquetípica con el cabello pegado al cráneo, del que caen unas guedejas filamentosas y apelmazadas. Es un tipo que deriva de algunas de las esculturas de Felipe Bigarny en el retablo mayor de la catedral de Palencia, usado habitualmente por Juan Ortiz. De igual manera la figura arrodillada de la Magdalena demuestra la misma estirpe bigarnista con un vestido de escote redondo y mangas acuchilladas y tocado en forma de cofia, que Juan Ortiz utiliza de igual manera en muchas de sus interpretaciones de santas femeninas. Se advierte que se busca una narración clara y sencilla del tema, con alusiones en el citado vestuario femenino a la moda contemporánea.

También es obra adscribible a nuestro escultor el relieve de la Traslación de la Magdalena. En rigor es una escultura en bulto redondo adosada a un panel. Es un ejemplo infrecuente de utilización de un desnudo femenino si bien de formas poco marcadas, con un canon corto y de anatomía redondeada. La cabeza, con cabellera ondulada que cae hacia los hombros y rostro ovalado inexpresivo, presenta su habitual interpretación del rostro femenino de un academicismo repetitivo en todos sus modelos. El grupo se completa con cuatro ángeles de paños movidos que pretenden fingir su acción de traslado de la santa.

El Calvario presenta dos figuras de inconfundible atribución también a Juan Ortiz el Viejo, como son las de la Virgen y San Juan. La primera es una habitual interpretación del escultor en los calvarios de otros retablos, con el manto pasado por encima de la cabeza, a modo de toca y las manos entrelazadas en el regazo. San Juan muestra una interpretación muy estática, con las manos en gesto de oración y la habitual cabeza inexpresiva de cabellera apelmazada. De nuevo aparecen sus características abolladuras en el manto. Más problemático resulta el crucifijo, en el que algunos aspectos tipológicos como la composición, el tipo de cabeza y la forma del paño nos remiten a sus tipos humanos. Sin embargo, la anatomía enjuta que destaca más la osamenta y las proporciones canónicas estilizadas estarían más relacionadas con Juan de Valmaseda, siendo una de esas piezas en las que se aprecia el préstamo de formas entre uno y otro taller.

Por último, el relieve de la Magdalena ungiendo los pies de Jesús presenta un estilo distinto, si bien aún hay recuerdos de Juan Ortiz en la tipología de la figura de la Magdalena. El relieve se ha hecho con una atrevida composición de las figuras en torno a una mesa de perspectiva muy forzada. En el lado izquierdo una sirvienta se dispone a colocar una fuente con un ave asada. Detrás de la mesa, el centro está ocupado por una dominante figura de

¹⁰ J. URREA FERNÁNDEZ, “Antiguo Partido...”, op. cit., id.

Jesús, en torno al cual se distribuyen distintos personajes agrupados en un ritmo apretado. Dos de ellos se tocan con una gorra y un turbante, de los que uno de ellos representará al fariseo Simón, que le ofreció el banquete, y el otro a Judas Iscariote. Lo sorprendente es el hecho de que la mayor parte de las figuras que pueden representar a discípulos de Jesús presentan cabezas de perfil cuadrático, serenas, de cabelleras y barbas rizadas y abultadas similares a los tipos de Francisco Giralte, por lo que se puede inferir que de alguna manera modelos de este escultor también se utilizaron por el taller en este relieve, quizá fruto de la colaboración entre ambos escultores en el retablo de San Ginés de Villabrágima (Valladolid). No puede excluirse que este relieve estuviera hecho en el taller de Juan de Valmaseda, pues el tipo de los personajes con gorra y turbante y el de la criada son más relacionables con modelos de este escultor.

En conclusión, el conjunto de los elementos conservados en Población de Campos parece que pueden considerarse fruto de la etapa de colaboración entre los talleres de Juan Ortiz el Viejo y Juan de Valmaseda, y además de un momento avanzado, datable en la década de los años cuarenta, cuando ambos talleres está profundamente interrelacionados, pues sólo en ese momento podrían haberse utilizado modelos giraltescos. En San Cebrián de Campos, pueblo no muy alejado de Población se encuentra un gran retablo mayor en el que también colaboraron ambos talleres, lo que indica la presencia cercana del trabajo de ambos, a lo que habría que añadir la Virgen con el Niño adscribible a Ortiz, que le atribuí en Villarmentero de Campos¹¹ y el grupo del Descendimiento en el retablo mayor de San Pedro de Frómista, atribuido al taller de Valmaseda¹², todas ellas localidades del entorno.

