



---

# **Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**TRABAJO FIN DE GRADO:**

**EL RETABLO ESCENARIO EN CASTILLA Y LEÓN**

**Autor: Elena de Vega Rao**

**Tutor: Dr. Jesús María Parrado del Olmo**

## RESUMEN/ABSTRACT

**Resumen:** El retablo es considerado una gran obra de arte religioso que adapta diversas formas y tamaños peculiares según las características propias de cada país. En España, alcanza las mayores dimensiones, siendo una de las intervenciones estéticas con las que la iglesia católica cuenta para enseñar al fiel, mediante sus imágenes narradas, los acontecimientos del Cristianismo. En el presente trabajo se analiza la tipología de retablo escenario, siguiendo la trayectoria desde sus antecedentes e influencias, pasando por su origen y desarrollo en el Renacimiento, y finalizando con su pervivencia en el Barroco, centrándonos en la región de Castilla y León.

**Palabras clave:** Retablo escenario, escultura religiosa, capillas, Epifanía, Santo Entierro, Descendimiento.

**Abstract:** The altarpiece is considered a great work of religious which takes a variety of shapes and sizes on the basis of the individual characteristics of each country. The largest altarpieces are found in Spain as it is one of the aesthetic elements at the disposal of the Catholic Church when it comes to teaching the faithful, by means of narrative images, the events of Christianity. This work analyses the typology of the single-scene altarpiece, a style of altarpiece depicting a single scene, and follows its development from its antecedents and influences to its origin and evolution during the Renaissance, concluding with its continued existence in the Baroque, focussing on the region of Castilla y León.

**Keywords:** single-scene altarpiece, religious sculpture, chapels, Epiphany, Burial of Jesus, Descent.

## ÍNDICE

<b>1.</b>	Introducción: objetivos, motivaciones y metodología.....	4
<b>2.</b>	Generalidades del Retablo: origen y evolución .....	5
<b>3.</b>	El origen del retablo escenario.....	7
3.1	<i>Tipos de retablo escenario</i> .....	8
<b>4.</b>	Antecedentes e influencias del retablo escenario.....	10
4.1	<i>El tríptico del Maestro de Covarrubias</i> .....	11
4.2	<i>La escultura alemana del siglo XVI</i> .....	11
4.2.1	<i>Veit Stoss</i> .....	12
4.2.2	<i>Tilman Riemenshneider</i> .....	14
<b>5.</b>	El retablo escenario en Castilla y León: catálogo .....	16
5.1	<i>Ávila</i> .....	16
5.2	<i>Burgos</i> .....	18
5.3	<i>León</i> .....	19
5.4	<i>Palencia</i> .....	20
5.5	<i>Salamanca</i> .....	22
5.6	<i>Segovia</i> .....	23
5.7	<i>Valladolid</i> .....	25
5.8	<i>Zamora</i> .....	33
<b>6.</b>	La pervivencia del retablo escenario en el Barroco .....	34
6.1	<i>Retablo de Santa Ana en la Iglesia parroquial de Villavellid, Valladolid</i> .....	35
6.2	<i>Retablo del Nacimiento en el Convento de las Huelgas Reales de Valladolid</i> .....	36
6.3	<i>Pedro Roldán</i> .....	37
<b>7.</b>	Conclusión.....	41
<b>8.</b>	Bibliografía .....	42
<b>9.</b>	Anexo fotográfico .....	45

# 1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, MOTIVACIONES Y METODOLOGÍA

El presente trabajo se engloba en una de las más importantes creaciones de la historia del arte, como es el retablo, centrandolo su estudio en el retablo escenario. Son muchos los autores que han tratado, desde diversos puntos de vista, el retablo, analizando sus orígenes, sus tipologías y su evolución, en las diferentes zonas geográficas.

Sin embargo, este hecho no ocurre con el retablo escenario en sí mismo, siendo un tema apenas tratado. Es poca la bibliografía encontrada sobre el retablo escenario y más escasa aún cuando se delimita a una zona geográfica concreta, como en este caso es Castilla y León.

El objetivo principal de este trabajo fue recopilar información sobre el retablo escenario. Dicho objetivo se concretó en los siguientes objetivos específicos:

- Definir y contextualizar el retablo escenario.
- Establecer los antecedentes e influencias del retablo escenario.
- Establecer la pervivencia del retablo escenario en el Barroco.
- Catalogar diferentes retablos escenario de Castilla y León.

La consideración del retablo como pieza única, tanto por la carga sagrada que conllevan, como por la riqueza de los materiales que emplean sus artistas y el magnífico trabajo que éstos realizan, era un tema de interés personal. Dentro de esta motivación me centré en el retablo escenario para ampliar mis conocimientos en dicha tipología.

La metodología empleada consistió en presentar, en primer lugar, unas generalidades sobre el retablo para posteriormente señalar los orígenes del retablo escenario y cuáles son los antecedentes de esta creación, su evolución a lo largo del Renacimiento y su pervivencia durante el Barroco. Finalmente, se analizan por provincias ejemplos de retablos escenario que nos permiten determinar cuáles eran los temas por excelencia representados y a qué lugares se destinaban.

Las dos primeras obras consultadas para introducirnos en el mundo de la retablística española fueron las correspondientes al profesor J.J. Martín González<sup>1</sup> y al profesor J.M. Parrado del Olmo<sup>2</sup>. Ambas fueron primordiales, pues permitieron comenzar a diferenciar las distintas tipologías, además de situarnos en el contexto histórico, social, político, económico y cultural de la época. También, cuentan con apéndices fotográficos y libros de estudio anexos, como fuente de información complementaria para el desarrollo.

También se consultaron los fondos bibliográficos de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras para la consulta de artículos en lengua inglesa para el desarrollo de los antecedentes, siendo uno de ellos la escultura alemana del siglo XVI, además de bibliografía específica para cada apartado expuesto en el correspondiente trabajo.

Finalmente hemos de señalar el uso de las TIC, para la búsqueda de material bibliográfico a través de los catálogos online de Almena, Dialnet y WorldCat.

## **2. GENERALIDADES DEL RETABLO: ORIGEN Y EVOLUCIÓN**

El retablo es una pieza mueble situada encima del altar, decorando el frente de una capilla. Considerado una gran obra de arte religioso, el retablo aparece en todo el mundo cristiano en el que no haya habido aniconismo luterano o calvinista, adoptando distintas formas y tamaños peculiares según las características de cada país. Dentro de esto, en ningún país de Europa, el retablo alcanza el tamaño que adquiere en España, sobre todo los que se ubican dentro de las capillas mayores de los templos. En cuanto a su estructura, los retablos en Europa son sencillos, incluso en el Barroco y Rococó donde, aunque los retablos sean de gran tamaño, no tienen gran extensión. El tamaño del retablo español exige una nomenclatura para diferenciar sus partes constitutivas.

En España y concretamente en Castilla y León, hay un número de retablos muy superior al del resto de países, a pesar de las destrucciones dadas a lo largo de la

---

<sup>1</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 30, 1964, pp. 5-66.

<sup>2</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M. "A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI", en *El retablo: tipología, iconografía y restauración, Simposio Santiago de Compostela*, Xunta de Galicia, 2002, pp. 219-238.

historia, bien por cambios de gusto o bien por las destrucciones en tiempos modernos primero en la Desamortización de Mendizábal, la Guerra Civil, la despoblación del campo, que hace que sobren obreros manuales y se despueblen las villas, y el Concilio Vaticano II. Los retablos castellanos son fundamentalmente de finales del siglo XV hasta finales del siglo XVIII. Son escasos los medievales del Románico y del primer Gótico porque Castilla era una región muy rica en la Edad Moderna, lo que ofrecía la posibilidad de renovar el mobiliario y los edificios. Por ello los retablos medievales resultaron obsoletos y, por cuestión de gusto artístico, se les puso a la moda de la época<sup>3</sup>. En Cataluña quedan más retablos góticos porque la mayor parte de la región tuvo una economía muy pobre en la Edad Moderna, por lo que no pudieron renovar al igual que en Castilla.

En cuanto a la evolución del término, fue a finales del siglo XV, cuando el sevillano Antonio de Nebrija introdujo en su obra *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*, el término derivado de la palabra latina “retrotabulum”<sup>4</sup>, definiéndolo como una pintura que decora el traspasar.

Posteriormente, el autor del *Tesoro de la lengua castellana*, Sebastián de Covarrubias en 1611 apenas modifica la primera acepción, considerando al retablo como “la tabla en que está pintada alguna historia de devoción”.

En el siglo XVIII, el Diccionario de Autoridades de la Academia española, que fue dedicado al rey Felipe V, mantenía el significado del término retablo, añadiéndole una valoración ya que coincide con el momento del triunfo de un elemento decorativo como es el estípite. La obra de arte religioso nos ofrece un conjunto de ideas, que pasaba en estos momentos a formar parte de las arquitecturas, experimentando fórmulas que componían las portadas de edificios civiles y religiosos. Por ello, los grandes académicos de la lengua comenzaban a calificarlo como “adorno de arquitectura magnífico con que se componen los altares, que solía dorarse para más hermosura”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Encontramos varios ejemplares que nos hablan sobre el retablo, su importancia y su origen, de los cuales los más utilizados han sido: ÁVILA, A. “El siglo del Renacimiento”, en *Arte y estética*, Madrid, 1998; BELDA NAVARRO, C. “El retablo español: estado de la cuestión”, *Imafronte*, nº3-4-5, 1987-1989; PARRADO DEL OLMO, J.M., ob. cit., p. 5.

<sup>4</sup> DE NEBRIJA, A. *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*, Antequera, Antiquaria, 1581, p. 129.

<sup>5</sup> PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp.12-15.

El erudito Diego Antón Rejón, a finales de este siglo XVIII, será quien amplíe la definición, añadiendo que consta de uno o más cuerpos arquitectónicos que servían para colocar imaginería y así darle veneración.

Hoy en día podemos hablar de síntesis para definir el término Retablo. La fusión entre arquitectura, escultura y pintura, que recibe decoración en mayor o menor medida. Pero es algo más que eso. Sin duda es un elemento que simula un gran telón de fondo, compuesto de hornacinas que albergar la imaginería de culto, y ante él tiene lugar el ceremonial litúrgico. Sin embargo, ante todo hablamos de una importante contribución española a la historia del arte, considerándose una de las intervenciones estéticas más bellas y sugestivas con la que cuenta la Iglesia Católica para mostrar y enseñar al fiel, a través de sus imágenes narradas, los acontecimientos del Cristianismo.

### 3. EL ORIGEN DEL RETABLO ESCENARIO

Podemos decir que procede arquitectónicamente del relieve de altar, e iconográficamente del teatro medieval de los Misterios<sup>6</sup>. Lo que desarrolla es un asunto único cuyos personajes representados destacan por su verismo debido a su fuerza dramática. El objetivo es que el fiel que acude a la iglesia para asistir a una función religiosa contemple una escena determinada, se sienta formando parte del drama religioso representado, ya que las esculturas simulan estar en un escenario interpretando un episodio religioso<sup>7</sup>. A este fenómeno se le conoce como mimesis<sup>8</sup>, entendido como el poder que contiene una imagen y qué capacidad de influencia podía ejercer sobre nosotros, sobre todo en los más jóvenes, afectando no solo emocionalmente sino en su manera de actuar. Desde la Edad Media, un niño contemplaba y se recreaba en ciertas imágenes, bien pinturas o bien esculturas, pues se sentía identificado con el personaje representado, creyendo que era él mismo.

Para los investigadores renacentistas, esta tipología de retablo se encuentra muy ligada a los orígenes del término retablo en España, y a Covarrubias, citados anteriormente. Dice Covarrubias: “algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres

---

<sup>6</sup> Es el drama religioso medieval que pone en escena pasajes de las Sagradas Escrituras, con preferencia de la Vida, Pasión y Muerte de Cristo.

<sup>7</sup> PALOMERO PÁRAMO, J.M., *ob.cit.* p. 6.

<sup>8</sup> FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*, University of Chicago, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 23-30.

que representan alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablo”<sup>9</sup>. Sin embargo no solo era sagrada, sino también profana, según describe Cervantes en su Entremés llamado El retablo de las Maravillas, en 1603, y en los capítulos 25 y 26 de la segunda parte del Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha, en 1615, donde Alonso Quijano y Sancho asisten a una representación ofrecida por Maese Pedro de “un retablo de Melisendra”<sup>10</sup> y a continuación se describe por Cervantes, el término de retablo-escenario.

Con este sentido teatral se concibe por Roque Balduque, uno de los primeros retablos de tipo escenario para la cripta del panteón ducal de Osuna<sup>11</sup>, Sevilla, hacia 1540. Las figuras que componen la única escena, el Entierro de Cristo, desbordan los límites del encuadramiento arquitectónico, ofreciendo, junto con la representación del paisaje, una sensación de realidad a la escena.

