

RESCATAR EL PASADO

Retablos vallisoletanos perdidos, alterados o desplazados

Jesús Urrea y Enrique Valdivieso



Universidad de Valladolid

Rescatar el pasado

Retablos vallisoletanos perdidos,
alterados o desplazados

Serie: ARTE Y ARQUEOLOGÍA, 51

Rescatar el pasado : retablos vallisoletanos perdidos, alterados o desplazados / Jesús Urrea y Enrique Valdivieso. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2022

268 p. ; 27 cm. – (Arte y Arqueología ; 51)
ISBN 978-84-1320-194-8

1. Patrimonio – Protección – España – Valladolid 2. Retablos – España – Valladolid I. Urrea, Jesús, aut. II. Valdivieso, Enrique, aut. III. Universidad de Valladolid, ed. IV. Serie

726.54.025(460.185):730.046
730.046:726.54.025(460.185)

Rescatar el pasado

Retablos vallisoletanos perdidos,
alterados o desplazados

Jesús Urrea y Enrique Valdivieso

Restituciones o recreaciones:

Luis Alberto Mingo Macías, Cristina Pardos Olmedo, Gonzalo Martínez
del Valle, Rocío García Franco y Cristina Herranz

Valladolid 2022



EDICIONES
Universidad
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

JESÚS URREA FERNÁNDEZ y ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ, Valladolid, 2022

Restituciones o recreaciones:

Luis Alberto Mingo Macías, Cristina Pardos Olmedo, Gonzalo Martínez del Valle, Rocío García Franco y Cristina Herranz

Motivo de cubierta: Restitución del retablo de San Antón. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid

Motivo de contracubierta: Dibujo de Francisco de Praves y Gregorio Fernández (1629) para el retablo de San Benito el Viejo. AGDVa. Catedral

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN: 978-84-1320-194-8

Diseño: Ediciones Universidad de Valladolid

Rescatar el pasado

Retablos vallisoletanos perdidos,
alterados o desplazados





Rescatar el pasado

Retablos vallisoletanos perdidos, alterados o desplazados

Jesús Urrea y Enrique Valdivieso

INTRODUCCIÓN

En la terminología litúrgica manejada por la Iglesia católica, con la frase *Recedant vetera, nova sint omnia*, incluida en el himno escrito por santo Tomás de Aquino *Sacris Solemnii juncta sint gaudia* cantado durante las exposiciones del Santísimo Sacramento o en la festividad del Corpus Christi, se deseaba expresar la intención de abandonar atrás lo antiguo y proceder a una renovación, refiriéndose con esta idea, naturalmente, a que la doctrina del Antiguo Testamento debía de dar paso al nuevo espíritu evangélico.

Sin embargo, la frase pudo impregnar también la sensibilidad eclesiástica a la hora de valorar los objetos artísticos destinados al culto en sus templos pues, en las visitas pastorales que a las parroquias diocesanas efectuaban los obispos o sus provisores, se ponía especial atención sobre el estado en que se hallaban los altares, los retablos, las imágenes o el resto del ajuar litúrgico; y cuando apreciaban que poseían una excesiva antigüedad, se hallaban gastadas o su conservación era deficiente, recomendaban a los responsables de las parroquias que, si los recursos económicos de su templo lo permitían, se procediese a su amortización, reparación o renovación.

Como resultaba de obligado cumplimiento lo dictado por el ordinario diocesano en sus mandados, no se sabe cuántos altares o retablos medievales desaparecieron por este motivo o se sustituyeron por otros acordes con el gusto renacentista. A su vez, estos últimos, con el paso del tiempo y las mudanzas estéticas, fueron desplazados por otros barrocos cuyos delirios, en ocasiones, acababan sucumbiendo víctimas del regreso al orden clásico o a otro tipo de razones como incendios casuales, derrumbes ocasionales o destrucciones bélicas. Incluso en la conservación de este tipo de patrimonio mueble, se podría entrar a evaluar el papel desempeñado por los cambios de gusto o la siniestralidad sobrevenida.

Los cambios, por fortuna o diferentes motivos, no se operaron ni de manera constante ni continuada ni tampoco ocasionados por idéntica causalidad, lo cual permite hoy contar con una gran variedad de soluciones resueltas a lo largo de los siglos en sus composiciones arquitectónicas, pictóricas o escultóricas. Pero no todos los retablos desechados por inservibles o antiguos se desmantelaban y desaparecían en su totalidad; en ocasiones, elementos de su arquitectura, alguna pintura o determinada escultura sobrevivían por tener un valor devocional o narrativo aprovechable. Lo más habitual era

que cuando se producía una sustitución se recurría a obtener el mejor beneficio mediante la venta a una parroquia más necesitada o conseguir, con su entrega como madera, una rebaja en el precio del nuevo. Los traslados de retablos desde las iglesias para los que se crearon a otros templos provocaron alteraciones, cambios y desarreglos en numerosas ocasiones transformando su fisonomía original.

Esta mentalidad, fruto de un permanente espíritu de renovación, llegó incluso hasta el siglo XX, cuando una equívoca interpretación de las normas del Concilio Vaticano II provocó el arrinconamiento, la destrucción o la venta, en el mejor de los casos, de numerosas piezas del ajuar litúrgico histórico artístico buscando, mediante el vaciamiento o la desnudez de los templos y en consonancia con la liturgia de los nuevos tiempos, conseguir que se intensificasen las devociones espirituales de los fieles. Como si en Roma, o en otros centros católicos, se hubiese hecho lo mismo...

Sin exagerar, los últimos daños causados a lo largo de las décadas 1960, 1970 y 1980 y algunos coletazos posteriores han sido tan nefastos como los derivados de la presencia napoleónica en Valladolid o las consecuencias de las sucesivas desamortizaciones eclesiásticas decretadas por el Estado entre 1835 y 1856, preocupadas únicamente por conseguir beneficios económicos de tan injustas resoluciones.

Las sustracciones y ulterior venta de objetos litúrgicos, de pinturas o esculturas, y la destrucción de retablos para obtener mediante el fuego los gramos de oro que revestían sus estructuras doradas, provocaron pérdidas irreparables en el patrimonio artístico, incluidas las de índole arquitectónica. El limitado conocimiento y los escasos medios que

poseían las comisiones seleccionadoras creadas para la salvaguarda de los objetos desamortizados, así como el retraso en la puesta en marcha de los museos, agravaron también el desamparo en que se encontraron los bienes culturales que habían pertenecido a la Iglesia.

Es cierto que, al reunirse en el Museo Provincial creado en 1842, se salvaron numerosas pinturas, esculturas o relieves procedentes de retablos, pero sus arquitecturas no merecieron la misma atención y, casi todas, se perdieron. Por diferentes motivos, las pocas supervivientes no se han reconstruido. Es el caso de los dos retablos dedicados a San Antón procedentes, respectivamente, del hospital del mismo nombre y del templo monástico de San Benito el Real, representando un caso excepcional el montaje del retablo mayor de San Benito el Real, que, recuperado casi en su totalidad, se expone desde 2008 en tres salas del Museo Nacional de Escultura.

Vaya todo esto por delante, pues este trabajo no se ha concebido como un estudio dedicado a la arquitectura, la pintura o la escultura de retablos. Por lo que respecta a Valladolid, estos puntos de vista ya fueron abordados, primero por Martí y Monsó y Agapito y Revilla y, años después por Martín González en diferentes ocasiones y con distintas perspectivas¹. Se dispone también de un trabajo de carácter divulgativo y sintético que apoyado en la bibliografía preexistente aborda los retablos renacentistas y de comienzos del siglo XVII conservados en la ciudad y provincia². Por nuestra parte, si bien en

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1964, pp. 5-66; IDEM, 1988, pp.33-43; IDEM, 1989, pp. 111-155; IDEM, 1991, pp. 321-331; IDEM, 1993, así como numerosos artículos monográficos sobre retablos: Dueñas, Mojados, Plasencia, Olivares de Duero, El Escorial, Portugal, etc.

² MARTÍN JIMÉNEZ, C.M. y MARTÍN RUIZ, A., 2010.

otra dirección, hemos animado a que se acometiese una metódica actuación en los retablos que tuviesen mayor necesidad en su actual estado de conservación³, aunque las limitaciones económicas detuvieron el proyecto cuando se superaba el medio centenar de intervenciones.

Estos han sido, hasta ahora, los diferentes *modus operandi* sobre el conocimiento, la difusión y la protección de los muebles más destacados existentes en los templos de la diócesis. Pero todavía falta mucho por hacer, como por ejemplo, emprender su estudio desde el punto de vista de la arquitectura en madera, desentrañando sus modelos, la interrelación existente, o no, con el edificio que lo alberga, su parentesco con el arte efímero o las fachadas en piedra; por no hablar de cuestiones técnicas que afectan a sus ensamblajes para lo que será imprescindible contar con la participación de restauradores y ebanistas especializados.

El nuestro, de ahora, consiste sencillamente en la elaboración de una serie de ejercicios de recuperación virtual del pasado, intentando presentar otro enfoque, el del patrimonio perdido y su intento de rehabilitación visual. En definitiva, se trata de otra forma de acercarse a conocer mejor un tipo de riqueza que, en gran medida, debe considerarse como inmaterial.

González García-Valladolid fue el primero que, de manera sucinta y asistemática, señaló la procedencia y traslado de algunos retablos y esculturas a determinados templos de la capital, sin mayores precisiones pero, sin duda, consciente de que sus anotaciones sería de alguna utilidad en el futuro para establecer su origen⁴. Pero sobre bibliografía específica respecto a destruc-

ción de retablos, únicamente se puede señalar un artículo referido a la desaparición del retablo del Santo Sepulcro del Hospital de la Resurrección⁵, que resultó supuesta pues, por fortuna, la atenta lectura del contrato nos permitió su identificación en la iglesia parroquial de La Magdalena de Valladolid⁶.

Refiriéndonos a los continuos cambios operados en la colocación y disposición de las imágenes en los templos, en ocasión anterior acuñamos el concepto de "baile de las esculturas", por el capricho o sinsentido de tales movimientos. Pues bien, nunca creímos que la idea se pudiese aplicar, por las dimensiones que tienen los retablos, a los desplazamientos padecidos por estos a lo largo de los siglos. A juzgar por los resultados obtenidos en un sumario repaso memorístico, se puede concluir que muchos de estos muebles litúrgicos, en ocasiones de gran formato, pese a lo que cabría imaginar no han gozado de la durabilidad o del destino estable para el que fueron concebidos.

En el provisional inventario que sigue, únicamente dejamos constancia de medio centenar de ejemplos, entre los vendidos antes del siglo XIX, los desplazados a causa de los efectos provocados por las sucesivas desamortizaciones, las ventas y traslados efectuados en la primera mitad del siglo XX y muchos más durante el resto del siglo incluyendo los desaparecidos a causa de diferentes siniestros.

³ URREA, J. (dir. y coord.), 2008.

⁴ GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C., 1922.

⁵ BENITO ARRANZ, J., 1942-1943, pp. 173-178.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J., 1985, p. 150, fig. 208.

A.- Entre las ventas de retablos efectuadas durante los siglos XVI al XVIII, motivadas por la superación del gusto en el que fueron concebidos o por la ampliación del templo propietario, sobresalen, entre otras: la del retablo mayor del monasterio de la Santa Espina que pasó en 1576 primero a la parroquia de Castromonte y, cuatro años después, llegó a la catedral de Palencia, donde se encuentra en la capilla de Santa Lucía⁷; el retablo mayor del templo de San Antonio, que los jesuitas de Valladolid contrataron con Juan de Juni y que después vendieron a la iglesia de San Pedro de Torrelobatón, de donde salió en 1948 adquirido por la parroquia asturiana de Noreña donde se encuentra⁸; el convento dominico de San Pablo vendió el suyo en 1617, obra de Simón de Colonia, a la parroquia de San Andrés y en 1740 esta lo entregó al ensamblador Pedro de Correas en parte del pago del nuevo que le había encargado⁹; la cartuja de Aniago se desprendió de su retablo gótico decidiendo sustituirlo por otro clasicista, de lo cual se benefició la iglesia de Viana de Cega en donde aquel permaneció hasta 1962 cuando se vendió al Patronato del Alcázar de Segovia donde preside su capilla¹⁰; el retablo que el ensamblador renacentista Pedro de Guadalupe fabricó, en torno a 1520, para el ábside principal de la colegiata de Valladolid, lo vendió en 1676 el cabildo catedralicio a la parroquia de Renedo de Esgueva quien, a su vez, en 1751 lo traspasó a la localidad de Amusquillo donde, afortunadamente, se conserva¹¹; en 1680, el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Prado se desprendió de su retablo



Retablo de Torrelobatón, ahora en Noreña (Asturias)

principal, obra realizada en 1612 en estilo clasicista, vendiéndolo a la parroquia del vecino pueblo de Velliza¹²; el convento de San Francisco, se deshizo del suyo que era un buen ejemplar de hacia 1620, y lo compró en 1679 la iglesia de la Asunción de Laguna de Duero¹³; el retablo que en 1664 encargó la cofradía sacramental de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, con pinturas de Felipe Gil de Mena, lo vendió en 1729 a la parroquia de Castrillo Tejeriego¹⁴; las commendadoras santiagueñas de Santa Cruz, en

⁷ PARRADO DEL OLMO, J. M^a, 1981, pp.259-261 y 377-378.