En la misma iglesia parroquial de Población de Campos, dentro de un retablo barroco en el lado del Evangelio, del siglo XVIII, se rinde culto a la elegante escultura de un crucifijo. Se le denomina como Cristo de la Vera Cruz y desfila procesionalmente en Semana Santa¹³. Mide 115 cm. Este crucifijo presenta un estilo del que se conocen varios ejemplares en la provincia de Palencia, como el situado en el lado del Evangelio de la iglesia parroquial de la cercana población de Piña de Campos. Se debe destacar la buena calidad de esta escultura que presenta una interpretación serena del tema, en el que confluyen las influencias de Juan de Valmaseda y de Alonso Berruguete con la idealización a la que llegaba la escultura palentina a partir de mediados de siglo, por la presencia del escultor Manuel Álvarez, muy relacionado con el círculo toledano, quien suaviza la tendencia revisionista del estilo del maestro, ya iniciada por su cuñado Francisco Giralte.

El crucifijo presenta una anatomía de detalles muy marcados, aunque proporcionada. Así, se aprecia como se subraya la osamenta en brazos, piernas y costillas, e incluso las venas de los brazos, lo que seguiría la tipología creada por Juan de Valmaseda, si bien el tratamiento del modelado de tórax y vientre por planos muy marcados recuerda más a Berruguete. Las piernas caen rectas y paralelas mientras el pecho gira muy ligeramente, lo que, unido a la inclinación más brusca de la cabeza, ofrece el aspecto más dramático de la

¹¹ J. M. PARRADO DEL OLMO, "Atribuciones de obras inéditas a escultores castellanos del siglo XVI". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXV, 1999, p. 242.

¹² F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, p.167; J. M. PARRADO DEL OLMO, "A propósito del Camino de Santiago palentino. En torno a varias obras de escultura del siglo XVI". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXI, 1995, p. 318.

¹³ M. REVUELTA GONZÁLEZ y Pedro Luis HUERTA HUERTA, *op. cit.*, pp. 37 y 38.

escultura. El paño se adapta al cuerpo, de manera que se adapta a la forma de los muslos, y presenta un plegado lineal muy fino, con suaves curvas, en lo que se siguen pautas de otros escultores palentinos, como el citado Valmaseda e, incluso, Francisco Giralte.

La cabeza presenta corona tallada y el cabello y la barba tienen pequeños rizos apelmazados, con una forma ligeramente apuntada de la segunda. Tiene la nariz recta, los ojos cerrados y la boca entreabierta, en lo que se sigue más el modelo berruguético. Es característica la forma de hacer los pómulos que son muy destacados. Así pues, este crucifijo ha debido hacerse en fecha cercana a mediados del siglo XVI por un escultor palentino que recibe distintas influencias de los maestros de la primera mitad, pero con una interpretación más serena que éstos, tal y como Francisco Giralte y, sobre todo, Manuel Álvarez imponen en la escultura palentina.

Sin embargo no creo que el crucifijo de Población de Campos se pueda adscribir al propio Manuel Álvarez, sino que estaría más cercano al del escultor Juan Ortiz Fernández, habitual colaborador suyo en distintas obras del obispado palentino, con cuyo estilo personal tendría algunos rasgos en común, como por ejemplo, los pómulos muy resaltados, que usa este escultor en las figuras de las partes que le corresponden en el retablo mayor de San Juan de Santoyo. En este sentido, ya atribuí el citado en Piña de Campos, con el que tiene tantos puntos de contacto este otro, al mismo Juan Ortiz Fernández¹⁴. De este escultor desconocemos cuál pudo ser su formación, puesto que su primer dato conocido data de la fecha avanzada de 1558, cuando hace una oferta junto a Manuel Álvarez y Luis Ortiz, para realizar el retablo mayor de la catedral de Astorga, lo que indica que ya tenía que estar formado en este momento. El otro problema es el hecho de que su primera obra conocida y documentada es su colaboración en el retablo de Santoyo, de fechas muy avanzadas. Su formación pudo tener lugar en relación con los talleres de Juan de Valmaseda y de Francisco Giralte, por los rasgos estilísticos que demuestra, aunque enseguida debió de tomar el estilo suave de Manuel Álvarez.