### 3.1. Tipos de retablo escenario

El retablo renacentista que se desarrolla a lo largo del siglo XVI va en busca de la claridad y del equilibrio para conseguir un ideal entre la propia arquitectura y la imagería que lo compone. En algunas ocasiones no solo va a ser el brillo de los dorados aplicados en el retablo lo que haga alusión a la presencia de lo sagrado, pues se pretende destacar también lo sacro mediante la realización de un determinado tema central de gran valor, tanto ideológico como iconográfico. Es el caso del llamado retablo escenario del que nos corresponde tratar: será la arquitectura la que se pondrá al servicio de la escena principal, intentando crear así una visión destacada a ojos del espectador, que le permita entender y asimilar lo representado en un solo golpe de vista. Es por ello que la ubicación más apropiada para la escena central de un retablo escenario sea la calle central de éste, ya que tiene un valor de eje de simetría entre el lado de la Epístola y el lado del Evangelio.

---

<sup>9</sup> ÁVILA, A. “El siglo...”, 1998, pp. 32-33

<sup>10</sup> RODRIGUEZ CUADROS, E. “Don Quijote y sus figuras: de la imitación al retablo de Maese Pedro”, Sevilla, *Philologia Hispalensis*, (2005), Vol. XVIII/2, pp. 16-17.

<sup>11</sup> PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo...*, p. 226



La escena del tema preferente se dispone a lo largo de la anchura del ensamblaje de ambos lados mencionados, remarcando así el protagonismo de la escena<sup>12</sup>.

Los retablos escenarios suelen ir vinculados a capillas privadas para unos personajes concretos que, en muchos casos se asocian a una devoción franciscana. Por ello conviene explicar cuál pudo ser la vinculación personal de los artistas con los ideales religiosos que circulaban, concretamente en la ciudad de Valladolid, y de forma general en Castilla y León. La espiritualidad franciscana era partidaria de lo concreto y estaba dotada de una clara teatralidad retórica que se proponía conducir a los fieles a practicar la religiosidad externamente. A través de los franciscanos surge el interés por el teatro religioso, y las procesiones de Semana Santa fueron amparadas en un primer momento, por los conventos franciscanos. Era bastante habitual en muchos de los retablos castellanos del momento que, a la hora de representar a los Apóstoles, Profetas o a los patriarcas, se aspirará más a la realización de un arquetipo humano que estuviera más inmerso en su valor existencial, que a su interpretación concreta religiosa. Lo dicho podría incluirse en el pensamiento y la forma de representar de Berruguete. Sin embargo, la estética de Juan de Juni como veremos, por ejemplo, se adaptaba mejor al estímulo de la fe, pues la emotividad era más humana, situándose más cerca de lo tradicional conocida como la “devotio moderna”<sup>13</sup> que surge a finales del siglo XV en el medio castellano. Esto no significa que Juni profesara necesariamente la religiosidad franciscana, sino que su concepto de la escultura era preferido e incluso el ideal para muchos comitentes relacionados con el franciscanismo.

Para las capillas funerarias en las que se suele incluir un tipo de retablo escenario, se suele elegir un tema acorde con la idea de muerte sagrada, que porta la idea de la Salvación, que lleva consigo a la representación del tema del Santo Entierro o el Llanto sobre Cristo muerto, y, en menor medida el Descendimiento.

Vamos a encontrarnos con una abundancia de retablos escenario que, o bien cuentan con una sola escena con un solo cuerpo, como es el caso del retablo de la capilla del Deán Don Gonzalo Zapata en la Iglesia de San Pablo de Palencia; o bien cuentan con una escena principal destacada, además de estar formados por la

---

<sup>12</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M. *A propósito...*, pp. 220-221

<sup>13</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M. *Las tendencias de la escuela vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539-1562)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 40-41.

articulación de varios cuerpos y calles, en el caso del retablo para la Capilla de los Condestables en la Catedral de Burgos.

El retablo del Deán Don Gonzalo Zapata sería un ejemplo dentro de un gran número existente en toda la Península. Podemos encontrar como ejemplo de expansión de esta tipología en el norte de España, el retablo de las Angustias, ubicado en la Colegiata de Zenarruza en Vizcaya, donde su única escena representa el Descendimiento, realizado por Guiot Beaugrant<sup>14</sup>. Otro ejemplo de expansión, es el retablo de la Quinta Angustia en la Catedral de Ourense, nuevamente representando el tema de la Lamentación ante Cristo muerto, en este caso llevado a cabo por el Maestro de Sobrado<sup>15</sup>. Este tipo de retablos escenario de un solo cuerpo presentan una mayor gesticulación y sentimientos humanos, donde se suele tender al altorrelieve, permitiendo representar paisajes al fondo y tratar las vestimentas con mucho mayor detalle, al igual que los adornos, con los que a su vez se busca una caracterización social. Por el contrario, el retablo escenario articulado está compuesto por varios cuerpos donde la escena central es el paradigma de la obra, ocupando todo el primer cuerpo, a modo de escena teatral.

#### **4. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS DEL RETABLO ESCENARIO**

Refiriéndonos a las influencias, apreciamos cierto paralelismo entre la representación de una escena en los retablos españoles del momento y los Entierros o Descendimientos representados en Francia, por ejemplo en Borgoña, y el Norte de Italia, cuya autoría suele pertenecer a artistas de procedencia nórdica, como podrían ser Juan de Juni y Felipe Bigarny, de los que hablaremos con posterioridad al profundizar en el catálogo de retablos escenario. Es importante reflejar en lo dicho, la tradición de las antiguas escuelas basadas en un arte de la objetividad de lo concreto y lo pintoresco<sup>16</sup>. Por otra parte, la importación de trípticos procedentes de Flandes durante

---

<sup>14</sup> LOZA BARRIO, J.A. *Los Beaugrant: el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas artes de Bilbao, 1984, pp. 87-89.

<sup>15</sup> MARTIN GONZÁLEZ, J.J. *El maestro de Sobrado*, Ourense, Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 1986, p. 22.

<sup>16</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M. *A propósito...*, p. 228.

el reinado de los Reyes Católicos, sirve de antecedente de los retablos del siglo XVI en España.

#### 4.1 El tríptico del Maestro de Covarrubias

El tríptico de la Epifanía, realizado hacia 1505, se ubicaba en la antigua Capilla de la Epifanía de la Colegiata de Burgos y fue mandada realizar por orden del Chantre don Francisco García, que aparece representado, como comenzaba a ser habitual en la época, en una de las tablas pintadas que forman el conjunto pictórico del tríptico. Hoy se encuentra en el museo de dicha colegiata. Donde podemos ver esa influencia de los posteriores retablos escenario que se realizarán, es en la representación de una escena única en el centro del tríptico, que en este caso nos muestra la Adoración de los Magos. La arquitectura que envuelve a la escena es gótico-flamígera, sirviendo de cierre al conjunto y remata con una delicada chambrana<sup>17</sup> que sobrevuela las figuras. Es posible que se emplee este tipo de arquitectura para envolver a las figuras debido a la incierta procedencia de su realizador, conocido como el Maestro de Covarrubias<sup>18</sup>.

Durante el siglo XV y sobre todo, durante el siglo XVI, destacaba la importante actividad mercantil que comenzaba a desarrollarse de manera internacional, lo que implica el constante ir y venir de obras de arte, y también de artistas a nuestro país. Quizás el Maestro de Covarrubias fue uno de esos artistas que llega a Castilla, concretamente a Burgos, por ese mercado emergente de la época.

En ocasiones se le ha identificado con un escultor llamado Copin, un nombre muy frecuente entre artistas flamencos que durante los últimos años del siglo XV, y los primeros del XVI, se encontraban instalados en España, coincidiendo con los años en los que estuvo activo el Maestro. La figura de la Virgen sedente, sujetando al Niño que se dirige a una de las ofrendas de los Magos, es la imagen principal de la escena del tríptico. De pie y a ambos lados de María se encuentran representados los reyes Gaspar y Baltasar, y al fondo contemplando el acontecimiento, la figura de San José. Vemos que el autor utilizó un repertorio de fuentes para su realización, de carácter pictórico, como puede ser Rogier Van der Weyden, o grabadores de los Países Bajos como Van

---

<sup>17</sup> se le llama también «guardapolvo»

<sup>18</sup> IBÁÑEZ PÉREZ, A. PAYO HERNANZ, R.J. *Del Gótico al Renacimiento: artistas burgaleses entre 1452-1600*, Burgos, Cajacírculo, 2008, pp. 115-117.

Zwollen. Todas las tallas del tríptico de Covarrubias presentan un canon ligeramente alargado, y se atreve a dotar a algunos de sus personajes, como por ejemplo a San José, de rasgos expresivos, y cierto realismo en los rostros de las figuras masculinas.

Por otra parte, otros estudiosos de hoy en día, tras comparar el Tríptico y el resto de sus producciones con obras de artistas procedentes de Alemania, ven características formales similares, por lo que se plantea que el Maestro de Covarrubias quizás pudo proceder de allí, concretamente de la zona del Bajo Rin y Westfalia.

## **4.2 La escultura alemana del siglo XVI**

Nos corresponde hablar de la obra de dos artistas alemanes que posiblemente influyeron notablemente en la escultura española para el desarrollo del retablo escenario: Veit Stoss y Tilman Riemenschneider, ambos considerados dos de los mejores expertos de la talla en madera de la escultura alemana del siglo XVI. No queremos decir que la influencia de estos artistas fuera directa, sino que plantean un tipo de organización iconográfica con una sola escena en gran tamaño, lo que indica una tendencia en el medio alemán que pudo pasar a España a través de otros artistas que llegan a nuestro país.

### **4.2.1 Veit Stoss**

Veit Stoss, también conocido como Wit Stwosz, nació cerca de 1445-1450 en Alemania. Ha vivido y trabajado en la ciudad polaca de Cracovia, aproximadamente de 1477 a 1496. En sus comienzos fue aprendiz del escultor Nicolás de Leyden, alcanzando en 1468 el rango de maestro escultor. También viajó a Suabia y Renania para ampliar su formación artística. Posteriormente Stoss se trasladará a Nuremberg en 1473 donde conocerá a su esposa, con la que formará un taller. A pesar de construir junto con su mujer un lugar de trabajo en Nuremberg, donde residirán habitualmente será en Cracovia. La ciudad polaca será una constante en su vida debido a los numerosos encargos que recibirá por parte del rey Casimiro IV. Precisamente es en la Iglesia de Santa María donde realiza una de sus obras más relevantes y con mayor impacto de influencia posterior en el retablo escenario, hacia el año 1477-1489, como es el *Retablo de la Virgen de Cracovia*<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> SCHULTZ, E. *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg*, New York, MMA, 1986, pp. 155-159.

Se trata de un retablo que consta de tres partes: un gran panel central y dos alas, cubiertas todas ellas por unas puertas dobles que Stoss mandó tallar, tanto anverso como reverso. De esta obra podemos extraer algunas características propias de su escultura que le hacen ser un maestro destacado, como es su talento descriptivo, o su naturalismo llevado a la realización de Episodios dotados de un gran dramatismo. Además, debemos destacar su originalidad en la narrativa de las escenas. Tomamos como ejemplo la de Pentecostés y la Ascensión de Jesús: en este caso es la Virgen María quien aparece rodeada por los Apóstoles. En la Resurrección, Jesús adopta una posición de lo más imaginativa, como de dejadez. La belleza en sus figuras femeninas va a ser siempre tratada de la misma forma, con cabello rizado en todas sus obras y una anatomía repleta de conocimientos.

Podemos nombrar otras obras que realiza Stoss en Cracovia entre 1477 y 1496 enriqueciendo a la ciudad polaca, como el *Crucifijo*, hacia 1480-1490, realizado para un funcionario de la Corte, trabajando sobre un bloque de piedra arenisca único. La *tumba del rey Casimiro IV* la realizó hacia 1490, en mármol rojo en la Catedral de Wawel.

Posteriormente, la *Escena en el Jardín de Getsemani* o Monte de los Olivos, es un bajo relieve realizado en piedra arenisca. Nuevamente, da importancia a una única escena, lo que influirá indirectamente en el retablo escenario. El original se encuentra en el Museo Nacional de Cracovia, pero se puede encontrar una copia en la pared exterior de un edificio de la Plaza Mariacki frente a la iglesia de la Virgen María. Claramente apreciamos en esta etapa de Stoss en Cracovia, el decorativismo en sus obras, la fuerte caracterización de los personajes, su gusto por la riqueza y el detalle, como observamos en los plegados de los vestidos. En el año 1496 regresará a Nuremberg con su familia, dato que es importante destacar ya que marcará un cambio radical en su escultura. Hacia el 1500 talla el *Altar de la Asunción de María* para la iglesia de Schwaz. En el año 1504 viajará a Múnster para realizar una colaboración en el Altar de Tilman Riemenschneider, y regresará para trabajar en el Altar de la catedral de Bamberg<sup>20</sup>.

A partir del año 1515 Stoss recibirá un encargo por parte de Raffaele Torrigiani<sup>21</sup>, un conocido comerciante florentino, para la iglesia dominica de Santa María en Nuremberg. Podemos destacar su obra *Tobías y el Ángel*, de 1516. El nombre

---

<sup>20</sup> VV.AA. *Re-thinking Renaissance objects: design, function and meaning*, Chichester, Wiley-blackwell, 2011, pp. 60-75. <sup>20</sup> SCHULTZ, E. *Gothic...*, p. 173.