⁸ URREA, J., 2004, pp. 21-28.

⁹ URREA, J., 2021, p. 26.

¹⁰ Arzobispado. Archivo de Curia. Cajas: Viana de Cega.

¹¹ URREA, J. 2021, p. 27.

¹² ARA GIL, C.J. y PARRADO DEL OLMO, J. M^a, 1980, p. 386.

¹³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1973, p. 62.

¹⁴ URREA, J., 1974, pp. 30 y 35.



Retablo de Viana de Cega, ahora en El Alcázar (Segovia)

la capital, hicieron lo propio en 1732 con el que tenían de Esteban Jordán, cuando decidieron construir otro barroco, y el antiguo lo adquirió la parroquia de Ciguñuela (Valladolid)¹⁵; los mercedarios descalzos vendieron en 1742 dos retablos, fechables a mediados del siglo anterior, a la parroquia de Villafuerte de Esgueva, donde se conservan¹⁶: por último, y sin que acabe aquí el listado de operaciones de reventa, en 1750 la parroquia de El Salvador, previo acuerdo con los frailes agustinos recoletos, hizo lo mismo y en el templo de estos permaneció hasta que lo saquearon las tropas napoleónicas¹⁷.



Retablo del monasterio de Prado, ahora en Velliza

B.- De los trasladados, como consecuencia de la desamortización de conventos, a parroquias inmediatas y a iglesias de pueblos más o menos próximos, recordamos ahora: el retablo de la antigua parroquia de San Ildefonso se instaló después de la desamortización en la iglesia que, en la capital, había sido de los frailes mínimos. A la extinta parroquia de San Esteban, reconvertida en Santuario de la Gran Promesa, se trasladó en 1870 el retablo mayor del desaparecido convento de Santa Ana, de los carmelitas calzados de Medina del Campo¹⁸; la iglesia mozárabe de San Cebrián de Mazote recibió en 1822 varios retablos del monasterio bernardo de la Santa Espina que desaparecieron, a comienzos del siglo XX, cuando se restauró aquel templo. De los benedictinos de Sahagún procede el re-

¹⁵ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., 2019, pp. 92-94.

¹⁶ URREA, J., 1974, pp. 161-162.

¹⁷ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a F., 1998, pp. 517-518.

¹⁸ Fue cedido en depósito por la Condesa de Bornos, patrona de aquel convento, para paliar las consecuencias sufridas por el templo de San Esteban cuando se incendió el 17-X-1869, cfr. AHPVa., Prot. 16775 (11-XII-1871), fols 451-455 vº.

tablo relicario, de gusto rococó, que preside el vecino templo de Villacarralón (Valladolid)¹⁹. A la parroquia de Cubillas de Santa Marta llegaron en 1846 varios retablos neoclásicos del monasterio de Prado, entre ellos el dedicado a San Jerónimo²⁰.

El palacio arzobispal se enriqueció en 1866 con un magnífico retablo gótico, con pinturas del denominado Maestro de Portillo, que había presidido el templo arruinado de San Esteban de esa localidad²¹; el presbiterio de la catedral estuvo decorado, entre 1875 y 1922, con el retablo mayor y los dos colaterales, todos de estilo salomónico, del desaparecido convento agustino de Ntra. Señora de la Fuensanta, en aquel Arrabal. El retablo de la Inmaculada, de Gregorio Fernández, de los franciscanos del Abroxo (Laguna de Duero), se instaló en la iglesia de Valviadero²²; y la iglesia de Riaza (Segovia) adquirió, antes de 1835, el retablo mayor que dos siglos antes había fabricado el monasterio jerónimo de La Armedilla, situado en la vecina localidad de Cogeces del Monte²³. Por su parte, el retablo que los jerónimos de La Mejorada encargaron a Vasco de la Zarza y Alonso Berruguete, una vez desamortizado el monasterio, se colocó en 1840 en la iglesia parroquial de San Andrés, de Olmedo²⁴, y cien años después, arruinado el templo, lo compró el Estado para las colecciones del Museo Nacional de Escultura.



Retablo de Pozuelo de la Orden, ahora en San Isidoro (León)

Por mencionar algunos ejemplos más, señalamos que las localidades de Esguevillas²⁵ [retablo de su ermita, procedente del priorato benedictino Población de Cerrato], Villabáñez [retablo de la Merced calzada de Valladolid], Sardón de Duero [retablo relicario, que perteneció a los premostratenses de Retuerta], La Cistérniga [retablo de la cofradía de los Mercaderes, del convento de San Francisco de la capital]²⁶, Villanueva de Duero [retablos de los agustinos recoletos], se beneficiaron de estos trasladados, recibiendo en sus templos retablos de muy variada procedencia, a consecuencia de la diáspora desamortizadora. Incluso, sospechamos que procederá de algún convento franciscano, tal vez de El Abrojo o Cuéllar, un bello retablo de la primera mitad del siglo XVI, dedicado a Santa Ana, existente en la iglesia de Arrabal de Portillo, en el que están repetidos los escudos de esta orden cuya presencia en él nunca se ha tenido en cuenta.

¹⁹ URREA, J. y BRASAS, J.C., 1981, p. 106, fig. 405.

²⁰ URREA, J., 1995, pp. 255-256. [pp.252-276].

²¹ NICOLÁS, A., 1905, pp. 41-49-

²² URREA, J., 1992, pp. 213-226.

²³ GARCÍA FLORES, A., 2002, pp. 1041-1060. También ha estudiado el caso de las obras procedentes del monasterio cisterciense de Matallana, cfr. IDEM, 2004, pp. 349-376.

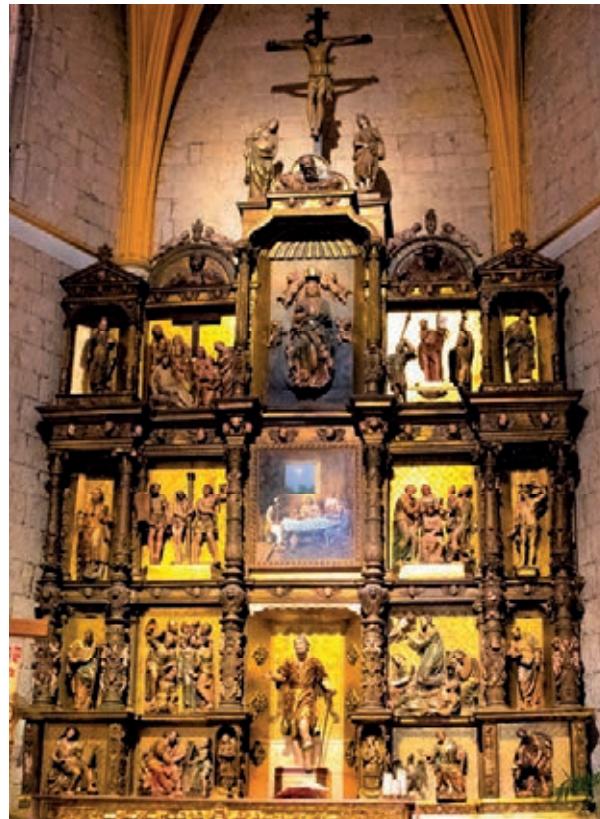
²⁴ AGAPITO Y REVILLA, J., BSCE, 1915, pp. 124-126.

²⁵ URREA, J., 2018, pp. 265-269.

²⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1973, pp. 53-54.

C.- A lo largo del siglo XX se procedió a reubicar numerosos retablos a otros templos, de acuerdo con decisiones motivadas por la despoblación en los municipios de la provincia, la imposibilidad de conservar templos desprovistos de culto, las dificultades económicas que padecían muchas parroquias propietarias o a la voluntad expresada por los vecinos de disponer de un templo más capaz. Es cierto que muchos se reubicaron en iglesias de la diócesis, pero otros encontraron su destino fuera de ella.

También es verdad que, cuando en 1955 se produjo el ajuste territorial del obispado con los límites de la provincia vallisoletana incrementándose notablemente el número de sus parroquias, varias diócesis vecinas ya habían adoptado decisiones sobre algunos retablos importantes. Así, en 1920, desde la iglesia parroquial de Santo Tomás apóstol, de Pozuelo de la Orden (por entonces perteneciente al obispado de León) se trasladó su espléndido retablo, obra de ensamblaje gótico original de Giralte de Bruselas, con pinturas renacentistas de Lorenzo de Ávila, Antonio Vázquez y Andrés Melgar, al presbiterio de la Colegiata de San Isidoro de León²⁷; por su parte, el obispado de Palencia condujo hasta el templo parroquial de San Lázaro de su capital el retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Tordehumos, obra de Mateo Bolduque, Antonio Martínez y Miguel Rodríguez, al carecer de culto su templo²⁸. Asimismo, el retablo mayor de la iglesia de San Juan bautista, de Tamariz de Campos, de diseño salomónico desarrollado en 1715 por el ensamblador Alonso del Manzano²⁹, se



Retablo de Tordehumos, ahora en San Lázaro (Palencia)

vendió en 1949 a la catedral de Santander donde preside su ábside.

Pero los movimientos más destacados de este tipo efectuados durante la primera mitad de aquel siglo en la diócesis vallisoletana se pueden resumir en los siguientes: al templo de Aldeamayor de San Martín se trasladó, en 1903, en calidad de depósito un retablo de la iglesia de El Salvador, de la capital, para el culto que la Asociación de Hijas de María daba a la Inmaculada³⁰; había sido costeado por Antonio Medina Rosales cuyos escudos se contemplan en su segundo cuerpo³¹; también,

²⁷ PASCUAL DE CRUZ, J. C., 2013, pp. 167-170.

²⁸ GARCÍA CHICO, E., 1956, p 85; PARRADO DEL OLMO, J. M^a, 1981, pp. 375-376.

²⁹ PARRADO DEL OLMO, J.M^a, 2002, pp. 199 y 211.

³⁰ Arzobispado. Curia. Cajas: El Salvador.

³¹ La parroquia le había entregado la capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso “en agradecimiento de aber echo a su costa las bóvedas de la iglesia”, cfr. FLORANES, R., (h. 1780, III), p. 11. Su titular fue la Virgen del Buen Suceso (CANESI, M., [h. 1750], II, p.175), 1996, obra de un imitador de Gregorio Fernández de los años 40 del siglo XVII como el retablo.



Retablo de Tamariz de Campos, ahora en la Catedral de Santander

desde el mismo templo se trasladaron varios retablos más a la parroquial de Renedo de Esgueva; la iglesia dedicada a Santiago en Fuentes de Duero vendió en 1932 a un marchante francés un tríptico gótico que, actualmente se encuentra en el Museo de Springfield, en Boston (Estados Unidos)³²; en aquel año se instalaron en la nueva iglesia de San Juan bautista dos retablos de estilo rococó, dedicados a san Bernardo y san Benito, procedentes del templo monástico cisterciense de Belén salvados de la ruina que en 1924 destruyó su edificio utilizado hasta entonces como parroquia de San Juan³³; el retablo del Santo Cristo,



Retablo de El Salvador, ahora en Aldeamayor de San Martín

de Esteban Jordán, procedente del templo de San Antón abad, se trasladó en 1939 al vecino Santuario de la Gran Promesa cuando aquel se derribó³⁴.

Como es sabido, la segunda mitad del siglo, en especial las largas décadas comprendidas entre los 50 y 80, fue una etapa muy dura para la conservación del patrimonio histórico artístico en general y, en particular en Valladolid. La Iglesia diocesana no permaneció al margen de esta deriva y se vio arrastrada, por necesidades materiales y circunstancias de todo tipo, a adoptar drásticas soluciones con el fin de salvar los templos para el culto de poblaciones cada vez más mermadas en número de habitantes y recursos. No obstante,

³² ARA GIL, C. J., 1976, pp. 328, 330 y 331; MARCOS VILLÁN, M.Á., 2011, pp. 9-18.

³³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y URREA FERNÁNDEZ, J., 1985, p. 75.

³⁴ URREA, J., 2020, p. 46.



