

LOS RETABLOS MAYOR Y COLATERAL DE LA IGLESIA DE SAN ANDRES, EN SEGOVIA

por

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES

A mediados del siglo XVI la capilla mayor de la iglesia segoviana de San Andrés fue adquirida en patronazgo por los Velicia¹, que contrajeron con ello el compromiso de costear las reformas sucesivas de que hubiera necesidad. Presidía entonces un retablo de pincel², al que se pensó luego dotar de una imagen titular nueva; proyecto frenado en 1593 «*porque —en declaración del provisor— el retablo del altar mayor que es para donde a de ser el dicho santo esta muy biejo y feo...*»³.

Desde el 29 de diciembre de 1575 Alonso de Herrera disponía de licencia para pintar, dorar y estofar la custodia; y, en 30 de octubre de 1586, años antes de que oficialmente se determinara hacer el nuevo retablo, el propio Herrera y Pedro de Aragón obtuvieron la correspondiente para ser sus artífices⁴. Establecida la necesidad de renovación se requirió de Gaspar Velicia el cumplimiento de las obligaciones del patronato, entablándose ante su negativa un pleito que seguía sin dilucidarse ocho años después⁵. Pero no mucho más se prolongaría, o bien optó unilateralmente la iglesia por contratar la obra en tanto llegaba a su fin, pues inmediatamente empiezan a consignarse en el libro de cuentas los primeros pagos a Nazario de la Vega⁶.

No he localizado las condiciones y contrato que hubo de otorgar el ensamblador, quien obtendría de Pedro de Aragón, o más probablemente de su

¹ Arch. Parroquial. Lib. «*Matricula*», fols. sueltos, escritura de 18-V-1551. Hay aquí también un prometedor encabezamiento de escritura: «*Retablo. Concierto del Coste del Retablo de la capilla mayor y carta de pago*». Pero sólo es el encabezamiento.

² A. H. N., Clero, Lib. 12849: «*Inventarios de San Andrés (1579-1762)*». Inventario de 1579, fol. 1.

³ A. H. N., Clero, Lib. 12855: «*Visitas y capellanías*», fol. 12 (9-XII-1593).

⁴ A. D. SG. (archivo diocesano de Segovia), Pleitos y expedientes canónicos, leg. de 1618: «*Contratos y otros autos entre la igl^a de san andres de seg^a y al^a de heRera...*», s. f. (fols. 1 y 2).

⁵ A. H. N., Clero, Lib. 12855, fols. 26 v. y 56, respectivamente.

⁶ A. P. «*S. Andres. Quantas Iglesia 1603. cajon 2^o n. 3*»; cuenta de 1610-1611, fol. 121 v.

hijo Felipe, el traspaso de la licencia⁷. Es de presumir que, como en otras ocasiones, el escultor engrosara cierta suma por los derechos al tiempo que retenía para sí parte del trabajo, como se verá.

Las cuentas arrojan la cifra de 186.558 maravedís en concepto de ensamblaje, escultura y talla, incluyendo los gastos en material y en montar y desmontar el retablo. La totalidad de los pagos figura a cuenta de Nazario de la Vega, aunque repetidas veces librados a diferentes artistas, que no han de entenderse como meros apoderados sino vinculados contractualmente a él para tal obra y cobrando propiamente parte de sus respectivos emolumentos. Las distintas manos que se observan en escultura y talla aconsejan considerarlo así.

Integran el retablo tres calles, banco, dos cuerpos y ático (fig. 1). La adecuación de su arquitectura al estrecho ábside románico se resuelve en una solución de particular manierismo, en cierta manera condicionada, dibujando una planta trapezoidal, de modo que las calles laterales se proyectan oblicuamente hacia la nave, surgiendo por detrás de la central. Ello afecta negativamente a la correcta visualización de las pinturas dispuestas en las primeras, y acentúa la verticalidad del conjunto. Tal oblicuidad no es, empero, absoluta. Las columnas pareadas de los flancos reiteran el frontalismo de la calle central, en la que sólo la custodia avanza hasta el nivel de éstas.