<sup>21</sup> SCHULTZ, E. *Gothic...*, p. 173.

de Tobías era muy común en el Norte de Europa, sin embargo la obra fue comisionada por un rico italiano. Está claro que la ausencia de policromía en la realización de la obra le diferencia de otros escultores góticos del momento, como ocurre con su contemporáneo Tilman Riemenschneider. Sin embargo, el uso de gestos típicos de sus figuras lo sitúan en la corriente principal del tardogótico medieval. Podemos encontrarla en el Museo Nacional Germano de Nuremberg. En este mismo año realizó un San Roque para la Basílica de la Santísima Anunciada de Florencia. Nuevamente fue un encargo de un italiano, lo que demuestra el reconocimiento internacional de este escultor. Girolamo di Domenico Boccianti comisionó la obra para la Capilla de San Roque en la iglesia mencionada anteriormente.

En Las Vidas, Vasari se refiere a Veit Stoss como el “maestro Janni franzese” y alaba su obra el San Roque, al que considera un “miracolo di legno”<sup>22</sup>, que conseguía alcanzar la maestría comparable a la de los artistas italianos del momento.

En el año 1533 muere y el encargado de continuar con su legado artístico será su hijo Stanislaw.

#### **4.2.2 Tilman Riemenschneider**

Otro gran maestro escultor de finales de la Edad Media fue Tilman Riemenschneider que, como veremos, pudo ser de gran influencia para los artistas de la retablística posterior en España. Nació alrededor de 1460 y pasó la mayor parte de su vida en la ciudad alemana de Würzburg. Sin embargo, como aprendiz decidió formarse en Estrasburgo y Ulm, los dos centros principales de actividad escultórica del momento. A partir de 1485 será reconocido como maestro escultor y es el momento en el que su taller empieza a crecer rápidamente.

Desde sus comienzos Riemenschneider demostró su gran capacidad para trabajar distintos materiales: madera, alabastro, piedra arenisca y mármol. Aunque muchas de sus obras fueron pintadas y talladas, es interesante destacar que Tilman es un maestro que se “olvida” de aplicar el color, produciendo obras monocromas. La forma que tiene el artista de realizar sin color los contrastes entre luces y sombras creando un exquisito

---

<sup>22</sup> PIZZORUSSO, C. *Aspetti della scultura del Cinquecento alla Santissima Annunziata: una visita di Giambologna*, Siena, 2013, pp. 226-227.

juego de volúmenes, recuerda a los grabados de Martin Schongauer<sup>23</sup> que frecuentemente Tilman usó como fuente.

Desde el punto de vista estilístico, sus primeras obras son de bulto redondo e invitan a la aproximación desde diferentes puntos. Posteriormente, sus trabajos más maduros se caracterizan por una pérdida relativa de los volúmenes, representando unas formas más planas, que destaca sobre todo en los paños. En su etapa final, entre 1515 y 1525, la simplificación es aún mayor al igual que el aplanamiento de las formas.

En cuanto a su obra, sabemos que comenzó a recibir encargos importantes por parte de la iglesia a finales del siglo XV. Se le contrató para la realización de un retablo en la Iglesia de la Magdalena en Müningerstadt, donde se representa la figura de Santa María Magdalena rodeada de seis ángeles. Este retablo es un claro antecedente de la tipología de retablo escenario. En 1491, por parte del Ayuntamiento de Würzburg, se le encargó la realización de dos figuras de Adán y Eva para el portal sur de la iglesia del Consejo. Estas dos figuras están realizadas en piedra y a tamaño natural. Vemos aquí esa capacidad de la que hablábamos anteriormente, de manejar distintos materiales para la elaboración de tallas y retablos que demuestra Riemenschneider. También realizó en estos momentos la escultura del Obispo Rudolf von Scherenberg en la catedral de Würzburg, y la tumba del Emperador, en la catedral de Bamberg<sup>24</sup>. En este último, Tilman representó a la pareja imperial yacente, con el traje de ceremonia de coronación.

En 1500 produce un grupo de la Crucifixión para la iglesia de San Kilian en Windsheim, que fue destruido en el siglo XVIII por un incendio. Destacará también como antecedente del retablo escenario el Altar de la Sagrada Sangre en la iglesia de San Jacobo en Rothenburg. Este último altar contiene la escena de la Última Cena considerada una de las más importantes representaciones del artista. Su siguiente retablo, del que solo se conservan algunos fragmentos, lo realiza en 1506 por petición del Ayuntamiento de Rothenburg. Se trata del retablo de Santa Ana para la Marienkapellen<sup>25</sup>. Para la iglesia de las monjas dominicas en la misma ciudad realizará hacia 1510 el retablo de Todos los Santos que se ubicará en el altar Mayor de dicha iglesia. Nuevamente para la iglesia de San Kilian en Windsheim produce un retablo dedicado a Cristo y los Apóstoles. Son retablos que a los artistas que llegan a nuestro

---

<sup>23</sup> OSTEN, G. V. *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands: 1500 to 1600*, Penguin Books, 1969, pp. 204-210.

<sup>24</sup> Id., p. 254.

<sup>25</sup> CHARLES, V. *El Renacimiento*, London, International Parkstone, 2012, pp. 69-76.

país les servirán de referente a la hora de introducir sus características, mediante la creación del retablo escenario, donde la escena principal es la protagonista, como ocurre en los retablos vistos. No obstante también a partir de estos momentos, realiza otro tipo de obras como un dosel para una pila bautismal, en bronce para una iglesia en Ochsenfurt pero fue destruido. Ya en 1520 hará un monumento funerario para el príncipe-obispo de Lorenz von Bibra, que se encuentra en la catedral de Würzburg.

Durante la revuelta campesina que tuvo lugar entre 1520-1530, se produjo la destrucción de gran cantidad de patrimonio, y Riemenschneider se dedicará en sus últimos años a la restauración de retablos que habían sido dañados durante esta revuelta, como por ejemplo los encontrados en la iglesia de monjas benedictinas en Kitzinger, y será en 1531 cuando muere en Würzburg.

## 5. EL RETABLO ESCENARIO EN CASTILLA Y LEÓN: CATÁLOGO

Con el paso de los años, a partir del siglo XVI comenzó a darse un especial interés por el estudio del retablo. Podemos nombrar como pionera la obra realizada por el profesor Juan José Martín González<sup>26</sup>, de 1964 tratada nuevamente por él mismo en el Simposio de Murcia en el año 1983, con el fin de plantear un análisis completo sobre una de las creaciones más ingeniosas del arte español como es el retablo<sup>27</sup>.

A continuación, vamos a proceder a analizar ejemplos de retablos escenario en determinadas provincias de Castilla y León.

### 5.1 Ávila

El **retablo de San Bernabé** se encuentra en la Catedral de Ávila, concretamente en la sacristía principal. La primitiva catedral fue erigida por el obispo San Segundo y era llamada de San Sebastián. En 1519 se encontraron allí los restos de este Santo Obispo, y por este hecho, la ciudad de Ávila consigue crecer como ciudad de los Santos en memoria de los que sufrieron martirio en holocausto de su fe. Por ello se imponía la necesidad de construir un templo-catedral digno del incremento de la

---

<sup>26</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Tipología e iconografía...", en *BSAA*, 1964, pp. 8-9.

<sup>27</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "Avance de una tipología del retablo barroco", en *Simposio sobre el Barroco. Urbanismo*, Universidad de Murcia, 1983, pp. 111-155.



población. Hoy en día, como templo consta de un cuerpo con tres naves que se limita por la del crucero, con un ábside muy alargado, rodeado de un doble deambulatorio que da paso a las capillas que lo circunscriben, completando así la cabecera del monumento.

Originalmente el retablo no ocupa el lugar donde lo podemos encontrar actualmente. Cuando se realizó el traslado se hicieron las dos columnas de madera pintada asemejándose al alabastro, sustituyendo a las existentes que se fragmentaron durante el traslado. La intención de realizar este retablo ya venía desde 1541, dato que aparece en el acta capitular de ese mismo año e incluso, en 1543 se ordenaba el traslado del retablo de madera que entonces ocupaba el sitio del actual. El nuevo retablo no comienza a realizarse hasta el año 1549 de la mano de Isidro de Villoldo y Juan de Frias<sup>28</sup>. En 1553 el retablo debía de estar finalizando, pues coincide con la fecha en la que Isidro de Villoldo se marcha a Sevilla. Sin embargo, debían faltar algunas labores de complemento; por ello aparecen al año siguiente, en 1553, Pedro de Salamanca y su yerno Pedro de Zuleta, realizando algunos trabajos que pondrían fin a la obra, como la talla de algunos capiteles, o el Calvario del Crucifijo. En cuanto a las labores de dorado y pintado de algunos elementos del retablo, cabría destacar la aparición de Juan de Vela y Rosales.

El retablo propiamente dicho se compone de un banco, un gran cuerpo y el ático. En el banco aparece la representación de las Cuatro Virtudes: Esperanza, Justicia, Caridad y Fe; cada una de ellas dentro de una hornacina en los basamentos, mientras que en las calles reconocemos las figuras de San Pablo, San Bernabé con la lanza, San Mateo y San Andrés. En el cuerpo destacan los relieves del Lavatorio de las manos por Pilatos, y el escritor Flavio Josefo en acción. Encima, sobre los característicos tondos ovalados, asoman las figuras de Sibilas y profetas. La escena destacada sin duda es el conjunto escultórico de la Flagelación en el centro del retablo. El ático alberga un Ecce Homo dentro de un telón descorrido por dos ángeles. En los extremos, aparecen niños portadores de flameros y veneras.

El estilo de los artistas que intervienen en el retablo tiene una relación evidente con el grupo del Laoconte y su interpretación miguelangelesca<sup>29</sup> del Moisés, llegando a pensar que, por ejemplo, Juan Frías, pudiera haber tenido contacto directo

---

<sup>28</sup>HERAS HERNÁNDEZ, F. *La catedral de Ávila: desarrollo histórico-artístico*, Ávila, El Diario de Ávila, 1967, pp. 110-116.

<sup>29</sup>PARRADO DEL OLMO, J.M. *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981, pp. 198-200.

con el arte de Miguel Ángel, en un viaje a Italia, y ser uno de los portadores de las nuevas corrientes que están presentes en este retablo.

## 5.2 Burgos

En la conocida capilla de Los Condestables de la Catedral de Burgos encontramos el **retablo de la Purificación**. Esta capilla era un espacio funerario, pero estaba ligado al humanismo europeo en el sentido de buscar una relación entre la cultura cristiana y la clásica. De esta manera su arquitectura, a pesar de desarrollarse con las formas del gótico tardío, definía un nuevo concepto espacial marcado por la idea de inmortalidad. Fue en 1482 cuando Simón de Colonia comenzó con la construcción de la capilla de la Purificación en la catedral de Burgos, que terminó en el año 1494. Este ámbito sepulcral fue destinado a don Pedro Fernández de Velasco y su esposa doña Mencía de Mendoza. Los escudos del matrimonio presiden la capilla con una evidente ostentación, como ocurre en diversos edificios que encargaron ellos o sus descendientes. Claramente el recinto responde a una idea, tratada por Alfonso Rodríguez de Ceballos y Felipe Pereda<sup>30</sup>, que consiste en el análisis simbólico de la exaltación de la luz en el recinto de la capilla, conduciendo la luminosidad hacia la escena central del retablo mayor.

En el año 1523, Felipe Bigarny y Diego Siloe, firmaron el contrato para la realización conjunta del retablo mayor de la capilla del Condestable. Fue el momento en el que ambos artistas se superaron a sí mismos, con una excelente colaboración conjunta a pesar de algunos desencuentros entre ellos ya que se encontraban en una misma ciudad trabajando en un mismo momento. La traza general del retablo parece ser obra de Bigarny, pues presenta una gran semejanza con el retablo mayor de la catedral de Granada. Con Bigarny se introduce en Castilla la novedad de la imaginería de gran tamaño conseguida a través de este retablo, algo que se aparta de lo que se hacía hasta el momento.

El banco está compuesto de tres relieves que representan, respectivamente, la Anunciación de la Virgen, El Nacimiento del Niño y la Visitación. Los dos últimos están tratados con gran delicadeza y sensibilidad, destacada sobre todo en las figuras

---

<sup>30</sup> IBAÑEZ PÉREZ, A., PAYO HERNANZ, R.J. *Del Gótico...*, pp. 66-70; RODRÍGUEZ G. y DE CEBALLOS, A. El retablo barroco, Madrid, Historia 16, 1992, p.45; PEREDA, F. Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos, Madrid, 2007, pp. 94-96.

femeninas, típico de Siloe, por ello su atribución a este artista. El cuerpo central del retablo está ocupado por una sola escena de gran tamaño, enmarcada dentro de una hornacina muy original. Representa la Presentación de Jesús en el templo, en la que trabajaron los dos maestros, apreciando fácilmente lo que pertenece a cada uno. Bigarny trata a sus figuras con un especial realismo, con ropajes agitados y revueltos, mientras que Siloe apuesta por la sensibilidad y un nuevo sentido de la forma donde se funde la tradición con el Renacimiento. El grupo de la Sagrada Familia está dotado de una gran suavidad, aunque es menos realista que la imagen del Sacerdote y Santa Ana. El cuerpo superior se desarrolla en forma de tabernáculo ovalado, y aparece flanqueado por dos grandes imágenes que representan a la Iglesia Judaica y a la Iglesia Cristiana. La primera, personificada por una joven, y la segunda, por un anciano en actitud imponente, levantando en una de sus manos las Tablas de la Ley. En el centro de este cuerpo aparecen las escenas de la Oración del Huerto, Cristo atado a la columna y el Señor con la cruz a cuestas. El Calvario que remata este retablo cuenta con dos figuras de gran valor artístico: la Virgen y San Juan. Presentan actitudes movidas y una gran elegancia. Las figuras de Cristo y los dos ladrones, están hechas en piedra y, al igual que el resto de imágenes, presentan una decoración a base de estofados, realizados por León Picardo<sup>31</sup>.