Retablo de Berceruelo, ahora en Nuestra Señora del Rosario

también hay que recordar que en 1965 se inauguró el Museo Diocesano y Catedralicio, el cual se convirtió en el mejor receptáculo para salvaguardar de la diáspora numerosas manifestaciones artísticas de la Iglesia provincial.

A causa del deterioro y cese del culto en el templo de Santa María de Villalar, se asentó en la iglesia de San José obrero (Valladolid, barrio San Pedro Regalado) el retablo mayor de aquella con un relieve de la Asunción que, sin duda, corresponde al taller de Esteban de Rueda, maestro toresano que trabajaba para aquella



Retablo de Honcalada, ahora en el Museo Diocesano

iglesia cuando en 1626 falleció. Debido al mismo motivo, el retablo mayor de la iglesia de San Juan bautista de Berceruelo, construido hacia 1570 por Juan Ortiz Fernández, Mateo Lancrín, Cobos de Flandes, el escultor Manuel Álvarez³⁵ y el pintor Jerónimo Vázquez, se llevó en 1965 al Museo Diocesano y Catedralicio³⁶ donde estuvo expuesto hasta su traslado en 1992 al templo de Nuestra Señora del Rosario de la capital. También en 1965 se evitó la destrucción, por ruina de su templo, del retablo renacentista de la localidad de Honcalada, conservándose en el aludido museo. De la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de Honquilana, que perteneció a la diócesis de Ávila, procede el retablo del nue-

³⁵ ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M.^a, 1980, p. 33.

³⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1965, p. 21.



Retablo de Honquilana, ahora en Nuestra Señora de Prado

vo templo de Nuestra Señora de Prado (1993, barrio de Parquesol. Valladolid), de traza similar al de Honcalada y cuyo ensamblaje renacentista realizó Blas Hernández mientras que sus pinturas se encargaron en 1556 a Joaquín de Vargas³⁷.

A mediados del siglo XVII, para el templo dedicado al Dulce nombre de María, en el Colegio de Niñas huérfanas, pintó Diego Valentín Díaz su retablo mayor fingiendo en él una arquitectura pintada en lienzo. Los edificios desaparecieron en 1961 pero, por fortuna, el retablo se trasladó a la iglesia que con esta misma advocación se construyó en 1968 en el barrio de las Delicias



Retablo de Mayorga, ahora en el Carmen extramuros

(c/ Canterac). Procede de la iglesia de Santa María de Mayorga el retablo, obra realizada en torno a 1660 y próxima al ensamblador Juan de Medina Argüelles, que se instaló en 1972 en la capilla mayor de la iglesia del Carmen extramuros de Valladolid. Pero, sin lugar a dudas, el más espectacular de todos los retablos que en estos años abandonaron la diócesis fue el principal del templo de Santa Marina, de Mayorga, obra tardogótica del llamado Maestro de Palanquinos (Pedro Alonso de Mayorga), adquirido en 1969 por el coleccionista Masaveu y, ahora, joya indiscutible del Museo de Bellas Artes de Asturias³⁸.

³⁷ HERNANZ SÁNCHEZ, P., 2003, pp. 59-86.

³⁸ GONZÁLEZ SANTOS, J., 1998, pp. 409-417.



Retablo de Mayorga, ahora en el Museo de Bellas Artes de Asturias

Hasta 1978, la Congregación de Hermanas de Jesús (“jesuitinas”) no consiguió comprar a la Congregación de San Felipe Neri el delicioso retablito de la Sagrada Familia que pertenecía al templo del Rosarillo, probable obra del escultor Pedro de Sierra, que pretendía adquirir desde 1945³⁹; instalado en la capilla de su antiguo Colegio, la comunidad se trasladó a un nuevo edificio (carretera de Segovia, 1) construyendo *ex profeso* para el retablo una hermosa capilla. En 1980, la patrona de Valladolid, Nuestra Señora de San Lorenzo, fue entronizada en su templo en un pequeño retablo, de orden salomónico, procedente de la iglesia de San Juan bautista de Tordesillas, por entonces sin culto,



Retablo de El Rosarillo, ahora en el colegio Hermanas de Jesús

fabricado en 1725 por Gabriel Alonso Marqués, Francisco de la Bastida, y dorado en 1765⁴⁰. Al templo de Nuestra Señora del Henar (c/Trilla, 1), se llevó en 2000 un retablo salomónico, procedente del Real Colegio de Escoceses⁴¹. Por último, en 2012 se rescató del despoblado de Valviadero el retablo de la Inmaculada procedente del convento del Abrojo, con su escultura titular obra de Gregorio Fernández, para ser valorado como se merece en el presbiterio de la magnífica iglesia de Renedo de Esgueva; y a la iglesia de Cristo Redentor (en Parquesol, c/ F. Landrove Moiño, 2) se destinó en 1991 un retablo renacentista, de pinturas sobre tabla con

³⁹ “Por ser objeto piadoso referente a la fundadora [santa Cándida María de Jesús, 1845-1912] y de interés por haber orado allí ante él frecuentemente” e incluso “haberle inspirado el hábito religioso que habían de vestir sus hijas”, cfr. REBOLLO MATÍAS, A., 2020, pp. 89, 96 y 112-114.

⁴⁰ ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M^a, 1980, p. 250.

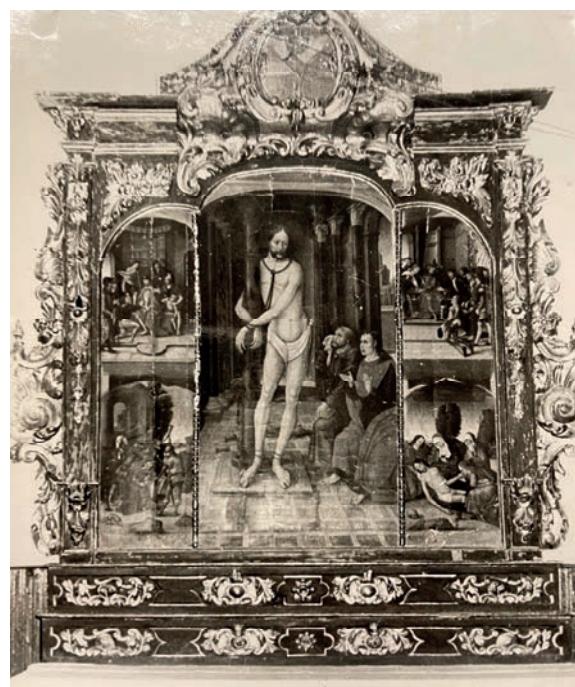
⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y PLAZA SANTIAGO, F.J. de la, 1987, p. 310. Otro retablo, de la misma procedencia, se trasladó al templo de Nuestra Señora de las Nieves de Vilamarciel.



Retablo de La Seca, destruido en 1962

varias historias de San Pedro, procedente de Villacarralón.

D.- Para concluir tan denso pero incompleto catálogo de retablos trasladados o vendidos, en todo caso cambiados del lugar para el que se hicieron por devoción de sus parroquianos, generosidad de los donantes o necesidades derivadas del culto, todavía se pueden añadir algunos ejemplos más, destruidos por causas fortuitas. Es lo que sucedió con el retablo mayor del exmonasterio de Belén, obra clasicista muy alabada por Ponz, sepultado en 1924 por el hundimiento de la cabecera del templo, salvándose algunas esculturas que se vendieron a la



Retablo de Santa Clara de Medina del Campo, vendido h. 1970

iglesia de Valdemorillo (Madrid)⁴²; o el mayor de la parroquia de La Seca, obra encargada en 1711 al arquitecto Joaquín Churriguera, que pereció en 1962 como consecuencia del derrumbe de la torre sobre el presbiterio; o el retablo de Matilla de los Caños, que ardió en el incendio que sufrió el templo en 1976 y su lugar hoy lo ocupa un retablo procedente de la Colegiata de Medina del Campo, lo mismo que el retablo del Maestro de Portillo que el convento de Santa Clara vendió hacia 1970.

Pero, volviendo al objetivo concreto que nos hemos marcado como argumento de este trabajo que aborda 112 retablos -entre conservados, destruidos, alterados desmembrados o trasladados-, número que podría aumentarse exponencialmente de haber contado durante la investigación con los medios y recursos que a los profesores jubilados se nos niega, la mayoría de ellos están o estuvieron vinculados con Vallado-

⁴² Arzobispado. Curia. Cajas: Valladolid. San Juan.

lid y provincia, bien porque se hicieron con este destino, bien porque los diseñaron artistas vallisoletanos para enviarlos a otros lugares, como por ejemplo: Palencia, Becerril, Castrillo de Don Juan, Burgos, Éibar, Vitoria o Plasencia. Se subraya, una vez más, la importancia que tuvieron los tracistas, ensambladores, escultores y pintores de Valladolid durante toda la Edad Moderna, convertida la ciudad en un gran centro de producción artística que suministraba sus creaciones, de manera directa o indirecta, a toda la mitad norte del territorio peninsular.

Don Antonio Ponz, al visitar Valladolid en 1783, escribió en su *Viaje de España*:

En Castilla la Vieja, así como se hicieron más obras que en ninguna otra parte, luego que el buen gusto de ellas se dejó ver en España, quiero decir, más edificios, del mismo modo sucedió con la escultura; se hicieron muchos y famosos retablos llenos de estatuas y asuntos historiados en bajos y mediorrelieves y en relieves enteros... Hubo... grandes hombres, que se extendieron por las ciudades y pueblos de Castilla e hicieron muchos retablos en los templos, apreciables no solamente por lo tocante a la escultura, sino muy arreglados en la parte de la arquitectura que estudiaban y entendían...⁴³.

Y, cuando se refiere a los retablos vallisoletanos del siglo XVII, los alaba continuamente diciendo que eran “altares de muy buena arquitectura”, “de arquitectura arreglada” o bella, “de muy razonable arquitectura”; que tenían “regularidad” o que manifestaban “en todo el buen tiempo”; que son “obra de bastante mérito” o que se trataba de “un retablo muy estimable entre los buenos que permanecen en esta ciudad” o “ejecutado con la regularidad y decencia corres-

pondiente al templo de Dios” y “obras dignísimas de ser imitadas”.

Con todos estos epítetos quería referirse al buen gusto con que fueron construidos, al clasicismo de sus diseños, a sus equilibradas proporciones, despreciando, de manera furibunda las creaciones desarrolladas a lo largo de la etapa más exaltada del barroco, a las que aplica los calificativos más duros y violentos que hoy debemos entender desde su académica óptica dieciochesca. Y, por supuesto, se queja también de los despropósitos que se habían cometido “arrancando de cuajo infinitos retablos del buen tiempo y destrozándolos para poner en su lugar monstruosidades del arte”.

Lástima que, hasta el momento, se conozcan muy pocas trazas originales, dibujadas para llevar a cabo tan rica, variada y extensa producción en el tiempo. Las relativas a los retablos de San Benito el viejo, San Lorenzo, San Bartolomé o San Felipe Neri, en Valladolid, y otras para Tordesillas o Castrillo de Don Juan, son las únicas que en esta ocasión hemos utilizado en nuestro trabajo. Cabe esperar que, con el tiempo, aparezcan más o, al menos, las condiciones y contratos para materializarlas y, así, continuar desentrañando el denso panorama retablístico producido entre los siglos XV y XIX.

A este respecto, se han analizado cuatro retablos pertenecientes al siglo XV; otros diecinueve corresponden al siglo XVI; ochenta y uno son del siglo XVII y, por último, ocho se refieren a los siglos XVIII y XIX. De los veintitrés retablos de los siglos XV-XVI, solo ocho han conservado su arquitectura, y quince se han destruido o desmembrado sus elementos de arquitectura, pintura o escultura. De ochenta retablos fechados en el siglo XVII, veintinueve han conservado íntegra su arqui-

⁴³ PONZ, A., (1783 y 1788), ed. 1947, p. 948.

tectura, y cincuenta y uno se han destruido o disgregado sus diferentes elementos de arquitectura, pintura o escultura. Finalmente, de ocho retablos fabricados durante los siglos XVIII-XIX, cuatro han conservado su arquitectura y cuatro se han destruido o desmembrado. El resultado final acaba siendo negativo para la conservación integral de los retablos, pues únicamente cuarenta y uno han mantenido, más o menos, su integridad frente a setenta que han padecido, destrucción, alteración, desmembramiento o pérdidas.