De Nazario de la Vega, a quien se debe la cuidada labor de ensamblaje, se sabe que en 1611 hacía con Vicente Carducho y Juan de Portillo dos retablos para El Parral, hoy desmembrados⁸, y que en 1621 concurría para el de la capilla de San Andrés de la catedral, adjudicado luego a J. Imberto y F. Aragón⁹.

Los pagos al ensamblador se suceden entre 1610 y 1621. En 1616 estaba concluido todo el trabajo de carpintería y talla, procediéndose a subir las figuras. Pero la tasación no tuvo lugar hasta la ultimación de las pinturas, dorado y estofado —un año después— y una vez vuelto a asentar el retablo por Gaspar de Aldaba y Antonio González, estando a cargo del escultor toledano Francisco de Villafañe y del entallador local Juanes de Aguirre¹⁰. Posteriormente la iglesia entró en pleito con Nazario de la Vega y Alonso de Herrera aduciendo defecto en la tasación y haberse asentado la fábrica sin consentimiento de los feligreses¹¹.

Solo ocasionalmente se cita aquí a Nazario como escultor, cobrando

⁷ Las escasas noticias del primero no rebasan en ningún caso la fecha de 1590, por lo que es de suponer hubiera fallecido. Me remito a las noticias de VERA y VILLALPANDO (*Notas para un diccionario de artistas segovianos...* en E. S., 1949, I, p. 65) y de M. QUINTANILLA (*Algunas notas sobre artífices segovianos*, E. S., 1962, XIV, p. 30).

⁸ M. de LOZOYA y J. de VERA, *Cinco lienzos de Vicente Carducho documentados en el museo de Segovia*, E. S., XIV (1962), pp. 385-390.

⁹ VERA, *La capilla de San Andrés en la catedral de Segovia*, E. S., 1950, II, p. 128.

¹⁰ A. P., «*S. Andrés. Quantas...*», fol. 205.

¹¹ A. H. N., Clero, lib. 12855, fol. 75 (visita de 1625).

además, en su nombre y como tales, tres maestros del oficio: Gregorio Fernández, Felipe de Aragón y Gaspar de Aldába. La del vallisoletano es participación meridiana y la de mayor envergadura. Suyos son el altorrelieve de San Andrés despojado de sus vestiduras, en el encasamento principal, y la soberbia imagen del Salvador, en el ático¹². Piezas, ambas, bien identificadas en las cuentas y detalles entre 1615 y 1616, al estar entregadas a mediados de este año¹³.

En el Salvador (fig. 2) desarrolla Fernández el tema y prototipo tantas veces por él llevado a las puertas de custodias, en Villaveta (Burgos), Villaverde de Medina, Tudela de Duero, o en el existente en el Museo Nacional de Escultura; obras todas próximas en su cronología, entre 1610 y 1614¹⁴. La actitud erguida de Cristo, diestra en potestad y leve inclinación de la cabeza es común a todas ellas. Como en los relieves del museo y de Villaverde de Medina, soporta sobre la mano izquierda la bola del Universo. La disposición de los cabellos y rasgos faciales es más afín al modelo de Villaveta¹⁵. El plegado está aún lejos de las soluciones aristadas a que apuntará a partir del retablo de Navas del Rey. Y la mano izquierda compone el gesto

¹² MARTÍN GONZÁLEZ (*Escultura barroca castellana*, II, Madrid, 1971, p. 97) estimo la temprana influencia del imaginero vallisoletano en ambas tallas.

¹³ A. P., «*Quentas*», 1616 (fol. 189) «*escultor. mas se le descargan otros quios Reales que pago a Grego hernandez escultor vzo de balladolid a quenta de las figuras y por cuenta de nazaryo de la bega y de lo aue a de aber del Retablo en vte y nuebe de junyo de seisos y diez y seis y lo pago el dho cura*»

(fol. 190) «*escultor. mas se le descargan quatrocyentos y diez y seis Reales que pago a Grego hernandez escultor vzo de balladolyd de las figuras del Retablo y por quenta de nazaryo de la bega y a quenta del dho Retablo en vte y dos de jullyo y lo pago el cura que dijo tener carta de pago*»

«*escultor. mas se le descargan ochenta Reales y mo que pago por quenta de nazaryo de la bega y a quenta del Retablo de traber las figuras del Retablo questaban En balladolid. En ultimo de jullio y lo pago el cura*»

(fol. 191) «*escultor. mas se le descargan duos y quarenta y quatro Reales que pago a grego. hernandez vzo de balladolid por qta. de nazaryo de la bega y del Retablo con que se acabo de pagar la Echura de la ymagen y lo pago el cura en diez y nuebe de diciembre de seisos y diez y seis*».