Muy interesante me parece el grupo de Santa Ana Triple que se conserva en un retablo del lado del Evangelio de la iglesia parroquial de Requena de Campos (Palencia). Se encuentra situada en una hornacina del primer cuerpo del mismo. Sin duda el retablo y las pinturas, de un seguidor cercano de Juan de Villoldo son posteriores a la escultura en algunos años, pues aunque la arquitectura del mismo es arcaica, al seguir utilizando la columna decorada a candelieri, propia del primer cuarto del siglo, el estilo de las pinturas llevaría su ejecución a finales de la década de los años treinta, cuando comienzan a detectarse las primeras influencias de Alonso Berruguete en la pintura palentina.

De tal manera que la iconografía de las tablas pintadas no tienen ninguna relación con la escultura de Santa Ana. Por lo tanto, el grupo escultórico se haría con una intención particular, aunque no sabemos cuál pudo ser ésta, y luego se introduciría en el retablo de pintura. Requena de Campos era señorío de los Rojas, de manera que sabemos que a finales del siglo XV y comienzos del XVI pertenecía a don Gómez de Rojas y su mujer, doña Isabel de Carvajal. Un hijo de éstos fue el prelado don Antonio de Rojas, quien continuó el patronato de distintas obras iniciadas por sus padres, tales como seguir con la construcción del convento franciscano de Villasilos, desaparecido, situado en el término municipal de

¹⁴ J. M. PARRADO DEL OLMO, *Piña de Campos. Iglesia parroquial*. Palencia, 1993, pp. 10 y 11.

Astudillo (Palencia)¹⁵, o la propia iglesia parroquial de Requena, cuyas armas aparecen en la capilla mayor y en la torre de su iglesia. Don Antonio fue arzobispo de Burgos desde el 3 de julio de 1525, tras haber sido antes obispo de Palencia. Falleció en el convento de Villasilos el 9 de junio de 1526¹⁶. Don Antonio fue protector de las artes, de manera que además de las citadas actuaciones en Requena y Villasilos, costeó la bella portada renacentista de la iglesia de San Juan de Santoyo, atribuida infundadamente a Diego de Siloe, pero de escuela burgalesa¹⁷, y el hospital de Boadilla del Camino.

Consta la buena relación de don Antonio de Rojas con Diego de Siloe. De esa manera, el escultor se encargó de labrar su sepulcro. Así, se sabe que, al poco tiempo de morir el arzobispo, sus testamentarios don Juan de Acuña, señor de Requena de Campos, y el sobrino de don Antonio de Rojas, que tenía el mismo nombre, se concertan el 20 de junio de 1526 con Diego de Siloe para este efecto, con la obligación de terminarlo en el plazo de diez meses¹⁸. Como señala María José Redondo, parece que había habido relaciones fluidas entre arzobispo y escultor, pues en el contrato del citado sepulcro Siloe introduce la frase de que aquél era “persona a quien yo era en cargo”. Por lo tanto, se puede pensar que el escultor se hubiera encargado de alguna otra obra para él.

Es decir, nos encontramos con un patrono que tenía una decidida orientación a encargar sus obras de arte al círculo burgalés, lo que también pudieron seguir sus descendientes. Aunque no consta que el grupo fuera encargado por algún miembro de la familia Rojas, la vinculación burgalesa del estilo de esta escultura permite suponer este extremo. Por otro lado, la iconografía del grupo parece permitir también este mecenazgo, pues los Rojas serían devotos franciscanistas, al elegir un convento de su orden como panteón familiar. El tema de Santa Ana Triple desde el siglo XV se asocia con frecuencia al tema de la Inmaculada Concepción, del que eran celosos defensores los franciscanos desde la Edad Media¹⁹. La falta de documentación sobre el grupo nos impide conocer si la intención del mismo era la simplemente devocional o la simbólica inmaculadista, en cuyo caso la probabilidad de que hubiera sido contratada por Don Antonio de Rojas o un miembro de su familia sería más probable.