### 5.3 León

En la Catedral de León se encuentra el **retablo del Santo Cristo**, que no se considera en sí mismo como retablo escenario pero está próximo, ya que consigue el efecto de empatizar con el fiel, destacando en todo momento la escena principal. Fue realizado por Juan de Valmaseda en 1524 por mandato del canónigo don Andrés de Capillas<sup>32</sup>. El retablo se encuentra en la capilla del Cristo, situada en la cabecera de la Catedral de León, junto a la Puerta del Cardo. Hacia 1539 el retablo fue desperdigado quedando en la capilla solamente el grupo central del Calvario, colocado sobre una mesa de altar. En 1930 fue reconstruido en la forma actual, alzándose sobre un banco con decoración de grutescos y medallones.

---

<sup>31</sup>MARTÍNEZ ABELENDA, D. "La escultura de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos", en Boletín de la Institución Fernán González, nº 134, 1956, pp. 59-65.

<sup>32</sup>PORTELA SANDOVAL, F. La escultura del siglo XVI en Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977, pp. 129-140.

Se compone de un gran cuerpo central a modo de hornacina plana donde se representa el grupo del Calvario, formado por Cristo crucificado, la Virgen y San Juan. Se muestran a tamaño natural y aparecen tallados en madera policromada.

La calle central se flanquea por dos cuerpos laterales, en cada uno de los cuales se abren dos hornacinas de menor tamaño dispuestas a albergar esculturas de los Evangelistas.

## 5.4 Palencia

El **retablo escenario del deán Don Gonzalo Zapata**, en su capilla funeraria, se encuentra en el Convento palentino de San Pablo, a la derecha del presbiterio. Don Gonzalo Zapata nació a mediados del siglo XV y fue deán de la Catedral de Palencia, desarrollando una labor muy importante al frente del Cabildo. Muere en 1519 y es enterrado en la capilla que lleva su nombre en este convento dominico de San Pablo, donde a su vez se ubica el retablo escenario que, antiguamente, en muchas ocasiones ha sido atribuido a Felipe Bigarny.

El retablo se compone de un altorrelieve sobre un fondo paisajístico de murallas que recuerdan a las realizadas por Bigarny en el relieve del Camino al Calvario para el trasaltar mayor de la Catedral de Burgos. Pese a las citadas atribuciones al maestro, el relieve del retablo palentino es de una calidad muy inferior a lo que Bigarny realiza normalmente, por lo que se ha hallado relación con el retablo mayor de Santa María de Dueñas<sup>33</sup>, en Palencia, hasta tal punto que se cree que puede ser obra de los mismos entalladores, Pedro Manso y Alonso de Ampudia. El retablo fue realizado en 1516, en vida del deán Zapata, cuyo escudo de armas aparece a ambos lados del relieve. Bajo el relieve se encuentra una inscripción que dice “Este retablo mandó facer el señor don Gonzalo Zapata deán de...”. Falta la parte final de la frase en la que se aludiría a la catedral de Palencia. El grupo escultórico se encuentra tallado entre un encuadramiento de tracerías góticas. El marco que sirve de guardapolvo al retablo, se decora con hileras de bolas y hojas de acanto, un repertorio decorativo del primer Renacimiento. Según Ara Gil “se trata, por lo tanto de una obra vacilante en cuanto a la definición del estilo,

---

<sup>33</sup>PORTELA SANDOVAL, F.J, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, Diputación provincial de Palencia, 1977, pp. 60-61.

en la que el concepto general es todavía gótico pero en el que apunta ya una voluntad de actualización mediante la incorporación de elementos renacentistas”<sup>34</sup>.

El relieve central toma por tema el Llanto sobre Cristo muerto. Sobre la Virgen de la Piedad, reposa Cristo muerto, sobre sus rodillas, y el resto de figuras se organizan alrededor de este grupo. San Juan sostiene la cabeza de Cristo y la Magdalena arrodillada, sus pies. Detrás se sitúan José de Arimatea y Nicodemo, que sostienen los clavos. El conjunto se completa con las figuras de María Salomé y María Cleofás, detrás de la figura de la Virgen. El fondo amurallado, como hemos citado anteriormente, quiere representar a Jerusalén, y aparece a la izquierda la diminuta figura de un hombre junto a lo que pudiera ser una choza aldeana o el sepulcro en el que se enterró a Cristo. Predomina el descriptivismo en los tipos humanos y en los paisajes al modo simbólico.

El **retablo de la Piedad** se ubica en la Iglesia Parroquial de los Santos Cornelio y Cipriano en San Cebrián de Campos<sup>35</sup>. El edificio exteriormente está formado por unos muros imponentes con un aire defensivo. Surge aproximadamente a finales del siglo XIII y, por la época bélica en el que fue construida, casi se asemeja más a un castillo que a un templo. Sabemos que en su conjunto, esta iglesia posee un buen muestrario de obras de arte repartidas de forma simétrica a lo largo de la nave, las capillas laterales y la sacristía. Esto es un efecto que sin duda se venía buscando desde finales del siglo XVI, cuando se realizaron la mayoría de los retablos que albergaban las imágenes devocionales.

El retablo de la Piedad va a plantear diversos interrogantes en lo referido a su estilo, su origen, y su posible destinatario<sup>36</sup>. La estructura arquitectónica que presenta es típica de los retablos palentinos de la época, componiéndose de una calle central a la que se le concede todo el protagonismo, en base a lo demandado por el comitente seguramente, buscando en definitiva centrar la atención en el tema representado.

---

<sup>34</sup>ARA GIL, C.J. “Las Edades del Hombre, Memorias y esplendores”, ficha Nº14 del *Catálogo de Palencia*, Palencia, 1999, pp. 18-19.

<sup>35</sup>CABALLERO, A. *San Cebrián de Campos: Iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1994, pp. 24-27.

<sup>36</sup>Id. p. 68.

El **retablo del Descendimiento** que hoy se encuentra en el Museo Diocesano de Palencia, procedía de Piña de Campos<sup>37</sup>. Se le atribuye al escultor discípulo de Berruguete, Manuel Álvarez, pese a que presenta acusados recuerdos a Juan de Juni, lo que hace que también en su momento, pudiera atribuirse a la escuela de Juni<sup>38</sup>.

Un gran relieve central presenta la historia del Descendimiento sobre fondo pintado, entre columnas de orden jónico, destacando sobre un banco decorado por una pareja de ángeles tenantes de un escudo compuesto por una cruz y cuatro veneras. El modelo tomado para la composición del retablo escenario fue un grabado de Marco Aurelio Raimondi anterior a 1530, de enorme semejanza<sup>39</sup>. El cuerpo de Cristo es bajado de la cruz por cuatro personajes subidos en grandes escaleras, siendo uno de esos personajes, San Juan, algo extraño ya que no se encuentra normalmente su iconografía en esta escena. El carácter hispano del artista se aprecia sin lugar a dudas en la exageración del dramatismo, sin la noble belleza de las creaciones italianas. Además exagera las proporciones de algunos elementos secundarios, como las tenazas con que es desclavada la mano derecha de Cristo.

En cuanto al grupo que reconforta a la Virgen desvanecida, las diferencias con el grabado de Raimondi se reducen a otorgar mayor énfasis al dramatismo, así como la tosquedad en la manera de representar las manos de la Virgen. Se remata la obra en un arco de medio punto acasetonado y, por los laterales, cuelgan sendas de pulseras con relieves de frutas, trofeos y bustos.

## 5.5 Salamanca

En Salamanca se encuentra el **retablo escenario de la capilla de San Lorenzo**, ubicado en la Catedral Nueva. Con el auge que en la época comenzaban a tener los estudios, la ciudad había ido creciendo, de modo que el edificio de la Catedral vieja era incapaz de contener la multitud de fieles. Por ello, al finalizar el siglo XV, el Cabildo acordó una reedificación total, construyendo nuevos espacios, que forman lo que hoy se

---

<sup>37</sup> SANCHO CAMPO, Á. *Guía del Museo Diocesano de Palencia*, Imprenta Provincial, Palencia, 1979, p.25.

<sup>38</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M. *Los escultores seguidores...*, 1981, pp. 30-39.

<sup>39</sup> PORTELA SANDOVAL, F. *La escultura...ob.cit.* pp. 330-333.

denominan Catedral nueva<sup>40</sup>. En ella encontramos la capilla de San Lorenzo, que comunica con la catedral vieja. Fue fundada por Lorenzo Sánchez de Acebes y su esposa en el año 1630, quienes ubicaron su sepulcro en la misma, junto con el encargo de un retablo de un solo cuerpo cuya escena principal es el Martirio de San Lorenzo.

El relieve está copiado de una estampa del grabador flamenco Vorsterman<sup>41</sup>, sobre un cuadro de Rubens. El retablo es atribuido a Antonio de Paz, escultor salmantino que inició su carrera hacia 1615. Nos muestra en su estilo algunos rasgos manieristas, como por ejemplo sus forzados contrapostos. Al igual que en el grabado de Vorsterman, las figuras están cambiadas de posición respecto a las figuras de la pintura de Rubens. Para acentuar el fuerte realismo popular de la época, Antonio de Paz decidió prescindir de la ambientación que propuso Rubens en su cuadro, demasiado arqueologizante. Como hemos mencionado, la composición ofrece todavía algunos rasgos manieristas, donde las figuras aparecen escalonadas, sin conseguir crear un efecto de profundidad espacial. Tanto el ángel que desciende, portando la corona del martirio, como el resto de ángeles que circundan alrededor del frontón, son de gran calidad. Por el contrario, el relieve del banco con las figuras de Santa Elena, San Antonio y San Pedro, son de un empeño inferior, por lo que se atribuyen al taller del maestro de Paz<sup>42</sup>.

## 5.6 Segovia

El **retablo escenario del Entierro o de La Piedad** se ubica en la Catedral de Segovia. La ciudad ha conocido la existencia de hasta tres catedrales: La primera se encontraba en la alameda del Parral y fue destruida a consecuencia de la persecución arriana del 516. La sucesiva fue construida en tiempos de Alfonso VII, ya de estilo románico, consagrada en el año 1228 por el Obispo de Sabina. Ésta quedó destruida en la guerra de las Comunidades. Carlos V hizo saber entonces de su preferencia por que se erigiese una catedral nueva. Se determinó el nuevo emplazamiento en la actual Plaza Mayor y se deciden por el estilo gótico, eligiendo como maestro arquitecto a Juan Gil de Hontañón, que vino a la ciudad en 1525.

---

<sup>40</sup> CASASECA CASASECA, A. "La Catedral Nueva", en *Salamanca: Ciudad Europea de la Cultura 2002*, Salamanca: Caja Duero, 2001, pp. 58-60.

<sup>41</sup> GÓMEZ-MORENO, M. *Catálogo monumental de España: provincia de Salamanca*, Tomo I, Salamanca, 2005, pp. 194-208.

<sup>42</sup> RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A. y CASASECA CASASECA, A. "Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca", en *BSAA*, 1979, pp. 394-398.

En la capilla de la Piedad<sup>43</sup>, que es la primera de la nave al lado del Evangelio, es donde se encuentra este retablo de Juan de Juni, propiedad del canónigo Juan Rodríguez, de la catedral segoviana. A pesar de no tener suficiente documentación, la atribución del retablo a Juni es indudable. El grupo del Entierro fue realizado entre los años 1565 y 1571. Al contemplar este retablo es inevitable evocar al Santo Entierro, obra que Juni realizó para el Convento de San Francisco de Valladolid<sup>44</sup>, que quizás fuera conocido por el cliente y por ello deseó algo semejante. En el retablo del Entierro de Segovia, la escena principal aparece enmarcada y es concebida en este caso, por la poca profundidad de éste, como un altorrelieve, entre dos intercolumnios en los que se disponen nuevamente dos soldados, uno romano y otro judío. Esta escena se presenta delante de un fondo pintado donde se representa la ciudad de Jerusalén.

Es interesante destacar la preferencia por el Santo Entierro de Valladolid por parte de Serrano Fatigati, cuya opinión es recogida por Agapito y Revilla, donde dice: “en vez de la grandiosidad y el reposo que hay en la primera, sobresale en esto lo ampuloso, el desorden en el movimiento, la exageración en las actitudes, que podrán ser exceso de sentimientos, no lo negamos, pero que son imperio del desequilibrio dentro de la conservación de bastantes condiciones para producir la emoción ética”<sup>45</sup>. Sí que es cierto que la traza es muy clasicista. Sobre el gran altorrelieve, un frontón completamente liso, tiene un vértice que se interrumpe para albergar otro espacio cuadrado donde se encontraba una pintura del Espíritu Santo.