En el mismo año, con anterioridad a todos estos pagos, se asientan los gastos por subir las esculturas (fol. 188 v.).

Asimismo, consta que se «*paso la ystoria*» a casa de Felipe de Aragón, para que la remendara (fol. 190 v.). Por ésta ha de entenderse el grupo de San Andrés, deteriorado en su transporte. La «*ymagen*» a que alude el último de los pagos no puede ser otra que la del Salvador.

¹⁴ Sobre éstas ver: GARCÍA CHICO, *Catálogo monumental*, p. j. de Medina del Campo (IV), Valladolid, 1964, pp. 172 y 178, y «*Documentos... Escultores*», Valladolid, 1941, p. 128; para la de Villaverde de Medina. PÉREZ SÁNCHEZ, *Noticias sobre obras de arte de un pueblo burgalés*, Rev. Universidad Complutense, 1972, XXI, n.º 83, p. 187; para la de Villaveta. MARTÍN GONZÁLEZ, *Un tabernáculo de Gregorio Fernández en Villaveta (Burgos)*, B. S. A. A., 1973, XXXIX, pp. 514; abundando en ésta y sobre la del Museo de Escultura. Y, BUSTAMANTE GARCÍA, *Gregorio Fernández en Tudela de Duero*, B. S. A. A., 1975, XL, pp. 672-674, sobre el contrato de esta custodia el 20-XII-1611.

¹⁵ Similar es también la custodia de la ermita del Salvador en Cigales (J. URREA, *Catálogo monumental VII. P. j. de Valoria la Buena*, Valladolid, 1974, p. 54, fig. 92), que no recuerdo atribuida a Gregorio Fernández.

característico del escultor vallisoletano¹⁶. Figura, en suma, estilizada, elegante y fusiforme, digna pieza de su producción primera.

En el grupo de San Andrés que preside el retablo (fig. 3) se resuelve con acierto la angostura espacial dejando fuera del compartimiento la convencional cruz en que va a ser colgado el apóstol. El jinete abanderado que cierra la composición se inspira en el San Martín ecuestre que en 1606 contrató para la iglesia vallisoletana del santo de Tours¹⁷, y más remotamente en un grabado reiteradamente utilizado por artistas de los siglos XVI y XVII¹⁸. Caballero y caballo están aquí estudiados con superior cuidado al de la talla vallisoletana. El venerable rostro de San Andrés no difiere mucho del correspondiente al San Pablo de San Miguel de Valladolid. Los sayones están en la línea de los realizados por el propio escultor en distintos pasos, sin que exista plena identidad con ninguno de ellos. El erguido posee la rudeza de rasgos y ademanes que el artista solía conferir a este tipo de personajes. El agazapado tras el santo tiene que ver con el sayón de la coraza de escamas que sujeta a Cristo con la soga en el paso del Azotamiento de la cofradía de la Pasión (Valladolid, museo); pero adolece de una inexpresividad que inclina a considerar que fuera ésta una de las partes que de la historia reparó por cien reales Felipe de Aragón¹⁹. La mano derecha de San Andrés pudo, de igual modo, entrar en esta restauración, pues, frente a lo que se tiene por norma en el trabajo de Gregorio Fernández, es pieza tallada separadamente del bloque del relieve, y su calidad no resiste comparación con las manos del Salvador.

Los 1.160 reales que a nombre de Gregorio Fernández constan en el libro de Fábrica son a todas luces escasos²⁰; sin duda, Nazario de la Vega, con quien el escultor se habría concertado, satisfaría los restantes. Es difícil aventurar en qué proporción o cantidad.