El grupo, tallado en un mismo bloque, presenta a la Virgen con el Niño en los brazos, el cual atiende a las palabras que le dirige su abuela. Ambas figuras son sedentes. De esta manera la comunicación entre las dos figuras se consigue gracias al gesto de Santa Ana, que con su mano derecha levantada parece encauzar la conversación o bien se dispone a acariciar al infante, mientras la Virgen escucha en silencio. Los paños son movidos y nerviosos,

¹⁵ Sobre estos extremos, ver: A. OREJÓN, *Historia de Astudillo*. Palencia, 1927. Existe una edición moderna de esta obra, revisada y corregida por M. V. CALLEJA GONZÁLEZ, publicada en Palencia, 1986.

¹⁶ L. de CASTRO GARCÍA, “Diego de Siloe y el sepulcro del obispo burgalés Don Antonio de Rojas”. *Boletín de la Institución Fernán González de Burgos*, nº 183, 1974, pp. 319-321.

¹⁷ Atribuida a Siloe por L. de CASTRO, “Diego de Siloe.....”, op. cit., id. Rechaza tal atribución M. A. ZALAMA RODRÍGUEZ, *Santoyo. Iglesia de San Juan Bautista*. Palencia, 1992.

¹⁸ L. de CASTRO, op. cit., id. M. J. REDONDO CANTERA, “Diego Siloe, autor del sepulcro de don Antonio de Rojas”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 446-451.

¹⁹ Suzanne STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989.

dejando zonas que muestran oquedades en las que se detienen las sombras, y tienen una caída sobre el suelo disponiendo dobleces curvilíneos. El canon del niño es robusto, con la cabeza redondeada, destacando los hinchados carrillos. En las dos figuras femeninas hay un contraste iconográfico habitual en las interpretaciones de la Santa Ana Triplex, como se advierte en la fuerte caracterización de la anciana cubierta por una toca, frente a la idealización de la Virgen, de cara ovalada, que presenta una melena que deja ver la oreja derecha y cubre la parte posterior de la cabellera con un velo.

Nada hay en esta obra que recuerde el estilo de los escultores palentinos del momento, que se mueven habitualmente en la línea artística de seguir el estilo burgalés de Bigarny o de Siloe. En cambio, creo que puede ser considerada una obra burgalesa indudable por las características antes mencionadas que la relacionan directamente con el estilo de Felipe Bigarny de la década de 1520-1530, tales como las virtudes del sepulcro de don Gonzalo Díaz de Lerma, algunos aspectos del retablo de la capilla del Condestable atribuibles a maestro Felipe, como la Anunciación del banco, o el retablo de Santa Clara de Medina de Pomar, entre otras. En especial la caída de los paños hacia el suelo, habitualmente utilizada por Bigarny, o la tipología del rostro de la Virgen, en donde el detalle de dejar una oreja al descubierto es un motivo compositivo continuo en el escultor.

El problema es poderla adscribir directamente al maestro, puesto que ya es sabido que el método de trabajo del escultor burgalés le llevaba a mover un amplio taller en el que participaban directamente sus discípulos aventajados. Por otro lado, también ha sido señalado que sus discípulos se independizan con frecuencia y mantienen sus tipos en las obras independientes que contratan²⁰. De ahí la dificultad existente para poder formular atribuciones al maestro, puesto que además muchas de sus obras contratadas presentan un carácter artesanal evidente, fruto de ese trabajo apresurado a que le movía su excesiva contratación de obras. Si nos fijamos en la calidad de la obra de Requena de Campos se aprecia que la misma es elevada, si bien no alcanza la de las obras más personales del escultor. Por ello conviene subrayar que la obra es indiscutiblemente burgalesa, que sigue directamente modelos y tipos bigarnistas de esa década de 1520-1530, en la que Bigarny tuvo una gran actividad y contrató muchas de sus obras más importantes, y dejar como dudosa la contratación directa del propio maestro, si bien la familia que probablemente la contrató, -los Rojas-, tenía la suficiente categoría social y económica como para buscar a escultores de calidad para sus encargos, como se ha explicado en el caso del encargo del sepulcro de don Antonio al propio Diego de Siloe. Es probable que la obra de Requena se encargara cuando ya Diego de Siloe había partido hacia Granada, y se tuviera que buscar otro maestro prestigioso para que la llevara a cabo en el mismo círculo burgalés.