Una restitución cien por ciento fidedigna solo es posible si se dispone de todos los elementos que integraron determinada obra hasta el momento de su pérdida, disgregación o desmembramiento, o si se cuenta con el dibujo trazado por el autor o con una fotografía obtenida antes de su destrucción o reforma. En la mayoría de los casos, a lo más que se puede aspirar es a formular una propuesta de recreación lo más seria posible, siempre que se tengan descripciones literarias o documentales, las condiciones estipuladas en su día para la construcción del retablo o si se conocen otras obras similares del mismo autor o de algún otro coetáneo. En todo caso, el resultado acabará siendo una aproximación a la realidad perdida o desfigurada.

Por ello, el proceso de recreación que hemos seguido para recuperar de manera virtual la fisonomía de los retablos analizados se ha basado, fundamentalmente, en la utilización de los contratos originales suscritos para su realización cuyas cláusulas, por fortuna, se extienden más o menos en detallar cómo debían ser sus estructuras o elementos arquitectónicos, en las descripciones anotadas en los libros de visitas o en cualquier otra de tipo

literario; en ocasiones, también se han manejado fotografías antiguas, o no tanto, para intentar acercarnos lo más posible a cómo fueron antes de su destrucción.

Lo mismo que los pintores de historia en el siglo XIX buscaban en sus recreaciones, basándose en el estudio de imágenes o modelos del pasado, conseguir la sensación o la impresión de verosimilitud para fomentar la imaginación del espectador, poniendo en pie aquello que solo estaba escrito en los libros, las restituciones de retablos que ahora presentamos pueden servir para, entornando los ojos y sumergiéndolos en la nebulosa del tiempo, rescatar una parte del pasado que no se supo o no se pudo conservar.

Para confeccionar los textos de los retablos estudiados se ha seguido un esquema similar en su presentación. Después del título de cada retablo se indica el lugar para el que en su día se realizó, señalando entre paréntesis el lugar donde actualmente se encuentra, completo o desmembrado alguno de sus elementos. En el caso de que haya desaparecido tal circunstancia se indica en el texto. A continuación, se traza la historia de su confección, indicándose los patrocinadores y los autores que los llevaron a cabo, las modificaciones que han tenido y la deriva sufrida durante su existencia, trasladados o cambios de ubicación, incluida su desaparición si esta se ha producido. La ordenación correlativa de los retablos analizados responde a un criterio cronológico por lo que el catálogo elaborado comprende ejemplos desarrollados entre el gótico final y el neoclasicismo.



Hemos dejado para lo último, aunque están presentes desde el principio, el recordar y agradecer a las instituciones (Arzobispado de Valladolid, Diputación Provincial, Museo Nacional de Escultura, Museo del Prado, Museo Diocesano, Archivo Histórico Provincial, Archivo General Diocesano y Archivo Municipal) que nos han ayudado facilitando el acceso a templos, archivos o museos; asimismo, a todas las personas que nos han proporcionado fotografías (Manuel Arias, Ana M^a Pérez, Alba Rebollar, Paz Malfaz, Mercedes Orihuela, Luz Pérez Torres, Odile Delenda, Pedro Escudero, Antonio Sánchez del Barrio, Rafael Martínez, Javier González Santos), ayudas (Alejandro Varela, Carmen Rodríguez, Miguel Ángel Fon-

seca, Emilio Marcos Vallaura, M^a Antonia Fernández del Hoyo, Niceto Tirados) y, sobre todo, a Luis Alberto Mingo Macías, Cristina Pardos Olmedo, Gonzalo Martínez del Valle, Rocío García Franco, Cristina Herranz que han intervenido, de una u otra manera, en las recreaciones siempre aproximadas que aquí, a manera de hipótesis, ahora presentamos. Para todos ellos y muchos otros nuestro más sincero reconocimiento y, de manera muy especial, a *Ediciones de la Universidad de Valladolid*, por hacer viable la publicación de este proyecto de investigación, que no ha contado con medios pero ha puesto en él mucho esfuerzo, y ha sido elaborado y concluido una vez superados nuestros tiempos docentes.

CATÁLOGO

1.-Retablo de la vida y pasión de Cristo

Monasterio de San Benito el Real. Valladolid. (Museo Nacional del Prado. Madrid)

Bibliografía: ORTEGA RUBIO, 1895, I, p. 353; ANGULO ÍÑIGUEZ, 1931, pp. 272-273; POST, 1933, IV, p. 650; SÁNCHEZ CANTÓN, 1941, pp. 272-278; GUDIOL, 1955, p. 206; RODRÍGUEZ, 1981, pp. 281-284; PIQUERO, 1984, pp. 55-235; BRASAS, 1990, p. 209-212; GUTIÉRREZ BAÑOS, 2007, pp. 89-98; HERRÁEZ ORTEGA, 2011, pp. 5-19; JIMÉNEZ HORTELANO, 2017, pp. 113-119; LORENZO ARRIBAS y PÉREZ MARTÍN, 2020, pp. 393-411.

El retablo que poseyó la primera iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid fue donado por don Sancho de Rojas (1372-1422), obispo que fue de Palencia y desde 1415 arzobispo de Toledo, sin que se sepa con exactitud si lo encargó al marcharse de su primera diócesis u ocupando ya la sede metropolitana. Su cronología oscila entre 1415 y 1420 y, aunque se ha atribuido a Rodríguez de Toledo, debería considerarse como obra del “maestro de Sancho de Rojas”.

Todas sus tablas acusan la influencia de las pinturas al fresco realizadas a finales del siglo XIV por los florentinos Gherardo Starnina y Nicolo Veneziano en la capilla de San Blas, en el claustro de la catedral de Toledo, y el arraigo que tuvo en esta ciudad de un importante foco cuya actividad pictórica se prolongaría hasta los años 40 del siglo XV.

Construido el nuevo templo, presidiría su presbiterio hasta 1532, momento en que Alonso Berruguete asentó su monumental y espléndido retablo, siendo entonces desplazado al ábside del evangelio donde permaneció durante 64 años. Sin duda, por considerarlo arcaico e impropio de un templo que se decoraba con obras modernas, decidieron trasladarlo en 1596 a la iglesia monástica de la localidad de San Román de la Hornija (Valladolid) y después a la capilla del cementerio. Allí estuvo hasta que, a punto de perderse, lo adquirió en 1928 el Museo Nacio-

nal del Prado, donde se conserva (nº Inv. 1321) como una joya importante de la pintura gótica española de influencia italiana.

En la actualidad, el conjunto lo forman diecinueve tablas dispuestas en dos cuerpos horizontales y siete calles verticales. Presidido por la tabla de la Virgen y el Niño con las figuras a sus pies del arzobispo Sancho de Rojas y del rey de Aragón Fernando I de Antequera, presentados por San Benito y Santo Domingo, el resto de las pinturas narran episodios de la vida y pasión de Cristo. Sin embargo, no cabe duda de que los sucesivos desmontajes que ha soportado tuvieron que influir tanto en la distribución de los temas iconográficos como en la pérdida de tablas, quizás hasta nueve, y las intervenciones de todo tipo hasta presentar la definición actual.

Desde su ingreso en el Museo del Prado, se ha puesto de manifiesto la falta de coherencia en la distribución del historiado del retablo y la indudable pérdida de un número más o menos alto de tablas durante el tránsito de su agitada existencia. Sánchez Cantón se preguntó si se habrían perdido seis tablas, cuatro grandes en el segundo cuerpo y otras dos menores para llenar un tercer cuerpo; Piquero López, habla indistintamente de una estructura de tres cuerpos y de cinco calles o de una estructura de tres cuerpos y siete calles. Por último, Gutiérrez Baños plantea la posibilidad de que algunas de las tablas perdidas correspondiesen a los temas de “La Entrada de Cristo en Jerusalén, el Prendimiento, la Resurrección, la Aparición de Cristo a Santa María Magdalena, la Incredulidad de Santo Tomás...” aunque ello supondría la desaparición de demasiadas tablas y no le parece sencillo “articular tres cuerpos con la calle central actualmente existente”.

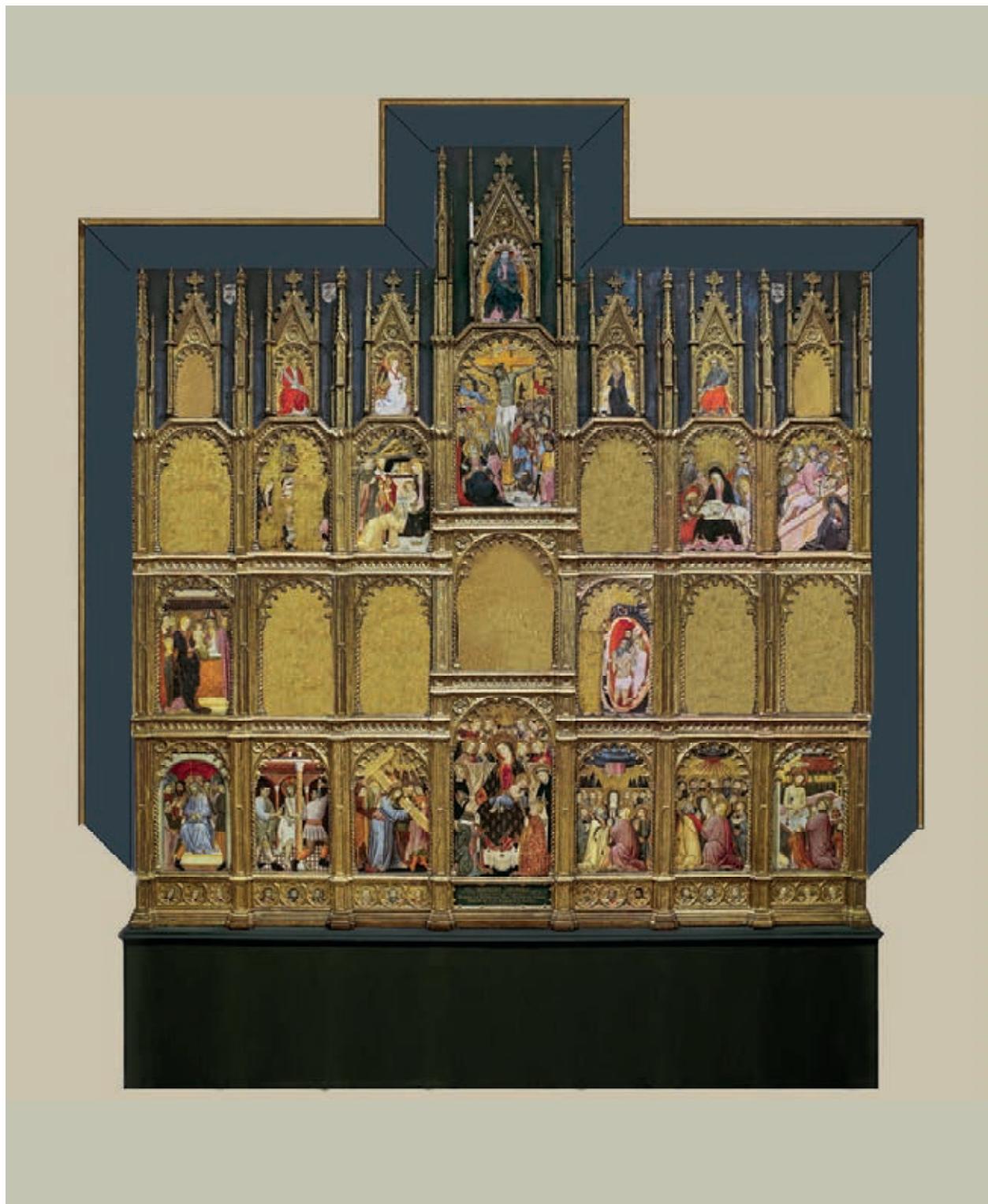
La mención que en 1622 hizo fray Mancio de Torres sobre el retablo que costeó Sancho de Rojas para “el altar mayor con Nuestra señora y san Benito y la historia de la pasión”, permite imaginar la presencia central de una tabla - encima de la de Nuestra Señora y debajo de la del Calvario- dedicada al santo fundador de la orden. Si se acepta esta hipótesis, resulta imprescindible la colocación de un cuerpo situado entre los dos que ahora existen.

Todo ello anima a formular una propuesta sobre la disposición original que tuvo el retablo e incluso sugerir la posibilidad de señalar el contenido iconográfico de las tablas ahora inexistentes. De esta manera se recuperaría un esquema más apropiado, vertical, que el horizontal o apaisado que actualmente presenta. Así, la lectura de sus cuerpos se haría comenzando de arriba abajo y de izquierda a derecha: en el tercer cuerpo, los Desposorios de la virgen (vacío), el *Nacimiento*, la *Adoración Reyes*, el *Calvario*, El Descendimiento (vacío), la *Quinta angustia* y el *Entierro de Cristo*; en el segundo cuerpo, la *Presentación en el templo*, la Huida a Egipto (vacío) y Jesús con los doctores (vacío), San Benito (vacío), la *Bajada al limbo*, la Resurrección (vacío) y la Aparición de Cristo a

la Magdalena (vacío); en el primer cuerpo, Los *Improperios*, el *Azotamiento*, *Camino del Calvario*, la *Virgen con el Niño y donantes*, la *Ascensión*, la *Venida del Espíritu Santo* y la *Misa de San Gregorio*; en el pequeño basamento, doce cabezas, quizás de apóstoles, y otras seis femeninas, tal vez, de santas y reinas; bajo los gabletes, en el remate superior, Abraham (vacío), *Isaías*, el arcángel *Gabriel*, *Cristo Salvador*, la *Virgen*, *David* y Salomón (vacío).