Otro tanto puede pensarse en el caso de Felipe de Aragón, a quien han de atribuirse las imágenes de San Juan evangelista y Santiago el mayor, y las Virtudes recostadas (Fe y Esperanza) que flanquean al Salvador. Las cuatro figuras evidencian un idéntico e insípido estilo. El gesto grandilocuente y rasgos faciales de San Juan vuelven a aflorar, algo caricaturizados, en uno de los soldados del martirio de San Andrés que preside el retablo del apóstol

¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, t. I, p. 146.

¹⁷ GARCÍA CHICO, *Documentos... Escultores*, p. 154.

¹⁸ Modelo de la citada composición de Gregorio Fernández, o de la de Francisco de Rincón en el retablo del Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo, en la que según MARTÍN GONZÁLEZ (*Op. cit.*, t. I, p. 176) se basó nuestro artista. Lo usó el anónimo pintor del tráfico de San Martín en la palentina iglesia de San Martín de la Fuente; Alonso de Herrera en el retablo de Santa Ana de la parroquial de Villacastín, etcétera.

¹⁹ A. P., «*Quentas*», fol. 190 v.

²⁰ En 1.200 reales se cotizó en 1614 la talla de San Ignacio que hizo para los jesuitas de Vergara (HORNEDO, *Tallas ignacianas de Gregorio Fernández*, Razón y Fe, 1956; recogida por MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, I, p. 169).

en la catedral; grupo que certeramente se le viene atribuyendo²¹. Frente a los 3.400 maravedís que se le pagan por reparar los desperfectos que el viaje desde Valladolid ocasionó en las tallas de Gregorio Fernández, apenas llegan a 26.000 los que por su personal labor parecen consignarse. Es obligado, pues, abundar en lo apuntado.

La participación de Gaspar de Aldaba, con 7.641 maravedís escasos en su haber, es más difícil de precisar. Se le cita como escultor, aunque es también quien con cierto Antonio González hubo de ensamblar el retablo finalizado el trabajo de los pintores. Otras noticias y obras le definen básicamente como ensamblador y/o entallador, y más raramente como escultor o maestro de arquitectura²². Pese a la pequeña monta de sus estipendios —siempre a tenor de los libros parroquiales—, por exclusión y en virtud a la profesionalidad aquí declarada, pudieran asignársele los relieves de banco y custodia, de no ser que en nada se asemejan al San Nicolás que presidía el retablo del altar mayor en la iglesia de esta advocación, hoy en la Trinidad; única escultura que, aun sin plena certeza, parece de su gubia.

La perfecta adecuación al retablo niega que banco y custodia sean anteriores, tal como pudiera concluirse del desfase estilístico y de que ya en 1575 poseyera Alonso de Herrera licencia para dorar la custodia. El aspecto de ésta es muy distinto al original, desde que en 1671 fuera desmochada para servir de peana a la Piedad de José Ratés²³, cuya presencia y hornacina de espejos afean y adulteran el conjunto. Tampoco le pertenece el santo de saya corta que ocupa uno de sus nichos, pero sí la pequeña imagen exenta de San Pedro, en el contrario, y, por supuesto, el relieve de Cristo resucitado, en la puerta.

En el banco, simétricas (izquierda y derecha) y en sentido convergente se suceden las siguientes figuras y motivos: santa con libro, Santa Bárbara; armas de San Andrés²⁴; Santiago el mayor, santo apóstol; santos Jerónimo y Ambrosio escribiendo, y santos Gregorio y Agustín en igual actitud; Santo Tomás, santo apóstol con libro; San Simón, San Judas Tadeo; y dos santas vírgenes. La talla denota el buen oficio de un maestro imbricado en los estilos locales del último tercio del siglo XVI, lo que es insuficiente para suponerla

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, II, p. 97 (sobre la documentación publicada por VERA, *La capilla de San Andrés...*, E. S., II, 1950, pp. 123-131). Opinión que compartió HERAS GARCÍA (*Marcos de Garay y Juan Imberto en el retablo de la Matilla*, B. S. A. A., 1973, XXXIX, p. 265).

²² QUINTANILLA, *art. cit.*, p. 73. J. de VERA, *El retablo mayor de San Pedro de Gaillos*, E. S., VI, 1954, p. 420; *Piedras de Segovia*, E. S., II, 1950, pp. 435 y 552; *El retablo de Nuestra Señora del lugar de Fuentes*, E. S., VII, 1955, p. 453; y *Apuntes para el estudio de la catedral*, E. S., XV, 1963, pp. 253-254.