La policromía del conjunto hace resaltar el realismo de los personajes y sus actitudes. Sus figuras presentan un tamaño monumental y el tema es el momento culminante en que la Virgen contempla dolorida el cuerpo yacente de su Hijo, cuya cabeza es sostenida por José de Arimatea. Aparecen rodeando el grupo, María Salomé, la Magdalena y San Juan. La figura de Cristo se ofrece en primer plano casi totalmente en horizontal. La cabellera ondulada añade un recuerdo clásico, puesto en contraposición con la forma manierista de María Magdalena en su torsión.

---

<sup>43</sup> YUBERO GALINDO, D. *La catedral de Segovia*, León, Everest, 1973. Pp. 21-23

<sup>44</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. *Juan de Juni: escultor*, Universidad de Valladolid, Valladolid, Serie Arte, arquitectura y urbanismo, 2012, pp. 69-87.

<sup>45</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Juan de Juni: vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974, pp. 154-155.



En la parte alta hay una inscripción que contiene la fecha, por lo que sabemos que, sin duda, la obra fue colocada ya policromada en 1571, ofreciendo ese aspecto clasicista del que hablábamos, donde todo parece simétrico: la Virgen con los dos brazos extendidos, los dos santos varones contraponiéndose y asimismo equilibrándose los brazos de María Salomé y José de Arimatea. A pesar de ese clasicismo, sin duda se trata de una obra manierista, pues es un relieve de suaves curvas con un afán decorativo, y las posturas de los personajes son muy forzadas. El retablo remata con un medallón que contiene la imagen del Padre Eterno también en altorrelieve, donde los pliegues tapan parcialmente el marco.

Es propio de la etapa final de Juan de Juni, donde la influencia del Manierismo de Gaspar Becerra, modera sus expresiones.

## 5.7 Valladolid

El **retablo del Llanto sobre Cristo muerto** se encuentra en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Nava del Rey, concretamente en la capilla de Don Pedro González<sup>46</sup>. Originalmente, el templo debió de iniciarse en los últimos años del siglo XV o primeros del XVI.

El retablo representa la escena del Llanto sobre Cristo muerto, con un claro gusto por lo decorativo, algo que posiblemente caracterizaba a su beneficiado, Pedro González. La Virgen aparece sentada en el centro, con las manos cruzadas sobre el pecho y con el cuerpo yacente de su hijo en sus rodillas. La figura de San Juan se coloca a la izquierda y sostiene la cabeza de Cristo, mientras que Nicodemo, porta en su mano derecha la corona de espinas. A la derecha de la Virgen nos encontramos a María Cleofás llorando, a María Salomé con las manos juntas, a José de Arimatea sosteniendo con un lienzo la mano de Cristo y a María Magdalena arrodillada a sus pies. En primer término aparece en el suelo una calavera, remarcando el momento de la muerte. A la derecha de esta escena principal, en diminuto tamaño nos encontramos con una figura arrodillada ante un reclinatorio, en posición orante, que corresponde al donante de la obra. Es curioso que en el lado izquierdo, de forma similar aparezca otro donante, de tamaño algo superior al citado antes y de rasgos y características diferentes al resto de figuras que componen el retablo, pudiendo relacionarse solamente con otras que se

---

<sup>46</sup> CASTÁN LANASPA, J. "La polémica entre Gótico y Renacimiento en el siglo XVI: la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid)", *BSAA*, Tomo 56, 1990, pp. 384-403.

sitúan en los nichos que rodean al grupo central. Por lo tanto existe la posibilidad de encontrarnos con dos manos interviniendo en un mismo retablo.

Son diversos autores los que hablan sobre la autoría de este retablo, que en un principio se desconocía. Sin embargo las características que encontramos en la talla y en la manera de representar los rostros de los personajes, hicieron llegar a la conclusión, tanto a Ara Gil<sup>47</sup> como a Ocampo<sup>48</sup>, de que se trataba de una obra del llamado Maestro de la Moraleja.

Es necesario hablar aquí del grupo del Llanto sobre Cristo muerto, que actualmente se encuentra en el museo Catedralicio de Valladolid, pues presenta las mismas características que el retablo de Nava del Rey, ambas del mismo Maestro. El grupo de Valladolid procede originalmente del monasterio de San Pablo de la Moraleja, hoy destruido, y por ello a su Maestro, se le conoce como Maestro de la Moraleja. Es muy probable que este grupo formara también parte de un retablo escenario.

El estilo característico es el mismo en las dos obras: los rostros alargados, planos y ligeramente cóncavos, algo que nos sugiere una formación flamenca por parte del autor. Las cejas son muy marcadas en el rostro, describiendo una amplia curva, contrastando con la línea recta de las narices alargadas. La barbilla, sobre todo en los personajes masculinos, se vuelve enérgicamente hacia arriba. Todo tiene un aspecto curvo, más marcado en las extremidades, dando un aspecto de flexibilidad. Los velos de los tocados presentan un plegado fino y lineal, de nuevo contraponiéndose a las ropas, que forman arrugas de contornos curvos. En ambos, los rostros reflejan una gran fuerza expresiva, con rasgos acusados y trabajados con gran minuciosidad. Sin embargo, el cuerpo de Cristo yacente en el retablo de Nava del Rey presenta una anatomía más potente con algunos influjos ya renacentistas, por lo que lo situamos cronológicamente posterior al grupo del monasterio de San Pablo de la Moraleja.

La figura de Cristo crucificado que aparece en el ático del retablo también presenta las características del estilo del Maestro de la Moraleja<sup>49</sup>, ya que coincide con la imagen de Cristo yacente del relieve central.

---

<sup>47</sup>ARA GIL, C. J. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Institución cultural Simancas, Valladolid, 1977, pp. 345-352.

<sup>48</sup>OCAMPO ABAD, M.J. "Papeletas sobre escultura gótica en Castilla: los grupos de San Pablo de la Moraleja y Nava del Rey", en *BSAA*, Universidad de Valladolid, t. III, 1934-35, pp. 403-409.

<sup>49</sup>ARA GIL, C. J. *ob. cit.* pp, 349-350.

El magnífico **retablo escenario de la Epifanía**, obra de Alonso Berruguete, se ubica en la capilla del lado de la Epístola de la Iglesia de Santiago de Valladolid. La parroquia tuvo su origen en torno al año 1104 y en 1306 decidió colocarse bajo la protección de Santiago. En el siglo XV el mercader Luis de la Serna decide mandar reedificar el edificio concertando la obra con el arquitecto Juan de Arandina. La iglesia consta de una sola nave central espaciosa con capillas laterales, poco profundas y entre contrafuertes. En la capilla de la Adoración de los Reyes es donde se encuentra el retablo escenario de la Epifanía. Fue adquirida por el matrimonio formado por Diego de la Haya y Catalina Barquete, quienes contrataron en 1537 a Alonso Berruguete para la realización de este retablo. Diego de la Haya será más tarde el abuelo de los yernos de Berruguete.

Se trata de un retablo de tipo plateresco compuesto por tres calles con banco, dos cuerpos y ático. Dos grandes columnas abalaustradas son las que flanquean los dos cuerpos, guardando relación con el retablo hecho por Diego Siloe y Felipe Bigarny para la capilla del Condestable de Burgos, sin duda considerado el antecedente más próximo al de Berruguete. En el banco aparecen los donantes con actitud orante, acompañados de los Santos Juanes. De su parte central desapareció la figura del Ecce Homo atado a la columna. En el primer cuerpo se representa la Adoración de los Reyes en una escena corrida tratada de forma equilibrada. La serenidad y tranquilidad son enormemente conseguidas por Berruguete en el grupo de la Virgen con el Niño y San José, contrastando con la inestabilidad y vivacidad del resto de figuras que completan la escena. La disposición de esta escena central y principal del retablo apuesta por lo arriesgado y lo novedoso, apareciendo a ambos lados del grupo de la Virgen con el Niño, el movimiento arremolinado en la composición. Las figuras presentan el estilo berruguetesco<sup>50</sup>, con el nerviosismo y la expresión dramática en los rostros.

La Virgen se asemeja a una matrona romana sentada sobre una roca, relacionándose directamente con el arte italiano que había en esos momentos. San José detrás de ella ocupa un discreto segundo plano tratado como un hombre viejo y decrepito, barbado y con un bastón que sujeta con ambas manos. Parece ajeno a la composición del grupo de la Sagrada Familia por su actitud distante. El segundo cuerpo contiene la escena de la Anunciación, la escultura de la Virgen con el Niño y el relieve

---

<sup>50</sup>URREA, J. *La iglesia de Santiago de Valladolid*, Parroquia de Santiago, Valladolid, 1977, pp. 21-23.

del Nacimiento. En el relieve de la izquierda, la Virgen aparece arrodillada ante el reclinatorio y su cabeza realiza un giro un tanto forzado para escuchar al Arcángel. En el nicho central, como ya hemos mencionado, se encuentra la representación de la Virgen con el Niño, rodeada de rayos dorados. En el relieve de la derecha destaca la posición de las figuras, por ejemplo la del Niño, con el cuerpo de perfil a sus padres y la cabeza en dirección a su madre, o la imagen de San José sentado en el suelo con las piernas dobladas y un semblante boquiabierto. El marco arquitectónico recoge las figuras tradicionales del buey y la mula, asomando sus cabezas por un hueco. El ático remata con el Calvario, con un crucifijo de canon alargado, cuya corona de espinas se labra directamente sobre la cabeza, y sobre las grandes columnas que flanquean el retablo, dos láureas que contienen medallones con los bustos de San Pedro y San Pablo<sup>51</sup>. Desde el punto de vista de la escenificación objetiva, este retablo plantea más una “idea” intelectual que una búsqueda de la empatía directa como lo hace el de la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos.

El destacado **retablo del Entierro de Cristo** se situaba en una capilla del claustro del monasterio de San Francisco de Valladolid, un edificio que desapareció hace ya tiempo<sup>52</sup>. El comitente fue Fray Antonio de Guevara, conocido también como el obispo de Mondoñedo, que fue fraile franciscano y cronista de Carlos V. En el año 1537 fue elevado al episcopado de Mondoñedo y también escribió importantes obras literarias. Además era gran admirador del arte y por ello decidió encargar la creación de su capilla funeraria, que estaría prevista para la hora de su fallecimiento.

De este retablo lo único que se conserva es el maravilloso grupo escultórico que formaba la escena central y principal, realizado por el maestro Juan de Juni, que hoy en día se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid<sup>53</sup>. Numerosas fuentes son las que nos confirman su autoría y nos describen como era el retablo desaparecido, como por ejemplo Fray Matías de Sobremonte en un manuscrito, o el propio Obispo de Mondoñedo en su testamento. En esta última referencia, del año 1544, ya se habla de que el sepulcro de Juni estaba terminado y colocado en el altar de la

---

<sup>51</sup> MARTÍN JIMENEZ, C. M.; MARTÍN RUIZ, A. *Retablos Escultóricos: renacentistas y clasicistas*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 76-82.

<sup>52</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. *Conventos desaparecidos en Valladolid: patrimonio perdido*, Valladolid, 1998, pp. 324-326.; URUEÑA PAREDES, J.C. *Rincones con fantasmas: un paseo por el Valladolid desaparecido*, Ayuntamiento de Valladolid, 2006, pp. 35-37.

<sup>53</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Juan de Juni...op.cit.*, pp. 196-197.

capilla. Se nos ha hecho saber por el escritor español Ignacio Bosarte, que el retablo constaba de dos cuerpos, con cuatro columnas en cada lado. El Santo Entierro de Juni ocupaba el hueco central del cuerpo inferior. En los intercolumnios laterales se encontraban “dos soldados pretorianos”<sup>54</sup> de gran tamaño y estaban hechos en yeso. Dentro del nicho que contenía el Entierro, se figuraban las ventanas del pretorio donde aparecían las cabezas de los soldados encargados de vigilar la escena.

Con estos datos que facilitó Bosarte<sup>55</sup>, se ha podido realizar una reconstrucción gráfica de cómo era antiguamente el retablo. Este cuerpo inferior anticipa al retablo del Entierro de la catedral de Segovia, donde también hay dos soldados en los intercolumnios laterales. Jerónimo de Corral fue quien realizó la yesería de la capilla, ya que conocía muy bien esta técnica pues es el autor de la decoración en yeso de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco.