En la iglesia de San Pedro de Frómista se conserva un magnífico crucifijo del siglo XVI, que es pieza indudable del escultor Francisco Giralte. Ya había catalogado anteriormente otro crucifijo del mismo escultor en la citada iglesia²¹. Pero el inédito que aquí doy a conocer es de tamaño superior y de una técnica más depurada. Mide 110 centímetros. No he podido averiguar su procedencia, por lo que no sé si se le podrá identificar con uno de

²⁰ Sobre Bigarny, sus métodos de trabajo y la presencia de su estilo en sus seguidores, puede verse la completa monografía de I. DEL RÍO DE LA HOZ, *El escultor Felipe Bigarny (h.1470-1542)*. Valladolid, 2001.

²¹ J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores*, op. cit., p. 148, lámina XXXVI, fig. 89

los crucifijos que se inventariaban en la iglesia de Santa María de la misma localidad en 1978²².

Se trata de una obra de gran calidad, que puede situarse entre las mejores que salieron de las manos del discípulo de Berruguete durante su trabajo en el obispado de Palencia. Como es habitual en sus interpretaciones de los crucificados, Giralte ha dispuesto un cuerpo equilibrado, con una disposición simétrica del mismo con las piernas orientadas hacia el espectador. Este equilibrio se refuerza con el modelado de la anatomía muy bien proporcionada, con un suave modelado del torso y el abdomen y, en general una acusada precisión en los detalles de la misma. El paño de pureza se adapta al cuerpo, con una interpretación fina, dotada de sus habituales plegados de líneas paralelas. Presenta una voluta anudada en el costado de perfil sinuoso y movido, con una mayor crispación en el aleteo de los paños. La cabeza es de las más dramáticas entre los crucifijos realizados por el escultor, si bien el rostro apacible muestra la idea de la muerte serena que interpreta habitualmente el mismo. El mayor patetismo se fija en los rasgos más afilados del rostro o en la cabellera desordenada que cae en guedejas de pelo mojado, filamentosas y curvilíneas, sobre ambos hombros. Lleva corona de espinas tallada.

Este espléndido crucifijo de Frómista se relaciona especialmente con otros crucifijos situados en un entorno muy próximo desde el punto de vista geográfico. En primer lugar con el otro crucifijo que ya he dicho que le atribuí en la misma iglesia de San Pedro de Frómista, con el que se relaciona en todos los aspectos de composición general y detalles de los distintos elementos, si bien éste presenta una ejecución menos acabada que el que aquí le atribuyo. Mayor relación en la interpretación de la cabeza de rasgos afilados y del nerviosismo de la lazada del paño de pureza existe con el crucifijo atribuido en Villarmentero de Campos, que pertenece a un Calvario actualmente situado dentro de un retablo barroco. Como obra menos personal, también se puede señalar el atribuido en Villamediana, de pequeño tamaño²³. Otras interpretaciones posteriores del crucificado se hacen más suaves de planteamiento escenográfico, pero sorprendentemente el modelo inspirador vuelve a aparecer en una obra tardía del escultor, como es el crucifijo del calvario del retablo mayor de San Eutropio en El Espinar (Segovia), en el que parece que el escultor vuelve sobre un modelo de taller concebido en estos años palentinos²⁴.