²³ VERA, *José Ratés y la imagen de Nuestra Señora de la Piedad*, E. S., IX, 1957, p. 281.

²⁴ Parecen sustituir a las armas de los Velicia. En el libro de «*Quantas*», fol. 191 (1616) se asienta un pago de seis reales a Gaspar de Aldaba «... de Haber las armas». A resulta de ello, la cruz aspada del santo carece de relieve, contra lo usual en estos paneles.

salida del obrador de Mateo de Imberto²⁵. Al margen de especulaciones más o menos fundadas no es posible, pues, dar el nombre de su artífice.

Conocida es la paternidad de las pinturas desde que Bosarte identificara la firma de Alonso de Herrera en el lienzo de la Venida del Espíritu Santo: «1617. al DE Herrera»²⁶. Las cuatro composiciones significan la confirmación de un giro naturalista de raíz navarretesca en la obra del segoviano²⁷, sin superar del todo ciertos resabios manieristas cromáticos, compositivos o formales²⁸.

En el cuerpo bajo se alojan la Pentecostés y la Ascensión, asuntos en que se adelanta al primer término la figura del titular. Arriba, la Vocación de San Andrés y San Pedro, y el Martirio de San Andrés; escogiendo para este último pasaje un momento inmediato al representado por Gregorio Fernández, colgado el santo en la misma cruz convencional, recta, inusual ya en su iconografía. Es ésta la más osada de las composiciones. En ella hace Herrera gala de un tenebrismo parangonable y sincrónico al de Ribalta, técnica pastosa y cálida gama de ocres. Remiten los tonos brillantes y colores estridentes. La ambientación es nocturna. Una hoguera o candil, oculto tras una figura que se recorta contra su resplandor, procura fuertes contrastes en la iluminación de cuerpos y escena. Los *pentimenti* transvelados manifiestan también la superación por el pintor de las constantes técnicas que le eran propias en pro de una mayor soltura, celeridad y sentido pictórico. Atañen aquí a la cabeza del santo, aflorando la más erguida y primitiva bajo la definitiva. Los tenemos asimismo en la composición fronterá, en una mano y un pie de Cristo, donde, por lo demás, las resonancias tizianescas cromáticas (luz crepuscular, túnica púrpura) y formales (el propio Cristo), y las distorsiones anatómicas y espaciales pregonan el apenas recientemente superado manierismo del retablo de Santa María, en Mojados, o de las sargas de Santiago, en la catedral segoviana.

Procede reseñar la presencia de una segunda firma del artista en el pavimento del escenario urbano que sirve de marco al episodio de San Pedro y San Andrés acudiendo a la llamada de Cristo. Leemos: «1617. Alonso DE Herrera».

La licencia obtenida por el pintor, para dorar la custodia, primero, y para el retablo, después (1575 y 1586), no se materializó hasta 1611 en que con-

²⁵ Adscripción extensiva a todo el retablo que hizo I. CEBALLOS (*Segovia monumental*, Madrid, 1953, p. 32). En cualquier caso, el estilo de este entallador no es suficientemente conocido, y es claro que en 1600 había dejado ya de existir (A. H. P. SG., prot. 623, fol. 416).

²⁶ *Viaje artístico a varios pueblos de España. Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, 1804, pp. 80-81.

²⁷ COLLAR, *Nuevas obras del pintor Alonso de Herrera*, A. E. A., 1976, XLIX, pp. 35-36.

²⁸ Carece de todo fundamento la atribución a Alonso de Herrera de las pinturas barrocas del presbiterio (ALCOLEA, *Segovia y su provincia*, Barcelona, Aries, 1958, p. 34) que no constan en los inventarios parroquiales hasta 1651 y sucesivos.

trató la obra para la que él mismo había establecido las condiciones²⁹. Sobre las composiciones no son muy explícitas: «*yt en quatro tableros que tiene el Retablo principal se an de pintar en liencos digo en tela de manteles que sean muy buenos y de cuerpo y estos sean d. bierta (?) an de ser pintados con muy buen dibujo y coloridos de muy finos colores de italia y acabados de dos beçes de manera que queden con mucha hermosura... y se pinten las istorias o misterios que se le dieren por memoria*». Mayor detalle hay en la relativa a la policromía. El plazo estipulado fue de un año; incumplido en cuanto a no estar terminada la obra para San Andrés de 1612, mas respetado desde que en 1616 entregó Nazario de la Vega su parte.