Al hablar de la formación del artista, debemos mencionar que encontramos precedentes franceses e italianos del tema del Entierro de Cristo. La pintoresca indumentaria con la que Juni representa a sus personajes se debe claramente a la influencia del teatro. El conjunto del Entierro es pura acción, donde cada personaje conoce su papel, constituyendo un ejemplar testimonio de la relación entre el teatro y la escultura. El grupo se compone de siete figuras de tamaño monumental: Cristo Yacente, la Virgen, San Juan, María Salomé, María Magdalena, José de Arimatea y Nicodemo. A pesar de la simetría que presenta la composición, Juni sabe aplicar su peculiaridad, típica del Renacimiento, rompiéndola a través del diálogo que establecen todas las figuras y sus gestos retorcidos, también propios de lo teatral. La policromía acentúa el realismo estremecedor de la escena. En realidad se representan los preparativos para el embalsamamiento, que consistía en preparar el cuerpo yacente para ser lavado y acicalado para evitar la putrefacción del cadáver. Nicodemo porta una jarra de agua y un paño con el que va a lavar el cuerpo de Cristo. Detrás, la Magdalena con los ungüentos embalsamadores, sosteniéndolos en el brazo levantado para hacerlos bien visibles. Por otro lado, José de Arimatea se hace el principal protagonista de la escena, situándose en primer plano, reclamando la atención del espectador<sup>56</sup>.

El sepulcro es de tipo bañera, otro aspecto que muestra la influencia italiana. Todo es flexible en el cuerpo de Cristo Yacente y el policromador tiene ese interés por

---

<sup>54</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Juan de Juni...*, pp. 144-145.

<sup>55</sup> *Id.*, p.144

<sup>56</sup> PARRADO DEL OLMO, J. M. *Las tendencias...*, pp.53-55.

remarcar las partes más sensibles a los golpes, por ejemplo en los pies, donde la negrura se concentra porque están comenzando a gangrenarse. La Virgen y San Juan constituyen el grupo habitual de la “compasio”. Todas las telas que visten las figuras representan decoración grabada y es excelente como Juni trabaja las emociones en los rostros de los personajes y el realismo de estos. María Salomé se encuentra a la izquierda del grupo central, con una composición helicoidal y un pañuelo que envuelve su cabeza. Ésta se contrapone a la figura de María Magdalena, con una clara influencia, como ya hemos dicho anteriormente, de Miguel Ángel, por el giro forzado de la cabeza, creando tensión en el personaje representado con el cuello hinchado y curvo. Como prueba del conocimiento del Manierismo por parte del artista, es su excelente exhibición de telas con sus respectivos pliegues. Delante de la escena se hallan los dos Santos Varones, agachados para no dificultar la visión del resto de figuras.

Juni posee una gran capacidad para el tratamiento de la carne, que adquiere una calidad blanda propia de una avanzada edad, reflejando ese paso de los años mediante las arrugas en el cuello.

Posteriormente, durante el Barroco en el siglo XVII, se tendrán muy presentes todos los aspectos tratados por Juni, intentando cada vez más, envolver al espectador en la escena representada.

El **retablo escenario dedicado al Descendimiento** se encontraba en la Iglesia de San Miguel de Medina del Campo, templo que sucede a otro levantado en la segunda mitad del siglo XII. Además del destacado retablo mayor que preside el templo, en el lado del Evangelio, tras encontrarnos con los retablos dedicados a San Francisco y a San José, se abren dos capillas donde se veneran respectivamente, el paso procesional del Descendimiento del Señor, y un espléndido crucifijo<sup>57</sup>.

El retablo fue tallado a mediados del siglo XVI para una pequeña capilla, como hemos señalado antes, mandada realizar por Alejo de Medina y su Mujer María López de Mercado con el fin de que sirviera de lugar de enterramiento para el matrimonio y sus sucesores. Hoy en día el grupo central del retablo se encuentra en el Museo Diocesano o Catedralicio de Valladolid, pero el retablo ha desaparecido. Por imágenes conservadas de los años 30 sabemos que siguió un esquema de gran tríptico, compuesto

---

<sup>57</sup>SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. *Medina del Campo: la villa de las ferias*, Valladolid, 1996, pp. 140-142.

por un zócalo corrido dividido en tres partes que flanquean dos columnas abalaustradas, y sobre el entablamento, en el mismo eje se establece un semicírculo que contiene la figura de Dios Padre bendiciendo. En la parte central se ubica la escena de Cristo descendido de la cruz por los Santos Varones Arimatea y Nicodemus. El dolor intenso y la angustia que se transmite, sobre todo en la figura de la Virgen, nos recuerda al estilo de Berruguete. A ambos lados de la escena principal, apreciábamos cuatro pinturas representando de izquierda a derecha, la Resurrección del Señor, La Crucifixión, la Virgen con el Niño y la Adoración de los Reyes. Sin duda aparece la representación de los donantes, como era habitual en la época, cuyos bustos semejan ser auténticos retratos.

Han sido dispares las atribuciones de este retablo, desde Antero Moyano ofreciendo el nombre de Gregorio Fernández como posible autor, hasta Candeira, quien estudiará todas aquellas atribuciones sin coincidir con ninguna ya que cree que su autor debe de mantenerse anónimo por desconocimiento, salvo su parte arquitectónica que sin duda pertenecía a Gaspar de Tordesillas. Sin embargo, el autor Esteban García Chico<sup>58</sup> analiza estos aspectos en su obra, y atribuye el retablo a Juan Picardo, como hizo en su momento el profesor alemán Georg Weise. Se le sitúa dentro de la técnica de Juan Picardo por la perfecta identidad que su conjunto del Descendimiento guarda con los relieves del retablo mayor de la Catedral de Osma en Soria, respecto a la expresión de las figuras, la composición, las actitudes y hasta el plegado de los paños. La figura de San Juan que asiste a María en el relieve de la Muerte de la Virgen del retablo de Osma, es idéntica a la del Descendimiento de la Iglesia de San Miguel. También es comparable para argumentar su atribución a Juan Picardo, el Cristo descendido de la Cruz con el tratamiento de la anatomía del Cristo de la Paz, obra de Picardo, en la Colegiata de San Antolín. Nuevamente, García Chico halló un contrato realizado en 1559 por Luis Vélez, y así atribuyó a este pintor la policromía del retablo, con una calidad excelente, los cuadros de éste y la decoración de los muros y bóveda de la capilla.

También se encuentra el **retablo de San Gregorio** en la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo, que surge primeramente como Parroquia hacia el año

---

<sup>58</sup>GARCÍA CHICO, E. "Catálogo monumental de la provincia de Valladolid" en *Catálogo de Medina del Campo*, Tomo III, Valladolid, Diputación provincial de Valladolid, 1961, pp. 110-117.

1265, y se concibe como nueva colegiata ampliando sus espacios en 1503, cuando el Obispo medinense Juan Ruiz de Medina, adquiere el patronato de la capilla mayor. Sin embargo, al crearse el nuevo Obispado de Valladolid por Clemente VIII<sup>59</sup>, se pierde la condición especial de Abadía exenta que tenía y su rango de Colegiata en 1855, rebajándose a Parroquia Mayor.

En el espacio frontal de la cabecera de la nave del Evangelio se abre un arco de medio punto que conduce a la capilla de Nuestra Señora de la Concepción. Entre ese arco de acceso y el ojival de la capilla mayor de la antigua Colegiata, es donde hallamos el retablo de la Misa de San Gregorio. Fue encargado por Pedro Rodríguez de Contreras y Engracia de Medina en 1584, eligiendo la Misa de San Gregorio como escena principal. Se compone de un banco, dos cuerpos y ático, cerrándose con un remate semicircular pensado para ajustarse al hueco de una capilla hornacina, aunque no llegó a cumplirse. Van a destacar en él, varias pinturas sobre tabla que corresponden a Santos fundadores, la escena de la Última Cena, y la superior que parece representar un cortejo episcopal. Estas pinturas tienen una cronología anterior a la ejecución del retablo. La escena central de la Misa de San Gregorio es una talla que se atribuye al taller del escultor Leonardo de Carrión. Las figuras del relieve son de pequeño tamaño y presentan un rico estofado. Por desgracia no se conservan algunas de las tablas dispuestas primitivamente en el retablo, siendo sustituidas a comienzos de los años sesenta por lienzos de inferior calidad procedentes de la Iglesia de la Cruz<sup>60</sup>. También desaparecieron las esculturas de la Virgen y San Juan que formaban el grupo del Calvario.

Nuevamente en la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo se encuentra el **retablo del Bautismo de Cristo**, ubicado en la capilla de San Pablo o capilla bautismal, que antes se encontraba en la misma nave de la Epístola, fundada por Don Juan de la Peña Carvajal y Doña Giomar Álvarez, en 1578.

El retablo escenario fue realizado por Leonardo de Carrión y Agustín Nieva. El relieve central muestra el Bautismo de Cristo en grandes dimensiones, flanqueado por

---

<sup>59</sup>VV.AA. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid: Medina del Campo*, Valladolid, 2004, pp. 73-86.

<sup>60</sup>SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. *Medina del Campo...*, pp. 43-44.



hornacinas que contienen esculturas de San Juan Evangelista y San Marcos, y a su vez sobre ellas respectivamente, los relieves de San Lucas y San Mateo<sup>61</sup>.

## 5.8 Zamora

En la Catedral de Zamora, concretamente en la capilla de San Pablo es donde se encuentra el **retablo escenario con la escena de la Conversión de San Pablo**.

Esta catedral del siglo XII se sitúa en el punto más alto de la ciudad; y en ese mismo solar existió otra catedral anterior.

La capilla de San Pablo, donde se ubica el retablo, fue adquirida hacia 1645 por Diego del Val, fundador del Colegio Seminario de San Pablo para la formación de cantores. La portada de acceso a la capilla es renacentista, y la estancia presenta una planta rectangular, cubierta con una bóveda de crucería, en cuya clave aparece el escudo del fundador, como es habitual. El autor de este retablo fue el escultor salmantino Cristóbal de Honorato el Viejo<sup>62</sup>, trabajando en él en 1647, y posteriormente intervendrá el policromador y dorador Cristóbal Sánchez hacia 1649. La escena que se representa es la Conversión de San Pablo.

De nuevo en la catedral se ubica otro retablo escenario, en este caso en la capilla de San Bernardo, abierta en el tramo occidental de la nave meridional, que es el retablo de la **Lactación de San Bernardo**.

La capilla fue mandada construir en la segunda mitad del siglo XIV por el obispo Alfonso Fernández de Valencia con el deseo de dedicarla a panteón privado. La mandó modificar años después construyendo junto a ella la Sacristía. La portada de acceso se enmarca por columnas abalaustradas sobre pedestales sosteniendo un entablamento. El recinto es de planta cuadrada y se cubre con una bóveda de crucería octopartita con terceletes en los ángulos, y claves representando águilas y leones, pertenecientes al escudo de armas de la familia de los Valencia.

El retablo se realizó poco antes de 1606, pues en esa fecha fue policromado por el pintor Quirós. La calle central aparece enmarcada por finas pilastras que albergan pequeños

---

<sup>61</sup> GARCÍA CHICO, E. "Catálogo monumental..." ob.cit. pp. 121-122.; VV.AA. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...* ob.cit. pp. 88-89.

<sup>62</sup> Rivera de las Heras, J. A. *Por la catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*, León, Edilesa, 2001, pp. 35-40.

relieves alusivos a la vida de la Virgen y figurines de niños-atlantes en los ángulos, obra de Juan Ruíz de Zumeta<sup>63</sup>, realizador del retablo. Sobre esta calle se asienta como la escena destacada, la Lactación de San Bernardo, tallada por el zamorano José Cifuentes y estofado por Tirso Sitrama.

## **6. LA PERVIVENCIA DEL RETABLO ESCENARIO EN EL BARROCO**

Como hemos podido observar, en el siglo XVI se conserva un gran patrimonio retablístico en Castilla, pudiendo ser la región que más retablos tenga del momento, por no haber sufrido incendios durante la Guerra Civil. La calidad artística media de la época era bastante elevada pues los creadores de retablos más destacados trabajaban allí, y poco a poco irán expandiéndose hacia otras regiones durante el siglo XVII.

Hacia Castilla-La Mancha y País Vasco expansionan sus estilos artistas burgaleses y vallisoletanos, leoneses hacia Galicia, y abulenses, que son considerados los creadores de la escultura andaluza del último tercio del siglo XVI. Es decir, que no podemos entender la escultura de los grandes maestros del Barroco sevillano sin comprender a los maestros abulenses, como veremos posteriormente al centrarnos en la pervivencia del retablo escenario por parte de Pedro Roldan.

La pervivencia en Castilla y León vamos a encontrarla mediante el retablo escenario de Santa Ana en la iglesia parroquial de Santa María de Villavellid en Valladolid, y el retablo escenario del Convento de las Huelgas Reales de Valladolid. Seguidamente, como ejemplo de pervivencia y expansión, hablaremos de dos retablos del maestro Pedro Roldán, como muestra de lo dicho anteriormente, en la ciudad de Sevilla.

---

<sup>63</sup> Id., p. 45.

## 6.1 El retablo de Santa Ana en la iglesia parroquial de Santa María, Villavellid

En la iglesia parroquial de Santa María de Villavellid se encuentra el singular grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño del primer cuarto del siglo XVII, que hoy se exhibe en una caja al nivel del altar dentro de un retablo escenario posterior conocido como el **retablo de Santa Ana**.