En la ermita de la Virgen del Otero de la misma localidad de Frómista, se encuentra un bello busto del Padre Eterno, que ya fue inventariado como obra del siglo XVI²⁵. Se encuentra situado ahora en el interior del edificio, encima de la puerta de entrada al mismo. Desconozco su procedencia, pues no se puede precisar si estuvo siempre en la ermita. Si así fuera, pudo formar parte de una portada desaparecida, similar a otras renacentes del momento, en la que pudo estar en el frontón del remate. La técnica de la talla en piedra así parecen aconsejarlo. Se sabe que en el siglo XVIII, la ermita de la Virgen del Otero sufrió

²² J. URREA FERNÁNDEZ, "Antiguo Partido Judicial...", *op. cit.* p.

²³ J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores.....*, *op. cit.*, pp. 147, 148, 158 y 159; figs. 88, 89 y 118.

²⁴ J. M. PARRADO DEL OLMO, "Calvario". Ficha. *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003. Con motivo de su inclusión en esta exposición este Calvario ha sido podido estudiar directamente y se han podido analizar mejor las características de este crucifijo.

²⁵ J. URREA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 87.

una drástica remodelación, que originó la demolición de parte de la construcción²⁶. Pudo ser entonces cuando se decidió aprovechar esta escultura de la antigua portada colocándola en el interior de la ermita.

Se trata de una interpretación del Padre Eterno de gran fuerza expresiva. Sigue la disposición habitual en este tipo de representaciones: porta la bola del mundo en la mano izquierda y bendice con la derecha, la cual tiene mutilados varios dedos. Lleva un manto que se une por delante, sobre el pecho, cogido con un broche circular. Los paños son movidos, pues el escultor los hace recogerse sobre los brazos, con un dinamismo ondeante. La cabeza presenta una interpretación de acusado patetismo, en la que se percibe una gran calidad en el trabajo técnico. Se quiere representar una grandiosidad humanizada, mostrando a un anciano de rasgos nobles, que lleva una característica melena de bucles ondulados y apelmazados, con un abultado mechón sobre la frente. La copiosa barba cae en mechones curvilíneos y ramificados sobre el pecho. El entrecejo fruncido, los ojos, tallados con un profundo globo ocular, pensados para recibir policromía que fingiera su aspecto anatómico, y la boca, de labios ligeramente separados, contribuyen a reforzar la fuerza comunicativa de esta bella escultura. Aún conserva algunos restos de pintura de tono azul, lo que nos confirma que estuvo policromada.

Esta obra puede atribuirse al escultor Miguel de Espinosa. Este buen maestro, que debió nacer en Burgos hacia 1510/1511, se formó con Diego de Siloe, con quien colabora en los inicios de la construcción de la catedral de Granada. Aparece en tierras palentinas con motivo de dirigir la decoración escultórica del claustro bajo del monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes, iniciado a partir de 1537. En Palencia vive al menos hasta 1551²⁷. Precisamente el Padre Eterno de Frómista presenta grandes relaciones con las figuras talladas en las ménsulas del claustro benedictino en el que hemos dicho que estuvo trabajando. En especial es clara su relación con la figura de Seth, cuya cabeza y la de la escultura de Frómista siguen un mismo modelo. También se relaciona de modo muy cercano con las esculturas de los Padres Eternos del retablo mayor de Boadilla del Camino (Palencia) y el lateral de la Virgen del Rosario de Simancas (Valladolid). En especial con el primero, que es exacto al de Frómista en todos los aspectos tipológicos y compositivos.

Se sabe que tanto en uno como en otro retablo intervino Juan de Cambray. En el de Boadilla del Camino, este maestro trabajó en compañía con Pedro de Flandes y Mateo Lancrín, tal y como se especifica en un pleito sostenido por los tres contra la parroquia para cobrar lo que se les debía. Se ha supuesto por distintos autores que pudo hacerse en 1548, o

²⁶ S. PERAL VILLAFRUELA, E. GÓMEZ PÉREZ y C. ARROYO PUERTAS, *Frómista. La villa del milagro*. Palencia, 2002, pp. 107-108.