A principios de 1613 aún no habría presentado Herrera fiadores, siéndolo entonces una de sus hijas y su yerno, el pintor Tomás de Prado, residentes en Valladolid³⁰.

Las remuneraciones al pintor no son efectivas hasta 1616-1617, cuando lo empieza a ser su participación. Junto a él aparecen en calidad de doradores Miguel Vivero y Hernando de los Ríos, y, pintando y estofando las esculturas, Cristóbal Pedril³¹. La destreza de éste puede calibrarse en la confrontación de los relieves extremos del banco, sin policromar en razón a su disposición semioculta, y los restantes. La labor de Herrera se ceñiría a la pintura de los lienzos, pero también a la supervisión de las demás tareas de su oficio por ser, en definitiva, el único responsable de todo ello, en virtud del contrato.

El 14 de julio de 1618 solicitaba Herrera la tasación del retablo, de la que según cláusula contractual habrían de restarse 200 ducados, y nombraba por tasador a Martín de Fresneda, pintor vecino de Segovia, sin que la iglesia hiciera lo propio. Doce días después se llegaba al acuerdo de pasar por la tasación, estimándose el trabajo de Herrera y oficiales en 16.000 reales, de los que se restaban debiendo 5.500 cuyo pago había de liquidarse en 1621. Se daba fin así a un pleito que mediaba entre las partes³². Para la aprobación del concierto por el provisor se presentó el testimonio de algunas personas, ajenas al oficio, que manifestaron estimar la obra hecha en mayor precio del así concertado.

En diciembre de 1623 se adeudaban todavía al pintor 3.764 reales, que con otros bienes dejó entonces a su hija menor, Ana³³. Muerto ya Herrera,

²⁹ Escritura de 12 de diciembre ante el notario A. Alvarez, recogida en el expediente del pleito entre el pintor y la iglesia (A. D. Sg., *leg. cit.*).

³⁰ Escritura de 16 de marzo de 1613 (GARCÍA CHICO, *Documentos... Pintores*, vol. 2, Valladolid, 1956, p. 73). Fianza presentada en Segovia ante Diego Galindo el día 1 de abril (A. H. P. Sg., prot. 1032, fols. 133-134 v.).

³¹ A. P., «*Quentas*», fols. 205 a 270 v. Sobre los pagos a los colaboradores, fols. 206 v. y 207.

³² A. D. Sg., *leg. cit.* Pleito que en el libro de cuentas parece alargarse hasta 1621 por el normal desfase.

³³ J. de VERA, *Alonso de Herrera, pintor segoviano*, E. S., III, 1951, pp. 409, 410 y 418.

consta por los libros de visitas y capellanías que por razón del asentamiento de los retablos hubo nuevo pleito, ordenándose en la de 1625 no acudir a los maestros con mayores pagos en tanto se resolviera. La visita inmediata (1628) informa de que se procedió a nuevas tasaciones para el retablo mayor, vendiéndose el colateral³⁴.

En el inventario de 1579 se habla aún de un retablo colateral de pintura, con San Bartolomé y San Jorge, y una imagen de la Asunción de bulto. Una primera noticia del nuevo, sin otras precisiones, la procuran las condiciones y contrato otorgados por Alonso de Herrera, que se refieren tanto al retablo mayor como a éste. Es claro que ambas estaban estrechamente relacionadas. Tampoco facilita mayor información una solicitud de licencia cursada por el pintor, a 11 de mayo de 1613, por haber extraviado la anterior³⁵. Del ensamblador, nuevamente Nazario de la Vega, no tenemos conocimiento hasta que en 1625 se dice que el retablo se había asentado sin permiso, lo que fue causa de pleito. La iglesia, ante las deudas contraídas por el retablo mayor, resolvió traspasar éste a Sebastián Bernal, para su capilla y capellanía, que hubo de ser quien pagara a los artistas³⁶. En el concierto se precisa la circunstancia de hallarse el retablo en blanco. Es obvio que Herrera, fallecido en 1624, no llegó a intervenir.