En un principio, el grupo escultórico fue atribuido a Juan de Juni, por los rasgos de las cabezas que muestran una evidente similitud, trabajadas como si fuera piezas moldeadas en barro. Sin embargo, el profesor Martín González identificó un conjunto de obras de estilo similar realizadas por Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, agrupándolas como propias de los Maestros de Toro, incluyendo el dicho grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño<sup>64</sup>. La similitud de estilo con el relieve procedente del antiguo retablo de la Merced, en Medina del Campo, como indica el profesor Vasallo Toranzo, es algo que movió al profesor Urrea a atribuir el grupo a Esteban de Rueda<sup>65</sup>.

El tema de Santa Ana, la Virgen y el Niño, fue desde comienzos del siglo XV un tema muy utilizado para simbolizar a la Inmaculada Concepción, dogma siempre defendido por los Franciscanos. Sin embargo, lo que aquí se recoge es una escena de lo más naturalista y costumbrista, incluso familiar. Lo que se busca es introducirnos en la escena religiosa, como ocurre con las escenas de los retablos escenarios vistos pero, en este caso, con un sentido de lo cotidiano. El grupo desprende una gran humanidad además de un contraste evidente entre la figura de la Virgen con el Niño, evocando una idea de joven maternidad, y la imagen de Santa Ana, caracterizada como abuela con sus profundas arrugas faciales.

---

<sup>64</sup> VASALLO TORANZO, L. *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda: escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Instituto de Estudios Zamoranos, 2004, pp. 186-188.

<sup>65</sup> URREA FERNÁNDEZ, J. "Santa Ana, la Virgen y el Niño", en *SANCHEZ DEL BARRIO, A. Santa Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, El Encuentro*, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2014, pp. 86-89.

## 6.2 Retablo del Nacimiento en el Convento de las Huelgas Reales de Valladolid

Dentro del Monasterio de las Huelgas Reales<sup>66</sup> de Valladolid existe una pequeña capilla que fue mandada construir por la abadesa del monasterio doña Isabel de Mendoza, bajo el nombre de capilla de San Juan primeramente, la que actualmente se llama capilla del Nacimiento. Tanto esta capilla, como el retablo que contiene y la rejería, son demandadas por esta abadesa.

El acceso a la capilla se realiza mediante una portada de arco de triunfo rematado por un frontón triangular y encima el escudo de la patrona de la capilla. El interior se presenta como un ámbito formado por una planta de cruz griega y el centro se cobija por una bóveda de crucería cuatupartita. Cada uno de los cuatro lados de la capilla se cubre por una bóveda de cañón siendo más ancha la del altar mayor. También el interior destaca por estar policromado, con el protagonismo de los brillos dorados que abarcan todo. La decoración es a base de formas geométricas y vegetales, formando un horror vacui.

En cuanto al retablo, vemos que está compuesto por un único cuerpo, con la escena principal que representa el Nacimiento de Cristo, rematado en forma semicircular. A ambos lados, cuatro pilastras forman entrecalles que contienen dos esculturas, una pintura de la Virgen recibiendo la comunión de manos de San Juan Evangelista revestido de sacerdote y otra de la Virgen ofreciendo la leche a San Bernardo. También encontramos dos relieves de cera que representan a San Juan Bautista en el desierto, y Las Lágrimas de San Pedro. La tabla central del banco del retablo falta.

Sin duda destacamos el relieve del Nacimiento, obra de Gregorio Fernández<sup>67</sup>. En el centro del relieve encontramos la figura del Niño en una cuna en forma de cesto. La Virgen muestra una posición de adoración, con las manos plegadas. A la izquierda, la figura de un pastor ofreciendo un cordero; lleva una cantimplora colgada de un cinto y cubre sus piernas con polainas. Junto a la figura del Niño hay un ángel arrodillado, y más arriba están San José y otro pastor. La cabeza de este último, que lleva un bonete de hombre de campo y empuña una gaita, parece derivar de Juni. Al fondo, con techo de

---

<sup>66</sup>MASOLIVER, A. *El Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Valladolid: notas de historia, arte y vida*, Monasterio Cisterciense de las Huelgas, Valladolid, 1990, pp. 29-35.

<sup>67</sup>MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio...ob.cit.* pp. 100-109.

ramaje, se divisa la choza y una arquitectura. En la parte celestial, aparecen ángeles sobrevolando y contemplando la escena. La policromía es suntuosa y destacan las encarnaciones mates y los ricos brocados, además de una pedrería fingida muy conseguida, por ejemplo, en el manto de la Virgen. La talla que consigue Gregorio Fernández alcanza un gran virtuosismo, remarcado en los cabellos y barbas.

Se aprecia el manierismo de la primera época que tanto caracteriza a Fernández, de formas suaves y facciones pequeñas. Como fecha límite, expuesta por Martín González, es el año 1614<sup>68</sup>, cuando comenzará a hacerse el retablo Mayor.

### 6.3 Pedro Roldán

Pedro Roldán fue un escultor que nació en Sevilla en 1624. Sabemos que su aprendizaje artístico transcurrió en el taller granadino de Alonso de Mena hacia 1638, que se prolongaría durante varios años, pues contrajo matrimonio con la sobrina de su maestro. Entró en el taller tempranamente, conociendo ya algunos rudimentos del oficio de escultor, gracias a su padre que era carpintero de profesión. El taller de Mena fue considerado uno de los más importantes de Granada, algo que enriqueció sin lugar a dudas a Roldán. Posteriormente, poco antes de la muerte de Alonso de Mena en 1646, se trasladará a Sevilla. Desde el punto de vista estilístico, en la obra de Roldán no se aprecia de manera destacada una huella de su maestro, sin embargo, en cuanto a criterios de orden técnico sí que debieron calar en el ánimo y quehacer profesional de Pedro Roldán<sup>69</sup>.

Sus primeras obras fueron encargos sevillanos, como la realización de las esculturas del retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Ana de Montilla, donde sí que apreciamos ciertas características de su estancia en Granada, en las formas, el repertorio expresivo y el repertorio iconográfico. En esos momentos, Sevilla cuenta con dos talleres escultóricos, dirigidos por Juan Martínez Montañés y Felipe de Ribas, con los que Roldán entró en contacto.

---

<sup>68</sup> RODA PEÑA, J. *Pedro Roldán: escultor, 1624-1699*, Madrid, 2012, p. 136

<sup>69</sup> *Id.*, p. 107.

Pese a la epidemia de peste que afectó a Sevilla en 1649<sup>70</sup>, Roldán comenzó a capitalizar buena parte del mercado escultórico local, convirtiéndose en el más prolífico e influyente del siglo XVII. Roldán parece seguir con entusiasmo un estilo de incuestionable afinidad al suyo, como es el de José de Arce, por el camino de un barroquismo renovado. En estos momentos la escultura de Pedro Roldán se centraría en las composiciones abiertas, donde el movimiento de la figura buscaría el equilibrio de los volúmenes al tiempo que una cierta proyección espacial, donde los brazos llevarían a un despliegue expresivo, junto con la flexibilidad del tratamiento de los paños a base de golpes de gubia que generan profundos y amplios plegados con un ritmo ondulante, creando efectos de claroscuro. En los desnudos, como veremos posteriormente en los dos retablos que comentaremos, Roldán propone en el cuerpo de Cristo una anatomía muy naturalista de incuestionable maestría. Tenía un especial interés por plasmar correctamente las proporciones del cuerpo humano, apelando así a lo clásico. Sin duda destacó su destreza como dibujante, pues entre 1664 y 1672 acudió a las sesiones nocturnas de la academia de pintura en la antigua Casa Lonja<sup>71</sup>, promovida por Esteban Murillo y Francisco de Herrera “el Mozo”. Allí además de mejorar su habilidad, entrará en contacto con renombrados artistas de la época y competidores directos en el mercado escultórico sevillano. Es indudable que desde la década de 1660, este contacto y estancia entre Roldán y los mejores retablistas, ornamentistas y pintores activos en Sevilla, provocaron una renovación en el lenguaje de Roldán, llegando al momento de madurez plena del artista, dejándonos ejemplos singulares como los que vamos a ver, que influirán durante el siglo XVIII además de en sus contemporáneos.

#### **a) Retablo del Santo Entierro en la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, en Sevilla**

Cuando Don Miguel de Mañara ingresa en el cabildo de la Santa Caridad hacia 1663, propuso crear un hospicio para acoger por las noches a pobres y mendigos que llenaban las calles de la ciudad de Sevilla. Esta propuesta se desestimó ya que no entraba dentro de los fines de la Hermandad. En ese mismo año de 1663, Don Miguel fue elegido Hermano Mayor y volvió a insistir en la creación del dicho hospicio. Su idea fue aceptada pero el resto de Hermanos establecieron ciertas condiciones. Para su

---

<sup>70</sup> Id., p. 140

<sup>71</sup> Id., p. 144.

construcción se alquiló un pequeño almacén abovedado de las Reales Atarazanas al lado de la iglesia. En septiembre de 1664 se inauguró el Hospital.

En la Iglesia del Hospital de la Caridad<sup>72</sup> es donde encontramos un ejemplo de pervivencia del retablo escenario, en este caso en Sevilla. El presbiterio es el lugar donde don Miguel de Mañara quiso plasmar la séptima obra de misericordia: enterrar a los muertos. Por ello el tema central del retablo mayor desarrolla la escena del Entierro de Cristo. La obra se comenzó en 1670 a cargo de Pedro Roldán<sup>73</sup>, quien realiza la escultura, y Juan de Valdés, quien policroma y dora la obra. El retablo se asienta sobre un banco donde figuran las puertas de acceso a la sacristía y los pedestales donde se ubican las columnas que componen el retablo. El cuerpo principal de éste se levanta a través de columnas salomónicas, características del estilo barroco, que se disponen en los laterales albergando dos esculturas, de San Jorge y San Roque. En el centro, cuatro columnas sostienen un baldaquino y bajo este espacio nos encontramos con la escena del Entierro de Cristo, tratada de manera excepcional por Pedro Roldán como veníamos diciendo. El grupo de personajes guarda en este episodio una perfecta interrelación entre las actitudes corporales y las expresiones emotivas, adquiriendo un carácter de representación viva acorde al espíritu escenográfico y teatral del Barroco. Al fondo se representa una visión del Calvario mediante la talla en relieve, cumpliendo su misión de telón de fondo y de refuerzo del dramatismo de la escena.

En el ático vemos la disposición de las Virtudes Teologales que, de izquierda a derecha son, la Fe, la Caridad y la Esperanza. A través de ellas, Roldán transmite la belleza característica de su estilo que otorga sobre todo en sus personajes femeninos destacando además la gran potencia expresiva de la figura de la Caridad exaltando así el sentido simbólico de la iglesia. Esta figura aparece además enmarcada por cuatro ángeles pasionarios, rematando así el conjunto iconográfico del retablo.

---

<sup>72</sup>VALDIVIESO GONZALEZ, E. *El hospital de la Caridad de Sevilla*, Valladolid, Sever Cuesta, 1980, pp. 54-55.

<sup>73</sup>BERNALES BALLESTEROS, J. *Pedro Roldán: maestro de escultura, 1624 – 1699*, Diputación Provincial de Sevilla, 1973, pp. 66-68.

## **b) Retablo del Descendimiento en la parroquia del Sagrario, en Sevilla.**

Este retablo fue realizado durante el periodo de madurez de Roldán<sup>74</sup>, entre 1666 y 1675. La arquitectura fue encomendada Francisco Dionisio de Ribas, quién creó un tipo de retablo monumental con columnas salomónicas típicamente barroco, que flanqueaban el gran arco central con el grupo del Descendimiento. Además en el banco había otro relieve apaisado que representaba la entrada en Jerusalén. Originalmente se encontraba en la capilla de los Vizcaínos en la iglesia del Convento de San Francisco<sup>75</sup>, pero al desaparecer ésta, gran parte del retablo y esculturas pasaron a la parroquia del Sagrario, donde podemos verlo actualmente.

La composición que realiza Roldán en esta escena del Descendimiento, se compone de nueve figuras dispuestas en torno al cuerpo de Cristo muerto. Es una obra realizada durante la etapa de madurez del artista, donde nos muestra su estilo más puro, a través de una gran soltura e independencia en la forma de colocar a los personajes, los cuales desarrollan actitudes estudiadas y elegantes. La anatomía de Cristo es una obra maestra del autor y concentra la atención de los fieles. Refleja la imagen misma de la muerte, en tanto que la expresión de María en el centro del grupo, es la de un dolor suave, más de sorpresa que con profundidad. De forma opuesta es el tratamiento de la figura de San Juan, que nos da la impresión de fortaleza juvenil.

La policromía que realiza Juan de Valdés Leal, hace remarcar la gradación del relieve de fondo que sirve de telón de fondo como citamos anteriormente en el retablo del Hospital de la Caridad. En la parte inferior del retablo existe un relieve de la entrada a Jerusalén.

---

<sup>74</sup>BERNALES BALLESTEROS, J., op.cit., pp. 78-79.

<sup>75</sup> MONTOTO DE SEDAS, S. *Esquinas y conventos de Sevilla*, Universidad de Sevilla, 1983, pp. 28.



## 7. CONCLUSIÓN

Se ha conseguido profundizar en la tipología de retablo escenario, pese a la dificultad que ésta planteaba al ser poco tratada de una manera específica en la literatura histórico artística, cumpliéndose el objetivo principal de recopilación de obras de este tipo en la región. Esto culminó con el cumplimiento de los objetivos específicos.