²⁷ Sobre este escultor pueden consultarse tres obras fundamentales: J. AGAPITO Y REVILLA, "El escultor en piedra, Miguel de Espinosa, en Rioseco y otras partes". *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 1929, nº 16, pp. 21-32; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Miguel de Espinosa, entallador e imaginario". *GOYA*, nº 21, 1957, pp. 145-151; F. J. PORTELA SANDOVAL, *Los escultores...*", op. cit., pp. 205-220. Nuevas atribuciones al escultor en J. M. PARRADO DEL OLMO, "El Renacimiento y la modernización de las formas artísticas en los conventos de clarisas de Palencia: Los conventos de Santa Clara en Astudillo y Carrión de los Condes". *Actas del Congreso Internacional Las Clarisas en España y Portugal*. Salamanca, 1993, t. II, pp. 763-772.

bien algo más adelante, entre 1552-1557²⁸. El de Simancas está documentado entre 1500-1552, como obra de Cambray en colaboración con el mismo Mateo Lancrín²⁹.

El problema es que está claro que todos los maestros citados son entalladores y ensambladores, pero no se dedican a hacer imaginería, la cual sería subarrendada a escultores asociados a ellos a través de contratos de compañía, que pudieron ser verbales, puesto que no hay constancia escrita de los mismos, aunque también han podido desaparecer. En este sentido he planteado que la imaginería de las obras de Cambray debió correr a cargo de Miguel de Espinosa, a partir de la década de los años cuarenta. Así se advierte que en primer lugar es posible que Espinosa trabajara en el púlpito de Cabeza de Vaca de la catedral de Palencia, contratado en 1541 por los entalladores Juan de Cambray y Pedro de Flandes (dos de los que trabajaron en Boadilla del Camino), el escultor Juan Ortiz el Viejo I y el dorador Andrés de Espinosa, éste en nombre de su hijo Miguel de Espinosa, por si el mismo quería participar en la escultura del púlpito³⁰. Es entonces cuando debió empezar la colaboración habitual entre Cambray y Miguel de Espinosa, pues entre 1544 y 1547, aparecen ambos artistas contratando el púlpito de Santa María de Aranda de Duero³¹. La compañía entre los dos continúa en 1551 y 1552, cuando la parroquia de Simancas les paga a ambos una escultura del titular de la misma, desaparecida, para la portada de la iglesia³². Si dos maestros contratan una sola escultura (que además sería en piedra, técnica más adecuada para ir situada en el exterior), se puede suponer que Cambray aceptara el encargo, por estar realizando para la misma iglesia el citado retablo de la Virgen del Rosario, pero que se la traspasara a su escultor asociado, es decir, a Espinosa, que es un maestro especializado sobre todo, en la talla pétreo.

Todo esto me mueve a considerar que si Espinosa trabajaba la imaginería de las obras de Juan de Cambray, los Padres Eternos de Simancas y Boadilla del Camino, tan próximos al de Frómista, bien pudieron ser obra suya. El estilo así lo indica, sobre todo si se tiene en cuenta las íntimas relaciones de los de Frómista y Boadilla del Camino con el Seth

²⁸ E. GARCÍA CHICO, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959, pp. 69-69; F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, pp. 199-201; J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 80-82.

²⁹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, "El retablo de Nuestra Señora del Rosario en Simancas". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVII, 1971, pp. 208-215; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Valladolid*. Valladolid, 1973, p. 98; F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, pp. 201-203; J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 77-79.

³⁰ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, t. III, p. 281; T. GARCÍA CUESTA, "La Catedral de Palencia según los protocolos". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XIX, 1952-1953, pp. 83-86; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Miguel de Espinosa...", *op. cit.*, pp. 149-150; F. J. PORTELA SANDOVAL, *La escultura...*, *op. cit.*, p. 198; J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 75-76.

³¹ S. VELASCO PÉREZ, *Aranda. Memoria de mi villa y de mi parroquia*. Madrid, 1925, pp. 203-209; F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, pp. 198-199; J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores...*, *op. cit.*, p. 77.

³² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 98.

del claustro de San Zoilo de Carrión de los Condes. Además todas estas obras se encuentran situadas en el Camino de Santiago palentino, a escasa distancia geográfica unas de otras.