Con todo ello, el retablo conservaría su anchura actual (6,18 m), la cual encaja muy bien en el espacio que ocupó en la iglesia vieja de San Benito el Real, después convertida en Sala capitular de la comunidad, que posee 6,50 m de anchura. En cambio, al añadírsele un cuerpo más, la altura actual (5,52 m) variaría hasta llegar a los 6,60 m en su calle central.

En la propuesta de recreación se ha situado el retablo en la iglesia nueva de San Benito el Real, en su ábside del evangelio, donde estuvo entre 1532 y 1596, levantándolo sobre un pedestal apropiado, con el fin de recuperar visualmente tan importante testimonio del patrimonio que poseyó este monasterio vallisoletano.



2.- Retablo de san Ildefonso

Colegiata de Santa María la Mayor. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: TORMO, 1906, p. 534; AGAPITO Y REVILLA, 1925-1943, pp. 58-62; POST, 1933, pp. 402-412; MAYER, 1942, p. 159; GUDIOL, 1955, pp. 337-341; YARZA, 1980, pp. 419-420; YARZA, 1995, pp. 164-167; YARZA, 2001, pp. 42-53; LORENTZ, 2003, pp. 92-95; SILVA MAROTO, 2007; URREA, 2021, pp. 25-26.

Establecida la procedencia vallisoletana de una pintura al óleo sobre tabla, elaborada a fines del siglo XV, con el tema de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, (2,30 x 1,67 m) y hasta insinuado su origen en la propia catedral, cabe preguntarse sobre la procedencia exacta de esta obra que fue adquirida en Colonia por el Museo del Louvre en 1904.

Sin embargo, en Valladolid no hubo ningún templo o capilla que tuviese tal advocación, si se exceptúa la de Alonso Sánchez de Logroño, canciller de los Reyes Católicos en la iglesia vieja del monasterio de San Benito, y otra capilla en la antigua colegiata identificada con el ábside de la nave del evangelio, en la que cada mes se decían misas rezadas por el alma del tesorero Torquemada. En Valladolid no hubo parroquia dedicada al santo arzobispo toledano hasta 1575.

La paternidad de esta pintura se ha adscrito al denominado “Maestro de San Ildefonso” al que también se considera, por su similitud estilística, autor de otras cuatro pinturas que representan a *Santiago con San Andrés*, *San Pedro con San Pablo*, *San Atanasio* (1,55 x 0,725 m) y *San Luis obispo*, toda ellas en el Museo Nacional de Escultura donde ingresaron con motivo de la desamortización pero sin precisión de origen.

Cabría preguntarse si todas ellas, la del Louvre y la del museo vallisoletano, estuvieron integradas en un solo conjunto, formando un retablo a manera de tríptico cuya tabla central estaba dedicada a la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* mientras que las laterales serían las que representan a *Santiago con San Andrés*, *San Pedro con San Pablo*, *San Atanasio* y *San Luis obispo*. La especulación queda planteada, al menos, hasta que se aclare la procedencia de todas ellas y puede resultar atractiva la idea de imaginar una propuesta de retablo común que pudiera parecerse al que ahora se presenta.



3.- Retablo de santa Ana

Iglesia de Santa María de la Antigua. Valladolid. (Museo diocesano y catedralicio. Valladolid).

Bibliografía: DURRUTY ROMAY, 1941-9142, pp. 210-237; POST, 1947, IX, II, p. 621; MARTÍN GONZÁLEZ, 1965, nº. 93, p. 32; URREA, 1978, p. 46; DÍAZ PADRÓN, 1987, pp. 161-179.

La capilla absidal de la nave de la epístola, en el templo de Nuestra Señora de la Antigua, propia del doctor Tomás de Tovar fiscal de su Majestad en la Chancillería vallisoletana, estuvo dedicada a Santa Ana. El retablo que lo presidía representa uno de los más bellos ejemplos de pintura de finales del siglo XV entre los escasos ejemplos conservados en Valladolid.

Gracias a una fotografía obtenida por Martí Monsó a fines del siglo XIX se conoce su antigua localización. A causa del proceso de “restauración” operado en el templo durante la primera mitad del siglo XX, el retablo fue trasladado al Seminario conciliar y en 1968 se exhibe en el Museo diocesano y catedralicio.

La mazonería o ensamblaje del retablo, formada por chambranas y pilastrillas de tracería y diseño gótico, protegidas por un guardapolvo que ostenta las armas de la familia Tovar, alberga en su banco, primer y segundo cuerpo, una serie de pinturas atribuidas al denominado Maestro de Gamonal. Se trata de un artista que, con fundamentos creativos procedentes del norte de Italia, en concreto de Umbría, trabajó en el ámbito burgalés a finales del siglo XV. Sus escenas están narradas con una viva expresividad en sus figuras integradas hábilmente en paisajes o escenarios arquitectónicos.

En las tres pinturas de su banco, en las tablas laterales, se hallan emparejados: *Santiago con san Juan bautista y san Juan evangelista con un santo obispo*, quizás *san Agustín*, y en la central, la *Visitación de santa Ana a su prima santa Isabel*, acompañadas de María Cleofás, hermana materna de la Virgen, y Zacarías esposo de santa Isabel. En el primer cuerpo, se disponen el pasaje del *Abrazo en la puerta dorada de Jerusalén*, con las secuencias del anuncio, a santa Ana que se encontraba en casa, y a san Joaquín que cuidaba su ganado, de que iban a ser padres; y la escena del *El nacimiento de la Virgen*, con las secuencias de *Ana padeciendo los dolores previos al parto* y el momento del nacimiento de la Virgen. Con las dos pinturas del segundo cuerpo se concluye el ciclo: *La expulsión de San Joaquín del templo* por el sacerdote al considerar que no era digno de estar allí por ser estéril, y *La presentación de la Virgen en el templo*, mientras Joaquín y Ana contemplan cómo su hija sube las escaleras para iniciar su formación en el templo de Jerusalén.

El retablo se ha colocado, virtualmente, en su antigua localización, situando en su segundo cuerpo un grupo escultórico de *santa Ana triple* y en el primero una escultura de la *Virgen*, ambas próximas a la fecha del retablo y pertenecientes al Museo diocesano. Al mismo tiempo, las pinturas de *La expulsión de San Joaquín del templo* y *El abrazo en la puerta dorada* han sido devueltas a la disposición original tras alterarse cuando el conjunto estuvo montado en el Seminario conciliar.



4.- *Retablo de santa Clara*

Monasterio de Santa Clara. Tordesillas (Valladolid)

Bibliografía: ANGULO, 1940-1941, pp. 476; POST, 1947, p. 394; ANGULO, 1954, p. 109; CAAMAÑO, 1965, p. 94; JUNQUERA, 1967, p. 37; ARA GIL y PARRADO DEL OLMO, 1980, p. 291; PARRADO DEL OLMO, 1994, p. 60; ANDRÉS ORDAX, 2009, pp. 9-21.

La iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas, fundado en 1363 por la infanta Beatriz, hija del rey Pedro I, tendría un primer altar de finales del siglo XIV del que no existe testimonio alguno. En torno a 1500 se sustituyó por un retablo que, curiosamente, tampoco permaneció mucho tiempo en el presbiterio ya que hacia 1540-1550 se hizo y asentó el retablo renacentista que todavía preside el templo. Sin embargo las ocho pinturas que tuvo aquel se desmontaron y recogieron como objetos valiosos y, salvo una, han sobrevivido hasta el presente en el monasterio.

Gracias al formato de estas pinturas, hechas sobre tabla, se puede imaginar que estuvieron colocadas en un retablo de dos cuerpos de altura. En el primero, se dispusieron las dedicadas a narrar episodios de la vida de san Francisco, y en el segundo figurarían otras tantas con pasajes de la vida de santa Clara. Es muy probable que en la calle central figurase una escultura de la santa titular del monasterio y, aunque no hay certeza, la representación de la Santa Faz se colocó en dicho retablo, probablemente en su parte central baja.

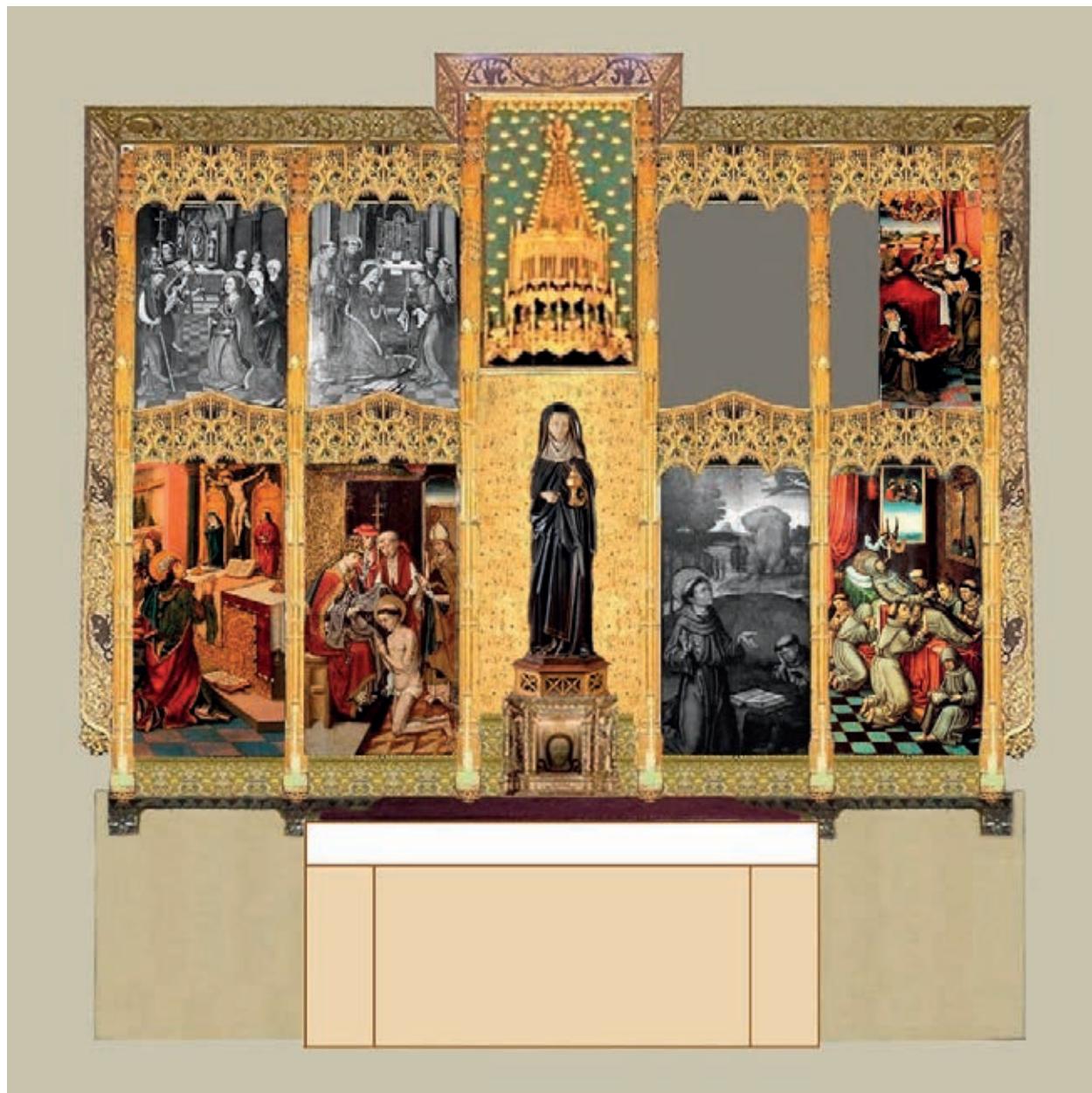
Los episodios referidos al santo de Asís describen el momento en que renunció a los bienes mundanos, el momento en que recibió el hábito de las manos del papa Inocencio III, su estigmatización y su muerte. La primera de las pinturas que describen la vida de su hermana Clara narra el pasaje en el que la santa recibe del obispo

Guido la palma del Domingo de Ramos, la segunda su toma del hábito de la orden en la capilla de la Porciúncula y, la tercera su muerte y coronación celestial. Tal vez la tabla perdida, aludiese al episodio que narra cómo santa Clara rechazó a los sarracenos cuando atacaron el convento de Asís.