Los inventarios posteriores a 1621 dan la clave identificatoria. En el de 1632 se indica que era obra «a lo Romano de talla con las columnas grandes dorado y (con) una imagen de nuestra señora»³⁷. A idéntica descripción se añadió en el de 1651 la siguiente apostilla: «esta (imagen de la Virgen) se la lleuo el patron y por ella puso la de San Sebastián, segun estaba obligado y consto de la visita de capellanias de 1664»³⁸. En 1672 se declara que encima existían dos figuras, de Santo Domingo y San Francisco. Y en el de 1700, en descripción más completa, se agrega que arriba había un relieve de la Anunciación³⁹.

Se trata, pues, del retablo que preside la capilla del hueco de la torre (o de Sebastián Bernal), mal atribuido a Pedro Bolduque⁴⁰. Su única afinidad estructural con el retablo mayor reside en el cajeadado del encasamiento principal que, como allí, irrumpe en el arquitrabe. Por lo demás posee una sola

³⁴ A. H. N., Clero, Lib. 12855, «Visitas y capellanías...», fol. 75.

³⁵ A. D. SG., expediente citado.

³⁶ Escritura de 18 de agosto de 1625 en A. D. SG., Pleitos y expedientes canónicos, año. 1630 (legajo): «Entre la iglesia de San Andres y Sebastian Bernal». La escritura de dotación de la capellanía es de 14-IX-1625 (A. H. N., Clero, Lib. 12815, «Fundación de capellanías de S. Andres», fol. 44).

³⁷ A. H. N., Clero, Lib. 12849, «Inventarios de Sn. Andres...», fol. 75. En inventario de 1621 existen ya correcciones en este sentido alterando lo referido al retablo antiguo, pero por los datos de que disponemos debieron hacerse al menos hacia 1625.

³⁸ *Ibid.*, fol. 91.

³⁹ *Ibid.*, fols. 112 y 129 v., respectivamente.

⁴⁰ ALCOLEA, *op. cit.*, p. 35.

calle y cuerpo, coronándose con ático y frontón. Al banco sustituyen grandes ménsulas, y las columnas, corintias y pareadas a dos niveles de profundidad y anchura, tienen las acanaladuras del tercio inferior en sentido helicoidal.

Su actual advocación es la Sagrada Familia, pero conserva en el ático el relieve de la Asunción. No existen en la Iglesia tallas de Santo Domingo o San Francisco. En la misma capilla está el San Sebastián que entre 1651 y 1664 suplantó al grupo de la Asunción. Es, como muchas veces se ha dicho, una excelente imagen de un seguidor de Gregorio Fernández ⁴¹ que incorpora elementos estilísticos de diferentes momentos del maestro. Policromía y talla apuntan hacia una cronología anterior a la que la documentación propone, por lo que pudiera no estar expresamente hecha entonces y para este retablo sino, a la sazón, comprada.

La Asunción no guarda proximidad con las tallas del retablo mayor a no ser cierto asencialismo algo afín al de las atribuidas a Felipe de Aragón. Mas nada puede concluirse.

El carácter unitario original del proyecto de ambos retablos abre la posibilidad de que Nazario de la Vega encomendara el luego vendido grupo de Nuestra Señora a Gregorio Fernández, aunque bien pudo hacerlo a Felipe de Aragón u otro escultor cualquiera. Ni que decir tiene que la incógnita es irresoluble mientras no aparezca el contrato cumplimentado por ambos o existan datos conducentes a la identificación de la imagen. De ninguna de las Inmaculadas de escuela de Fernández conocidas existentes en la ciudad puede concluirse tal procedencia, por razones cronológicas, documentales o dimensionales.

⁴¹ F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Catálogo monumental de Segovia* (inédito), 1918. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, II, p. 101.

LAMINA I



Segovia. Iglesia de San Andrés. Detalle del retablo mayor.



LAMINA II