Otra escultura interesante es un Cristo Resucitado procesional (109 cm.) que también se conserva en la iglesia de San Pedro de Frómista. Su estado de conservación presenta serios desperfectos, quizá ocasionados por ese destino cultural. Así, el antebrazo derecho está unido de un modo poco ortodoxo, para arreglar su ruptura. Por otro lado, presenta evidentes repintes y pérdidas de la policromía original. Todo esto se disimula durante el Domingo de Resurrección, pues entonces se la viste. La escultura presenta a Jesús en la característica actitud triunfal al salir del sepulcro, si bien se evita un movimiento exagerado, de manera que sólo adelanta la pierna derecha en contraposto, mientras abre los brazos en línea abierta, con los dedos de las manos preparados para llevar un cirio y el estandarte. La anatomía es ampulosa, con una interpretación muy potenciada de la musculatura, a la manera de las creaciones junianas. El paño de pureza, adosado al cuerpo, presenta unos pliegues de bordes gruesos que dibujan suaves curvas. La cabeza es característica, con una barba poblada de rizos abultados y cabellera partida a la mitad, que lleva compactos bucles que se mueven en líneas curvilíneas hacia la izquierda de la escultura. Toda esta zona está muy repintada.

Se puede datar en el tercer cuarto del siglo XVI. El estilo de la escultura no me parece que pueda relacionarse con el de los escultores palentinos de este período. En cambio encuentro relaciones con la escuela leonesa de mediados del siglo XVI, en relación con los Angés, en especial por el tratamiento de la anatomía y la forma de la cabellera. Sería así la obra de estos maestros situada más hacia el este. No se puede olvidar que estos maestros trabajaron en el actual retablo mayor de Calzadilla de la Cueva, dentro del propio Camino de Santiago palentino, el cual procede del cercano Monasterio de las Tiendas³³. Precisamente encuentro relaciones entre este Resucitado y el del relieve del banco de este retablo, con las diferencias debidas a que en el relieve se pueden realizar mayores definiciones de las superficies tanto en la cabellera, de bucles más ramificados, como en la disposición ondeante del sudario, que no era necesaria en la escultura procesional de Frómista, sobre todo, si desde un primer momento estaba destinada a la función procesional que tiene hoy. En cualquier caso, la escultura se haría en fecha cercana a la del retablo de Calzadilla de la Cueva, es decir en la década de los años sesenta.

³³ El retablo lo estudié como obra de Juan de Angés el Viejo, con probable participación de su hijo, Juan de Angés el Joven. Posteriormente ha sido documentado como obra de Angés el Viejo, Bautista Vázquez, Alberto Enríquez y el pintor Francisco de Carrancejas, quienes aún no lo habían terminado en 1569. Ver: J. M. PARRADO DEL OLMO, "A propósito del Camino de Santiago palentino. En torno a varias obras de escultura del siglo XVI". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1995, pp. 324-327; A. ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*. León, 1997, p. 103.



2



1

Figura 1. Iglesia parroquial de Marcilla de Campos (Palencia). Crucifijo, por Juan Ortiz el Viejo I.- Figura 2. Población de Campos (Palencia). Iglesia parroquial. Calvario, por Juan Ortiz el Viejo I y Juan de Valmaseda



Figura 3. Población de Campos (Palencia). Iglesia parroquial: Traslación de la Magdalena.
Por Juan Ortiz el Viejo I.



Figura 4. Población de Campos (Palencia). Iglesia parroquial: *Noli me tangere*.



2



1

Población de Campos (Palencia) Iglesia parroquial . Figura 5. La Magdalena unge los pies de Jesús, por Juan de Valmaseda y colaboradores.- Figura 6. Crucifijo, por Juan Ortiz Fernández



2



1

Figura 7 y 8. Requena de Campos (Palencia). Iglesia parroquial. Santa Ana, la Virgen y el Niño. Círculo de Felipe Bigarny



1



2

Figura 9. Frómista (Palencia) Iglesia de San Pedro: Crucifijo, por Francisco Giralte.- Figura 10. Cristo Resucitado por Juan de Angés



Figura 11. Frómista (Palencia). Iglesia de San Pedro. Crucifijo, por Francisco Giralte (detalle)



Figura 12. Frómista (Palencia). Ermita de la Virgen del Otero. Padre Eterno, por Miguel de Espinosa