El conjunto pictórico viene siendo considerado como obra del denominado Maestro de Portillo, artista castellano activo a fines del siglo XV y durante el primer tercio del siglo XVI, que poseyó una gran facilidad descriptiva a la hora de caracterizar sus personajes y de respaldarlos con fondos de arquitectura o de paisaje.

Es muy probable que para cubrir el frente de la mesa del altar de este retablo se aprovechase el denominado "Frontal de san Luis", obra de mediados del siglo XIV de escuela aragonesa que pertenecería al primitivo retablo del monasterio. En él se distribuyen, a ambos lados de la representación del santo franciscano Luis de Anjou (†1298), cuatro episodios de su vida: su coronación como rey de Nápoles, su toma del hábito franciscano, su nombramiento como obispo, y recupera las monedas del mercader del interior de un pescado.

En la recreación virtual del retablo se han dispuesto las tablas conservadas dentro de una sencilla estructura, dividida sus cinco calles por finas pilastrillas rematadas en pináculos, protegiendo las pinturas por doseletes o chambranas, y cobijado el conjunto por un guardapolvo; en el sagrario se ha colocado la pintura de la *Sancta Facies* que conserva el monasterio y, la calle central del retablo está presidida por una escultura gótica de santa Clara.



5.- *Retablo mayor de la Colegiata de Valladolid*

Santa María la mayor, de Valladolid. (Iglesia parroquial de San Esteban. Amusquillo. Valladolid).

Bibliografía: PINHEIRO DA VEIGA, ed. 1973, p. 288; URREA, 1970, p. 532; IDEM, 1974, p. 12; PARRADO, 1988, pp. 252-254; URREA, 1991, pp. 327-330; IDEM, 1997, pp. 153-154; IDEM, 2003 pp. 147-148; IDEM, 2021, pp. 26-27 y 185.

Se fecha hacia 1520 sin que se tengan noticias sobre el encargo. El portugués Pinheiro da Veiga, cuando en 1604 visitó la iglesia mayor de Valladolid, dejó escrito que poseía "un retablo grande, todo de bronce, con figuras de gran proporción, que es cosa extraordinaria", queriendo decir, sin duda, que su espléndido revestimiento dorado simulaba bronce.

Inaugurado el culto en la catedral herreriana, el retablo no se trasladó a su interior y en 1676 el cabildo anotó entre sus ingresos los 2500 reales que había recibido aquel año del lugar de Renedo (Valladolid) por la venta que hizo del "retablo que estaba en la iglesia vieja", señalándose en la anterior partida del libro de cuentas que del arrabal de La Cistérniga (Valladolid) se obtuvieron otros 200 reales por la compra de "la hechura del Santo Cristo que estaba en el altar mayor de la iglesia vieja".

En la iglesia de Renedo, el retablo estuvo instalado hasta 1751 cuando el provisor del obispado de Palencia concedió licencia para ajustar un acuerdo entre el párroco y el cura de Amusquillo para que este comprara al de Renedo por 2500 reales "el retablo antiguo para la capilla mayor desta referida yglesia". Curiosamente la misma cantidad que se había pagado al cabildo de la catedral vallisoletana hacía tan sólo 75 años.

Gracias a la generosidad de don José García, obispo de Sigüenza y natural del lugar, el templo de Renedo acababa de fabricarse de nueva planta y

se había dotado con retablos más acordes con la arquitectura dieciochesca del nuevo templo. Sin duda, el cura de Amusquillo conocería muy bien el retablo antiguo, por encontrarse próximas ambas localidades, y vería que sus dimensiones encajaban en el ábside de su templo parroquial. De inmediato, el mayordomo de Amusquillo gastó 120 reales en "apear, conducir y asentar dicho retablo" en el templo y el vizconde de Valoria, señor del lugar, contribuyó con otros 200 para sufragar su costo; el resto se pagó en cómodos plazos.

Lógicamente el retablo llegó a su nuevo destino sin la escultura del Cristo, que originalmente presidió el Calvario de su ático, ni tampoco con el grupo de la Asunción titular de la catedral que permaneció en esta. También fue preciso acomodarlo a las dimensiones del ábside y, posteriormente, sufriría distintas intervenciones, aunque siempre se valoró como obra bellísima.

La autoría de su ensamblaje está atribuida a Pedro de Guadalupe (h. 1470-1530), entre otras razones, por el estrecho parentesco que tiene el diseño de sus diferentes miembros con el retablo mayor de la catedral de Palencia, obra igualmente suya. La atribución, además, puede respaldarse por la vinculación de Guadalupe con la colegiata vallisoletana, de la que era parroquiano por vivir en casas adosadas al templo, y por la circunstancia de que en 1524 hizo la caja de su cirio pascual con esculturas de Adán y Eva, la serpiente, el ángel con su espada y sus molduras a lo romano, "conforme a la obra de dicho retablo del altar mayor de la iglesia mayor porque ha de estar junto al altar". En cambio, para la autoría de la escultura del retablo se ha pensado en Juan Ortiz *el viejo* y colaboradores, alegándose motivos estilísticos.



6.- *Retablo de san Benito abad*

Monasterio de San Benito el Real. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: BOSARTE (1804), ed. 1978, pp. 359-376; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, pp. 137-152; ORUETA, 1917, pp. 107-135; COSSÍO, 1920; AGAPITO Y REVILLA, 1926, pp. 85-98; GÓMEZ MORENO, 1941, pp. 161-164; AZCÁRATE, 1958, p. 143-153; CANDEIRA, 1959; WATTENBERG, 1963, pp. 107-170; CAMÓN AZNAR, 1980, pp. 61-87; RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, 1981, pp. 231, 251; GARCIA DE WATTENBERG, 1990, pp. 195-208; BRASAS, 1990, pp. 214-216; VILLAR, 2004, pp. 80-89; ARIAS MARTÍNEZ, 2005, p. 12-27; IDEM, 2011, pp. 97-116.

A la hora de valorar el excepcional retablo que Alonso Berruguete hizo para la iglesia del monasterio de San Benito el Real, es necesario señalar en primer lugar que es el conjunto de arquitectura y escultura más importante que se realizó en la España del primer Renacimiento. Esta monumental máquina se ejecutó a través de una inteligente e innovadora traza que alberga un amplio repertorio de figuras dotadas de una atrevida expresividad. Esta sorprendente novedad procede de los conocimientos artísticos que Berruguete adquirió durante su estancia en Roma entre 1494 y 1518, donde estuvo inmerso en un prodigioso proceso creativo que él asumió y que condicionó sus futuras actuaciones profesionales. Concretamente, a la hora de concebir el magno retablo del monasterio de san Benito, tuvo en su mente el grandioso nicho del Belvedere que Donato Bramante realizó en el Vaticano, obra maestra del renacimiento italiano.

El contrato se firmó en Valladolid en 1526 entre el abad del monasterio fray Alonso de Toro y el escultor, advirtiéndose en él que al artista se le otorgaba gran libertad creativa, reflejo de la confianza que los benedictinos tenían depositada en él. Así, levantó sobre la predela inferior dos cuerpos de altura, articulados por elegantes y esbeltas columnas abalaustradas, separados por un dinámico entablamento. El primero estaba presidido por una gran escultura de *san Benito*, y el segundo por una movida y sinuosa talla de la *Asunción de la Virgen*. Ambos se dividían a su vez en dos registros, en los que

se integraban esculturas y pinturas. Tras otro entablamento, configurado con triglifos y metopas, se levantaba un espectacular ático centrado por una gran venera, sobre la cual se disponían las figuras de *Cristo Crucificado* acompañado de la *Virgen y San Juan*. Dos elegantes frontones laterales cerraban tan espectacular conjunto.

Su repertorio iconográfico refleja una trascendental ideología a través de la cual se fundían el espíritu del Antiguo Testamento mediante las esculturas de los profetas con el mensaje del Nuevo, protagonizado por los apóstoles, evangelistas y santos. Importancia notoria tenían los episodios pintados describiendo destacados momentos de la infancia de Cristo y, lógicamente, ofrecía una importante catequesis sobre la grandeza del fundador de la Orden benedictina y de sus principales milagros gracias a la escultura de su figura y los relieves que se refieren a aquellos.

Lamentablemente, a causa del proceso desamortizador, se desmontó la escultura del retablo y su arquitectura sufrió las consecuencias del abandono en el que permaneció durante años, ocurriendo que algunas de sus tallas se perdieran y parte de su estructura general desapareciese. En 1843 la escultura y lo que restaba de su arquitectura se integró en las colecciones del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid y, después de pasar por diferentes montajes se exhibe, una vez concluida su restauración en 2004, casi completo aunque fragmentado, en el Museo Nacional de Escultura. Descrito y analizado en varias ocasiones, la más completa lo ha sido por Arias Martínez que ha efectuado un detenido estudio de su proceso creativo, un profundo análisis de su técnica y también una pormenorizada relación de su significado iconográfico. En él se basa esta reconstrucción que proporciona una visión aproximada de lo que fue tan magnífico conjunto.



7.- *Retablo de santa María de las nieves*

Iglesia de Santa María. Viloria del Henar. Valladolid. (Museo Diocesano y Catedralicio. Valladolid).

Bibliografía: HERAS GARCÍA, 1969, pp. 211-212; MARTÍN GONZÁLEZ, 1975, pp. 36-37.

En el Museo Diocesano de la Catedral se exhibe un conjunto de cinco pinturas sobre tabla que integraron el retablo del templo de Santa María de las Nieves en Viloria del Henar. Lamentablemente cuando en 1960 se derribó esta iglesia (que poseía una portada románica), para construir un nuevo edificio, no se conservó el ensamblaje de madera y únicamente se salvaron sus pinturas cuyo estilo evidencia que son obras de un anónimo pintor castellano del primer cuarto del siglo XVI, seguidor de Pedro Berruguete. Es de suponer que la arquitectura que tuvo estaría formada por columnas de tipo abalaustrado o paneles con decoración a candelieri.

Para intentar dar un sentido a este grupo de tablas, posiblemente propias de algún pintor segoviano, se ha propuesto integrarlas en una sencilla estructura compuesta por banco, pri-

mer cuerpo y ático. El espacio central del primero lo ocuparía un sagrario flanqueado a derecha e izquierda por las pinturas que representan figuras pareadas de apóstoles: *San Bartolomé y otro apóstol* a la izquierda y *San Andrés con San Pablo* a la derecha.

Por ser tema habitual en los retablos que poseen iconografía mariana, se ha dispuesto en su cuerpo principal un grupo escultórico de la *Asunción de la Virgen* que, al igual que el ensamblaje utilizado para la reconstrucción ideal de este desaparecido retablo se ha tomado de un retablo del monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid. A ambos lados, se dispondrían dos pinturas que representan, respectivamente, *la Anunciación* y *La huida a Egipto*; el ático lo integraría la tabla con el *Calvario*. El conjunto, probablemente, como sucede en otros retablos del mismo momento, dispondría de pulseras para enmarcar su cuerpo principal y de aletones, más o menos grandes, en el ático.



8.- Retablo de la Pasión de Cristo

Monasterio jerónimo de La Mejorada. Olmedo. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: ARIAS MARTÍNEZ, 2002, p. 44; IDEM, 2005, pp. 62-67.

Con el dinero sobrante legado al monasterio jerónimo de La Mejorada por doña Francisca de Zúñiga (†1530), viuda el caballero Álvaro de Daza, para costear el retablo mayor de su iglesia que hicieron Vasco de la Zarza y Alonso Berruguete (ahora en el MNE), se compró madera de nogal para hacer tres retablos que se colocaron de la siguiente manera: dos, en el claustro viejo y el tercero, a la entrada de la sala capitular, realizados por el lego jerónimo Rodrigo de Holanda.

Se situaron en el claustro monástico y en él permanecieron hasta que en 1838 se recogieron y trasladaron a Valladolid donde, poco después, ingresaron descabalados de sus arquitecturas e incompletos en el entonces Museo Provincial de Bellas Artes (MNE). De pequeño formato 2,40 m. de altura aprox.), los tres retablos se dedicaron, respectivamente, a la Infancia, Pasión y Resurrección de Cristo formando un ciclo destinado a narrar los principales episodios cristológicos.