Se ha conseguido definir y contextualizar el retablo escenario, entendiéndolo como una composición de tipo religioso, con una escena preferente y destacada cuyo objetivo es empatizar con el espectador. Se ha conseguido establecer los antecedentes e influencias del retablo escenario, siendo éstos la escultura alemana del siglo XVI, y en el medio español, obras como el tríptico del Maestro de Covarrubias. Se ha apuntado la pervivencia del retablo escenario en el Barroco, datando las últimas creaciones hasta finales del siglo XVII; ya que a posteriori se construyen retablos con múltiples escenas. Aunque el objeto del trabajo se centra en la Meseta Norte, se ha indicado también la importancia de los retablos en los que interviene el sevillano Pedro Roldán, por su calidad artística y su concepción escenográfica.

También se han querido catalogar diferentes ejemplos de retablos escenario de provincias de Castilla y León, pudiendo observar las peculiaridades de la técnica propia de cada artista.

Es difícil profundizar en los tipos de retablo escenario, más allá del retablo escenario de una sola escena y retablo escenario articulado, pues ha sido escasa la bibliografía encontrada para su desarrollo. Sin embargo, mediante distintos ejemplos, se consiguen establecer unas diferencias claras entre los dos tipos.

Es necesario continuar ampliando el catálogo de retablos escenario con el fin de descubrir los más posibles. Así conseguimos crear una particularidad propia de la región de Castilla y León.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- ARA GIL, C. J. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Institución cultural Simancas, Valladolid, 1977.
- ARA GIL, C.J. “Las Edades del Hombre, Memorias y esplendores”, *ficha N°14 del Catálogo de Palencia*, Palencia, 1999. pp. 85-90.
- ÁVILA, A. “El siglo del Renacimiento”, en *Arte y estética*, Madrid, 1998, pp. 80-91.
- BELDA NAVARRO, C. “El retablo español: estado de la cuestión”, *Imafronte*, n°3-4-5, 1987-1989, pp. 111-121.
- BERNALES BALLESTEROS, J. *Pedro Roldán: maestro de escultura, 1624 – 1699*, Diputación Provincial de Sevilla, 1973.
- CABALLERO, A. *San Cebrián de Campos: Iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1994.
- CASASECA CASASECA, A. "La Catedral Nueva", en *Salamanca: Ciudad Europea de la Cultura 2002*, Salamanca: Caja Duero, 2001. pp. 56-60.
- CASTÁN LANASPA, J. “La polémica entre Gótico y Renacimiento en el siglo XVI: la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid)”, *BSAA*, Tomo 56, 1990, pp. 384-403.
- CHARLES, V. *El Renacimiento*, London, International Parkstone, 2012.
- DE NEBRIJA, A. *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*, Antequera, Antiquaria, 1581.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. *Conventos desaparecidos en Valladolid: patrimonio perdido*, Valladolid, 1998.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. *Juan de Juni: escultor*, Universidad de Valladolid, Valladolid, Serie Arte, arquitectura y urbanismo, 2012.
- FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*, University of Chicago, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA CHICO, E. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid: Medina del Campo*, Tomo III, Valladolid, Diputación provincial de Valladolid, 1961, pp. 110-117.
- GÓMEZ-MORENO, M. *Catálogo monumental de España: provincia de Salamanca*, Tomo I, Salamanca, 2005.
- HERAS HERNÁNDEZ, F. *La catedral de Ávila: desarrollo histórico-artístico*, Ávila, El Diario de Ávila, 1967.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. PAYO HERNANZ, R.J. *Del Gótico al Renacimiento: artistas burgaleses entre 1452-1600*, Burgos, Cajacírculo, 2008.

LOZA BARRIO, J.A. *Los Beaugrant: el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas artes de Bilbao, 1984.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. “Avance de una tipología del retablo barroco”, en *Simposio sobre el Barroco. Urbanismo*, Universidad de Murcia, 1983, pp. 111-155.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 30, 1964, pp. 5-66.

MARTIN GONZÁLEZ, J.J. *El maestro de Sobrado*, Ourense, Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 1986.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Juan de Juni: vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974.

MARTÍN JIMENEZ, C. M.; MARTÍN RUIZ, A. *Retablos Escultóricos: renacentistas y clasicistas*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2010.

MARTÍNEZ ABELENDA, D. “La escultura de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos”, en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 134, 1956, pp. 59-70.

MASOLIVER, A. *El Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Valladolid: notas de historia, arte y vida*, Monasterio Cisterciense de las Huelgas, Valladolid, 1990.

MONTOTO DE SEDAS, S. *Esquinas y conventos de Sevilla*, Universidad de Sevilla, 1983.

OCAMPO ABAD, M.J. “Papeletas sobre escultura gótica en Castilla: los grupos de San Pablo de la Moraleja y Nava del Rey”, en *BSAA*, Universidad de Valladolid, t. III, 1934-35. Pp. 110-136.

OSTEN, G. V. *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands: 1500 to 1600*, Penguin Books, 1969.

PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983.

PARRADO DEL OLMO, J.M. “Una nueva época: la Edad Moderna en la catedral de Ávila” en Coord. PAYO HERNANZ, R.J. y PARRADO DEL OLMO, J.M. *La Catedral de Ávila: nueve siglos de historia y arte*, Burgos, 2014, pp. 250-352.

PARRADO DEL OLMO, J.M. “A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI”, en *El retablo: tipología, iconografía y restauración*, Simposio de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 121-133.

PARRADO DEL OLMO, J.M. *Las tendencias de la escuela vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539-1562)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

PARRADO DEL OLMO, J.M. *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981.

PARRADO DEL OLMO, J.M. *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981.

PEREDA, F. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, 2007.

PIZZORUSSO, C. *Aspetti della scultura del Cinquecento alla Santissima Annunziata: una visita di Giambologna*, Siena, 2013.

PORTELA SANDOVAL, F. *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, 1977.

RIVERA DE LAS HERAS, J. A. *Por la catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*, León, Edilesa, 2001.

RODA PEÑA, J. *Pedro Roldán: escultor, 1624-1699*, Madrid, 2012.

RODRIGEZ CUADROS, E. “Don Quijote y sus figuras: de la imitación al retablo de Maese Pedro”, en *Sevilla Philologia Hispaliensis*, (2005), Vol. XVIII/2, pp. 10-17.

RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A. y CASASECA CASASECA, A. “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca”, en *BSAA*, 1979, pp. 391-398.

RODRÍGUEZ G. y DE CEBALLOS, A. *El retablo barroco*, Madrid, Historia 16, 1992.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. *Medina del Campo: la villa de las ferias*, Valladolid, 1996.

SANCHO CAMPO, Á. *Guía del Museo Diocesano de Palencia*, Imprenta Provincial, Palencia, 1979.

SCHULTZ, E. *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg*, New York, MMA, 1986.

URREA FERNÁNDEZ, J. “Santa Ana, la Virgen y el Niño”, en *SANCHEZ DEL BARRIO, A. Santa Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, El Encuentro*, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2014, pp. 82-89.

URREA, J. *La iglesia de Santiago de Valladolid*, Parroquia de Santiago, Valladolid, 1977.

URUEÑA PAREDES, J.C. *Rincones con fantasmas: un paseo por el Valladolid desaparecido*, Ayuntamiento de Valladolid, 2006.

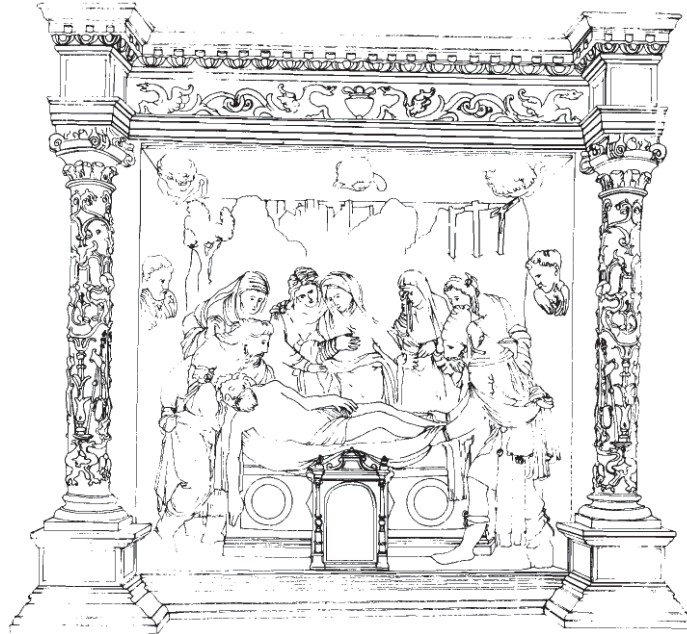
VALDIVIESO GONZALEZ, E. *El hospital de la Caridad de Sevilla*, Valladolid, Sever Cuesta, 1980.

VASALLO TORANZO, L. *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda: escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Instituto de Estudios Zamoranos, 2004.

VV.AA. *Re-thinking Renaissance objects: design, function and meaning*, Chichester, Wiley-blackwell, 2011.

YUBERO GALINDO, D. *La catedral de Segovia*, León, Everest, 1973.

## 9. Anexo fotográfico



**Fig. 1.** Reconstrucción primer retablo escenario, en Osuna (Sevilla). Fuente: PALOMERO PÁRAMO, J. M. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.



**Fig. 2.** Antes de su restauración: el retablo de las Angustias, de la Colegiata de Zenarruza en Vizcaya, obra de Guiot Beaugrant. Tema del Descendimiento. Fuente: [http://www.euskomedia.org/galeria/E\\_364](http://www.euskomedia.org/galeria/E_364)



**Fig. 3.** Antecedente retablo escenario. Tríptico de Covarrubias, obra del Maestro de Covarrubias, en Colegiata de Burgos. Fuente: Ana Martínez-Acitores González.



**Fig. 4.** Antecedente retablo escenario. Retablo de la Virgen de Cracovia, de Veit Stoss en la Iglesia de Santa María. Fuente: <http://www.local-life.com/krakow/articles/veit-stoss-wit-stwosz>



**Fig. 5.** Antecedente del retablo escenario. Escultura alemana. Altar de la Sagrada Sangre en la iglesia de San Jacobo en Rothenburg, de Tilman Riemenschneider. Fuente: CHARLES, V. *El Renacimiento*, London, International Parkstone, 2012.



**Fig. 6.** Retablo de San Bernabé, en la catedral de Ávila.  
Fuente: [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_avila.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_avila.html) Tomo I.





**Fig. 7.** Detalle del retablo de la Purificación, capilla de los Condestables, Catedral de Burgos, de Felipe Bigarny y Diego Siloe. Fuente: Elena de Vega Rao



**Fig. 8.** Retablo escenario del deán Zapata, en Palencia.  
Fuente: <http://esculturacastellana.blogspot.com.es/2012/03/retablos-iv.html>



**Fig. 9.** Detalle retablo Mayor de Santa María de Dueñas, Palencia. Fuente: PORTELA SANDOVAL, F.J, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, Diputación provincial de Palencia, 1977.



**Fig. 10.** Retablo de la Piedad, Catedral de Segovia, Juan de Juni. Fuente: FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. *Juan de Juni: escultor*, Universidad de Valladolid, Valladolid, Serie Arte, arquitectura y urbanismo, 2012.



**Fig. 11.** Grupo del Santo Entierro perteneciente al retablo del desaparecido convento de San Francisco, Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Fuente: Elena de Vega Rao



**FIG.12.** Reconstrucción gráfica del antiguo retablo del convento de San Francisco. Fuente: MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Juan de Juni: vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974.



**Fig. 13.** Detalle central del retablo del Llanto sobre Cristo muerto, iglesia de los Santos Juanes, Nava del Rey, Valladolid. Fuente: Javier Baladrón Alonso. <http://artevalladolid.blogspot.com.es>.



**Fig. 14.** Grupo del Llanto sobre Cristo muerto, museo Catedralicio de Valladolid. Fuente: Javier Baladrón Alonso, <http://artevalladolid.blogspot.com.es/>



**Fig. 14.** Detalle del retablo de la Epifanía, Iglesia de Santiago de Valladolid, Alonso Berruguete. Fuente: Elena de Vega Rao



**Fig. 15.** Detalle del retablo escenario de la Misa de San Gregorio, Colegiata de San Antolín de Medina del Campo. Fuente: Elena de Vega Rao.



**Fig. 16.** Retablo del Bautismo de Cristo en la colegiata de San Antolín, Medina del Campo. Fuente: Elena de Vega Rao.



**Fig.17.** Grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, Retablo de Santa Ana, parroquia de Santa María de Villavellid. Fuente: Javier Baladrón Alonso. <http://artevalladolid.blogspot.com.es>.



**Fig. 18.** Detalle escena del Nacimiento, retablo Convento de las Huelgas Reales de Valladolid. Fuente: Javier Baladrón Alonso. <http://artevalladolid.blogspot.com.es>



**Fig. 19.** Detalle del retablo del Santo Entierro en la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, en Sevilla. Fuente: Elena de Vega Rao