Los relieves (0,64 x 0,58 m) de los dos últimos, separados por columnas de tipo abalastrado y rematados por chambranas, ofrecen una estrecha unidad estilística por lo que se consideran obra del mismo autor. En el de la Pasión se representaron, distribuidos en sus dos calles laterales, los temas de la *Oración en el huerto*, *Cristo injuriado*, la *Flagelación* y el *Camino del Calvario*, mientras que en la central se hallaban colocados los relieves del *Descendimiento* y la *Crucifixión*, este último de mayor tamaño. Las dos calles laterales se remataban con molduras semicirculares alojando relieves de los profetas *David* e

Isaías, con sus respectivas filacterias identificativas, y en la central su moldura se decoraba con cabezas de ángeles en su rosca y motivos de frutas y otros vegetales en el pabellón ondulado que cobijaría a *Cristo en su cruz*, el cual no se ha conservado.

Sus dos cuerpos de altura descansaban sobre un basamento en el que distribuían pequeños relieves de la *Conversión y Martirio de San Pablo* (0,30 x 0,60 m) a ambos lados del central que representaba a *Santa Úrsula y sus compañeras con el pontífice* (0,30 x 0,78 m), y entre ambos se separaban por pequeños entablamentos decorados con relieves.

En su estilo se aprecian influencias de composiciones grabadas por Durero y Lucas de Leyden indicativas de una relación con la plástica de procedencia flamenca cada vez más afectada por las novedades estéticas italianas. En cambio, los relieves que se conservan del retablo de la Infancia de Cristo responden a una sensibilidad diferente a la desarrollada en los otros dos por fray Rodrigo y, sin duda, responden a una cronología ligeramente posterior, en torno a 1550. Se consideran obra elaborada por los seguidores del lego escultor en su mismo taller monástico, dentro de un estilo más avanzado dentro de una apuesta más decidida por fórmulas renacentistas.

En la recreación del retablo de la Pasión se han tenido en cuenta las pautas propuestas por Arias Martínez, completándose en esta ocasión los vacíos derivados de la falta de piezas o de fragmentos. El relieve de la *Crucifixión* se ha prolongado su altura para colocar un Crucifijo del siglo XVI y facilitar su lectura.



9.- *Retablo de san Antón abad*

Monasterio de San Benito el Real. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: BOSARTE, 1804, p. 187; LLAGUNO, 1829, II, p. 22; MARTÍ Y MONSÓ, 1901, p. 442; AGAPITO Y REVILLA, 1913, p. 197; GÓMEZ MORENO, 1941, p. 164; CANDEIRA, 1941-1942, pp. 111-137; MARÍN, 1948, p. 73-76; POST, 1966, p. 28; MARTÍN GONZÁLEZ, 1974, p. 347; ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, 1975, p. 26; CAMÓN AZNAR, 1980, pp. 44-46; RODRÍGUEZ, 1981, pp. 217 y 265; PARRADO DEL OLMO, 1983, p. 108-109; BRASAS, 1990, pp. 217-219; HERNÁNDEZ REDONDO, 2001, pp. 69-71; ARIAS, 2011, p. 118.

Presidió este retablo la capilla absidal de la nave de la Epístola del templo monástico de San Benito el Real de Valladolid, cuyo patrono era don Fernando de Zúñiga, arcediano de Sevilla, hijo de don Pedro de Osorio y de doña Elvira de Zúñiga, condesa de Trastámara, en la que se encontraba su enterramiento.

Tan admirable conjunto de arquitectura en madera, escultura y pintura gozó siempre de excelente fama tanto como obra de devoción, como de arte. En 1804, Bosarte escribió que, según el archivo monástico, el retablo había sido realizado por Gaspar de Tordesillas, y en un relieve se podía leer la fecha de 1547 que consideró como el año de su conclusión. Alabó también la calidad de la escultura de San Antonio Abad, y que el retablo se hizo expresamente para acomodar en él un conjunto de cinco pinturas semigóticas. Además, indicó que en él se habían colocado otras pinturas más modernas en su pedestal: la Virgen cosiendo y la Huida a Egipto. También apuntó que la arquitectura del retablo era “balastral” y “arbitraria” articulados sus cuerpos por cuatro columnas. Señaló que el conjunto se remataba con una medalla redonda que contenía una cabeza “en todo relieve”. Importante fue su afirmación al señalar que Tordesillas fue “extremadamente voluptuoso aunque por buen camino”, colocando con profusión y gusto cartelas, bichas, mascarones, sátiros, monstruos, calaveras, colgantes, conchas, vasos, uñas, cabezas de delfines, caballos marinos y cabezas aladas. Sobre la escultura de san Benito, que presidía el conjunto, Agapito y Revilla indicó que

era obra del propio Gaspar de Tordesillas, según sostuvo también Martí y Monsó, pero tal atribución fue rechazada por Martín González, quien señaló con acierto que el estilo de Tordesillas deriva del espíritu creativo de Berruguete mientras que el de este san Benito corresponde a la estilística de Juni, considerándolo como obra de su taller, efectuada en torno a 1547, si bien aceptaba que el boceto fuese del maestro, y su ejecución de discípulos

La pintura de la Crucifixión que culmina el retablo fue considerada en 1941 por Gómez Moreno como obra de Alonso Berruguete, admitiéndose en nuestros días con la salvedad de que en ella pudo participar algún miembro de su obrador. Las otras pinturas -Camino del Calvario, Entierro de Cristo-, son consideradas como de su escuela, mientras que las que representan Milagros de San Antonio de Padua son obra de un maestro anónimo. Estas últimas aluden a los episodios del asno arrodillado ante la Sagrada Forma, y San Antonio resucitando a un joven. Ya de principios del siglo XVII son las dos pinturas de los pedestales pero no de Gregorio Martínez como se ha sugerido.

La minuciosa reconstrucción planteada ha permitido organizar las piezas arquitectónicas que se conservan en el MNE. Toda la estructura se alberga entre dos pulseras laterales, y se articula mediante dos esbeltas columnas abalastradas. El espacio del cuerpo inferior se ha centrado con la escultura de San Antón, y la pintura del Calvario en el superior; las calles laterales se organizan con los dos pasajes de la vida de Cristo arriba y, abajo, los de la vida de San Antonio; por último, siguiendo a Bosarte, se han puesto en los laterales del banco las dos escenas de la vida de la Virgen. En el remate superior, se han situado a los evangelistas y las molduras que remataban las calles laterales y la central.



10.- *Retablo de san Juan bautista y María Magdalena*

Monasterio de San Benito el Real. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 184; AGAPITO Y REVILLA, 1929, p. 174; GARCÍA CHICO, 1946, p. 186; MARTÍN GONZÁLEZ, 1974, p. 213; RODRÍGUEZ, 1981, p. 265; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, p. 283; ARIAS, 2000, pp. 17-20; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 2012, p. 119; VASALLO, 2018, pp. 44-46.

En Abril de 1551, doña Francisca Villafaña contrató a los escultores Juan de Juni e Inocencio Berruguete para realizar un retablo destinado a su capilla en la iglesia monástica de San Benito el Real de Valladolid, que se encontraba en el lado izquierdo del trascoro bajo, enfrente de la capilla de la familia Butrón.

Se especificaba que los dos artistas se repartirían el trabajo equitativamente y se pormenoriza cómo sería el retablo que estaría flanqueado por dos columnas principales; las otras cuatro dispuestas en el cuerpo central serían abalaustradas. También se menciona que los frisos y pedestales serían de talla y que a ambos lados de las esculturas principales de san Juan bautista y María Magdalena se situarían, respectivamente, san Benito y santa Escolástica y san Jerónimo y santa Elena. En la parte superior del retablo figurarían los escudos de la patrona. El retablo, concluido, permaneció en su capilla hasta la desamortización de 1836 y, con posterioridad, ingresó en el Museo provincial de Be-

llas Artes, hoy Nacional de Escultura. Siguiendo al detalle las condiciones del contrato se hizo, en 2000, un primer ensayo de reconstrucción cuyo dibujo ahora hemos traducido ahora en forma virtual.

En su banco se ha utilizado, aunque reducido, el del retablo de la capilla de los Benavente, obra de Juni, en la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco. La hornacina central de su primer cuerpo la ocupa la bella escultura de *san Juan*, flanqueada por dos esculturas de tamaño menor: a su izquierda, *san Benito* (perdido), y a la derecha, su hermana *santa Escolástica* que ya se había identificado con la conservada en el templo del Carmen extramuros de Valladolid. Sobre estas últimas irían dos tondos de diseño ovalado, similares a los que Juni hizo en el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma. En la hornacina central del segundo cuerpo, se ha situado la escultura de *María Magdalena*, realizada sobre otro tondo similar a los anteriores, acompañada a sus lados por las de *san Jerónimo* y *santa Elena*, que se consideran obra de Inocencio Berruguete. En la recreación del remate de este pequeño conjunto se ha empleado el mismo que corona el del Burgo de Osma así como los escudos de la patrona en sus extremos.



11.- Retablo de san Antón abad

Iglesia del Hospital de San Antón. Valladolid (Museo Nacional de Escultura y Santuario de la Gran Promesa. Valladolid)

Bibliografía: MARTÍ Y MÓNSO, 1898-1901, p. 213; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA. 1985, p. 324, fig. 394; URREA, 2020, pp. 12-15.

En 1553, doña Ana de Tassis encargó a Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión un retablo destinado a la iglesia del hospital de San Antonio Abad de Valladolid. Cuatro años después, la patrona mandó tasar el retablo “que ya estaba puesto y asentado”. Sin embargo, hasta 1559, doña Ana no concertó con Jerónimo Vázquez y Gaspar de Palencia la policromía del retablo y cuatro escenas de pincel.

Levantado sobre un alto basamento, el retablo se componía de tres cuerpos en su calle central y dos en las interiores, que se limitaban en sus extremos por grandes columnas distanciándose de aquella mediante columnas de inferior tamaño. En el banco, a ambos lados de la custodia se situaban dos relieves con episodios alusivos a la vida del santo patrón del hospital: *San Antón apaleado por los demonios* y *San Antón tentado por el diablo vestido de mujer*

El primer cuerpo lo presidía un gran relieve con la escena del *Noli me Tangere*, alusivo al momento en que Cristo, después de resucitar, se encuentra con María Magdalena y la ruega que no le toque. En el segundo, figuraba, un relieve de la *Asunción de la Virgen* acompañada de seis ángeles. El ático se remataba por un *Calvario* encima del cual se situaba una pintura sobre tabla, de formato semicircular, del *Padre Eterno*. En las calles laterales, se distribuían cuatro pinturas sobre tabla con los temas de *la Oración en*

el Huerto, el *Descendimiento de la Cruz* y la *Ascensión del Señor* y, quizás, la *Flagelación* o *Cristo con la cruz a cuestas*. A plomo, sobre las dos grandes columnas laterales, se disponían esculturas de *san Pedro* y *san Pablo* junto a los escudos de la patrona.

En el siglo XVIII, el retablo se desplazó del presbiterio al haberse construido otro de acuerdo con el gusto de aquel siglo y el antiguo fue trasladado a otro lugar del templo, operándose en él algunas modificaciones. Suprimido el culto y derribado el templo en 1940, los elementos del retablo que habían sobrevivido pudieron ser rescatados previamente por el Museo Nacional de Escultura.

La propuesta de reconstrucción ideal de uno de los mejores retablos que se hicieron en Valladolid durante el Renacimiento consiste en configurar su estructura arquitectónica, lo más aproximada posible a su diseño original, contando con los elementos existentes en el museo, colocando en ella los relieves, esculturas y pinturas supervivientes. Para suprir la pérdida del relieve del *Noli me tangere* se ha recurrido al grabado de Alberto Durero con este mismo asunto debido a la gran difusión que alcanzó, pero no se ha podido localizar la tabla de *La oración en el huerto* del primer cuerpo, que todavía en 1985 se conservaba en el Santuario de la Gran Promesa; tampoco se tiene noticia de la otra que ya faltaba, ni de las esculturas de la *Virgen y san Juan*, ni de los escudos.



12.- *Retablo de Nuestra Señora de la Antigua*

Iglesia parroquial de La Antigua. Valladolid. (Catedral. Valladolid).

Bibliografía: PALOMINO, ed. 1947, p. 830; PONZ, ed. 1947, p. 969; CEÁN BERMÚDEZ 1800, II, p. 362; BOSARTE (1804), ed. 1978, p. 171, 337; MARTÍ Y MONSÖ, 1898-1901, p. 362; WEISE, 1927, p. 329; AGAPITO Y REVILLA, 1929, p. 123; GARCÍA CHICO, 1949, p. 22; MARTÍN GONZÁLEZ, 1974, p. 165; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 2012, pp. 62-66 y 110-116.

Para el templo parroquial de Santa María de la Antigua, de Valladolid, hizo Juan de Juni entre 1545 y 1562 su retablo mayor y con él una de las más bellas obras escultóricas del tardío renacimiento hispano. Su proceso constructivo estuvo salpicado de problemas, entre ellos un ruidoso y largo pleito entre Francisco Giralte y Juni, que no dejó de ser una confrontación entre dos maneras de entender la arquitectura y la decoración, con resultado final favorable al escultor francés que contrató de nuevo la obra en 1551 por 2300 ducados incluido su dorado.

El retablo ofrece una estructura movida y dinámica, compartimentada en tres cuerpos de altura más un amplio ático, donde figura la patética escena del Calvario. En la hornacina central del retablo destaca la figura ondulante y dinámica de la *Inmaculada Concepción*, mientras que en las calles laterales se narran episodios de la vida de la Virgen y de Cristo, junto con otras esculturas de santos y profetas.

Con motivo de las obras de restauración del templo, el retablo se depositó en 1922 en la catedral, con el fin de que no sufriera desperfectos y hasta que concluyeran aquellas. No obstante en 1952, al recibirse acabado el templo parroquial, el retablo no se reintegró a su lugar de origen. Tal situación provocó que la cabecera de la Antigua no recuperase el aspecto interior que durante tres siglos y medio mantuvo, al ofrecer una marcada sensación de desnudez y frialdad de la que se huyó durante el renacimiento. Por otra parte, colocado en el presbiterio de la catedral, tampoco resulta apropiado, pues no se ajusta al clasicismo diseñado por Herrera aunque, evidentemente, su calidad es insuperable.

La realización del montaje que permite la correcta visualización del retablo en su primitivo emplazamiento no ha sido complicada, debido a la existencia de fotografías anteriores a 1922 que, aunque de calidad limitada, permiten contemplarlo en el presbiterio del templo de la Antigua. En la recreación resulta evidente la perfecta interrelación que Juni consiguió entre su retablo y la arquitectura gótica, aprovechando los efectos de la iluminación filtrados por los ventanales abiertos entre los nervios de la bóveda incidiendo sobre las esculturas.



13.- Retablo de Santiago apóstol

Comendadoras de Santa Cruz. Valladolid (Iglesia parroquial de San Ginés. Ciguñuela. Valladolid).

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, pp. 72-75; MARTÍN GONZÁLEZ, 1952, pp. 64-65; IDEM, 1973, pp. 22 y 24; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1999, pp. 105-114; URREA, 2009, p. 46; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 2019, pp. 65-116.

En el último tercio del XVI, las comendadoras de Santa Cruz, de la Orden de Santiago, construyeron su segunda iglesia alegando en 1591 que su templo anterior “no era de la manera que al presente está ni tenía forma de iglesia ni de capilla mayor” y que también “se ha hecho y acabado de hacer un retablo para el altar mayor”.

Fue con el escultor Esteban Jordán con quien se contrató en enero de 1572 el nuevo retablo para su capilla mayor, “de talla de bulto escultura dorado y estofado”, cuya traza también había facilitado. Las medidas eran 8,40 de alto por 5,60 de ancho, “sin los vuelos de las cornisas” aunque sobresaldría el Crucifijo que lo remataba, “de suerte que llegue hasta lo último de la capilla” y, por una provisión dada por Felipe II, se sabe que ya estaba terminado el 5 de mayo de 1573 y que su coste había ascendido a 1000 ducados.

El retablo se estructuraba mediante banco, tres cuerpos y ático. Los temas, tanto de las figuras de bulto redondo como de los relieves, se dejaban a elección de las monjas, excepto que el tercer cuerpo debía llevar figuras de los cuatro doctores de la Iglesia o de los evangelistas y que en el Calvario de su ático no se incluiría la figura de la Magdalena. El visitador de la Orden en 1574 describió, en medio de su altar mayor, “una custodia grande de talla de

imaginería de ciertas imágenes de bultos e serafines dorada y en el alto de la dicha custodia una imagen de señor Santiago de bulto... y a los lados de la dicha custodia están dos imágenes, la una de Nuestra Señora y la otra de Señor Santiago, de pincel”.

Se describe en 1719 como “todo dorado y estofado con diferentes hechuras y en el remate de lo alto está una efigie de Cristo Nuestro Señor clavado en la Cruz de bulto y en el tablero de en medio que está encima de la custodia del Santísimo Sacramento está el bienaventurado Santiago a caballo”. Fabricado un nuevo templo, mucho más monumental y suntuoso, las comendadoras se desprendieron de su retablo mayor por considerar sus proporciones inadecuadas y fabricaron otro, barroco, costeado por la marquesa de Castrofuerte, al tiempo que vendieron el anterior.

Identificado este último como el retablo que preside el presbiterio de la iglesia de San Ginés, de Ciguñuela, los pagos que esta parroquia realizó entre 1732 y 1734 -en total 1 200 reales- a la comunidad santiaguista por “el retablo que tienen dichas señoras de la iglesia vieja” acabaron por certificar su procedencia. El conjunto ha sufrido notables modificaciones, pérdidas y mutilaciones, como el añadido de un pedestal que realza su altura, la desaparición de sus esculturas y relieves, salvo la escultura de Santiago matamoros, y el grupo de la Oración en el Huerto.



14.- *Retablo de la Asunción*

Monasterio de San Pedro de la Santa Espina. Valladolid. (Museo Federico Marés. Barcelona).

Bibliografía: VIÑAZA, 1889-1894, II, p. 63; MARTÍ y MONSÓ, 1898-1901, pp. 185-186; GARCÍA CHICO, 1956-1964, pp. 30-32; PARRADO DEL OLMO, 1976, pp. 157 y 163; MARÉS DEULOVOL, 1977, pp. 56, 57, 330-332; PARRADO DEL OLMO, 1981, pp. 255-258.

El altar mayor del antiguo monasterio cisterciense de San Pedro de la Santa Espina estuvo presidido por un retablo tallado en alabastro, material que se utilizó en contadas ocasiones dentro del renacimiento castellano y leonés y que habla de la suntuosidad con que se decoró el templo durante el siglo XVI.

Integrado por cuatro espléndidos relieves tallados con anterioridad a 1575, año en que se asentó el retablo, con la figuración de la *Presentación de la Virgen*, *la Anunciación*, *la Visitación* y *la Adoración de los pastores*, cuya autoría primero se consideró como obra de Inocencio Berruguete y, últimamente, se estima que corresponde al escultor palentino Manuel Álvarez.

Desmantelado el monasterio durante la invasión napoleónica, su situación se agravó con la desamortización, repartiéndose sus bienes artísticos por las poblaciones más o menos vecinas: Castromonte, San Cebrián de Mazote, Villagarcía de Campos, Villabrágima y Villavendimio. Los cuatro grandes relieves que ocuparon las dos calles laterales del retablo emigraron a Francia y en París los adquirió el escultor y coleccionista Federico Marés en 1958. Rescatados para el patrimonio español se conservan en el museo catalán que lleva su nombre en Barcelona.

El banco o pedestal dispondría de relieves de distinto tamaño según ocuparan los netos o entrepaños de sus calles laterales, habiéndose

sugerido que un relieve de alabastro, representando el *Bautismo de Cristo*, existente en la iglesia de San Ginés, de Villabrágima, puede tener esta procedencia por la similitud de estilo con los anteriores.

En el primer cuerpo de la calle central iría situado un sagrario, no se sabe si de alabastro o de madera dorada, mientras que el segundo se hallaba presidido por una figura de la *Asunción de la Virgen*, en alabastro, conservada en la vecina iglesia parroquial de San Cebrián de Mazote (Valladolid). Tal vez, su ático estuvo centrado por un relieve del Padre Eterno, situado dentro de un medallón, y en sus extremos figurarían las esculturas de *san Pedro y san Pablo*, de las que únicamente se ha podido identificar la última, actualmente en la cripta de la iglesia colegial de Villagarcía de Campos (Valladolid).

Establecida esta hipótesis, la propuesta para la recreación de la desaparecida arquitectura del retablo, para simular visualmente tan hermosa obra del último tercio del siglo XVI, está basada en el empleo de un esquema integrado por columnas tomadas de otro retablo atribuido a Álvarez (Museo Marés, MFMB 1109). En él se han dispuesto los cuatro relieves de alabastro, así como la Asunción titular y, en el ático, un relieve del Padre Eterno sostenido por ángeles, tomado del retablo de Santa Apolonia de la catedral de Palencia, igualmente considerado obra de Álvarez, y la escultura, duplicada, de San Pablo ahora en Villagarcía. En la caja central del primer cuerpo, se ha situado el gran tabernáculo de Moral de la Reina (Valladolid), de la misma época que el retablo de La Espina.



15.- *Retablo mayor de Santa María de Retuerta*

Abadía de Retuerta. Valladolid. (Monasterio de La Santa Espina. Valladolid)

Bibliografía: ANTÓN, 1942, p. 112; PESCADOR DEL HOYO, 1956, p. 106-108; GARCÍA CHICO, 1959, pp. 32; PARRADO DEL OLMO, 2002, p. 58.

La abadía premostratense de canónigos regulares de Retuerta se estableció en 1145 y fue la primera que esta orden fundó en España. Situada a orillas del río Duero, entre Sardón y Quintanilla de Abajo, dispone de una magnífica iglesia, construida a partir de aquel año y comienzos del siglo XIII. Después de la desamortización de 1836, sus edificios pasaron a propiedad particular y en la actualidad pertenece a una sociedad vitivinícola y hotelera privada.

Su ábside central estuvo presidido por un espléndido retablo concluido en 1579, siendo abad Jerónimo Calderón, por el escultor Diego de Marquina, vecino de Miranda de Ebro, que acababa de realizar el retablo principal de la abadía de Bujedo. Su traza sigue patrones romanistas derivados de las fórmulas creadas por Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga y difundidas por sus discípulos en el foco escultórico de La Rioja, País Vasco y Navarra. La inscripción "Año 1661" situada en los frontones curvos superiores, aludirá a la limpieza que se hizo en el retablo después del incendio del templo. Hasta 1957 permaneció en Retuerta, pero aquel año se trasladó al templo del monasterio de la Santa Espina (Castrononte. Valladolid), donde se conserva.

Se trata de un retablo formado por un ancho banco y dos cuerpos cuyas calles laterales se separan mediante columnas retranqueadas que cobijan cajas rematadas por frontones decorados con ángeles recostados, resolviéndose la calle central del primer cuerpo mediante un tramo serliano. Su repertorio iconográfico está dedicado a narrar la vida de Cristo y de la Vir-

gen. En su banco, envueltos en molduras circulares, se disponen relieves con la *Oración en el Huerto*, el *Prendimiento de Cristo*, el *Ecce Homo* y *Cristo camino del Calvario*; en los extremos, las figuras de *Adán y Eva*, simulan simbólicamente soportar como atlantes todo el peso del retablo por su responsabilidad en el pecado original que propició la Redención.

En el primer cuerpo y flanqueando la caja principal vacía, que contuvo el grupo de la *Asunción de la Virgen* rodeada de angelitos (hoy perdido), se disponen relieves de la *Adoración de los Pastores* y *de los Reyes* y, en los intercolumnios centrales, las esculturas de los evangelistas *Lucas* y *Mateo* y sobre ellas relieves de la *Fortaleza* y la *Justicia*; en el sotabanco del segundo, se colocaron los relieves del *Bautismo de Cristo* y de la *Imposición del hábito a san Norberto*; en el cuerpo superior, hay relieves de la *Anunciación* y de la *Visitación* junto con esculturas de los evangelistas *Juan* y *Marcos*; la caja central de este cuerpo tuvo un relieve o escultura de san Norberto, fundador de la Orden premostratense; en el entablamento superior, un frontón alberga la figura del *Padre Eterno* y, a sus lados, relieves de la *Fe* y la *Caridad*. Por último, el conjunto se halla coronado por el grupo del *Calvario*, dispuesto sobre un pedregoso pedestal, integrado por Cristo en la cruz, los dos ladrones, la Virgen y san Juan.

Nuestra propuesta consiste en una recolocación ideal del retablo en el espacio original que ocupó en la iglesia abacial de la que procede. Perdido el grupo principal de la *Asunción de la Virgen*, que aún existía maltratado en 1956, se ha utilizado un grabado de *san Agustín recibiendo a san Norberto* para evocar la figura del santo fundador que presidía el conjunto.



16.- *Retablo de san Lucas*

Convento de San Pablo. Valladolid, (Sacrística. Catedral. Valladolid)

Bibliografía: PONZ (1783), 1947, p. 961; GONZÁLEZ y ARIAS, 1993, pp. 21-47; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 6; URREA, 2021, pp. 43-45. .

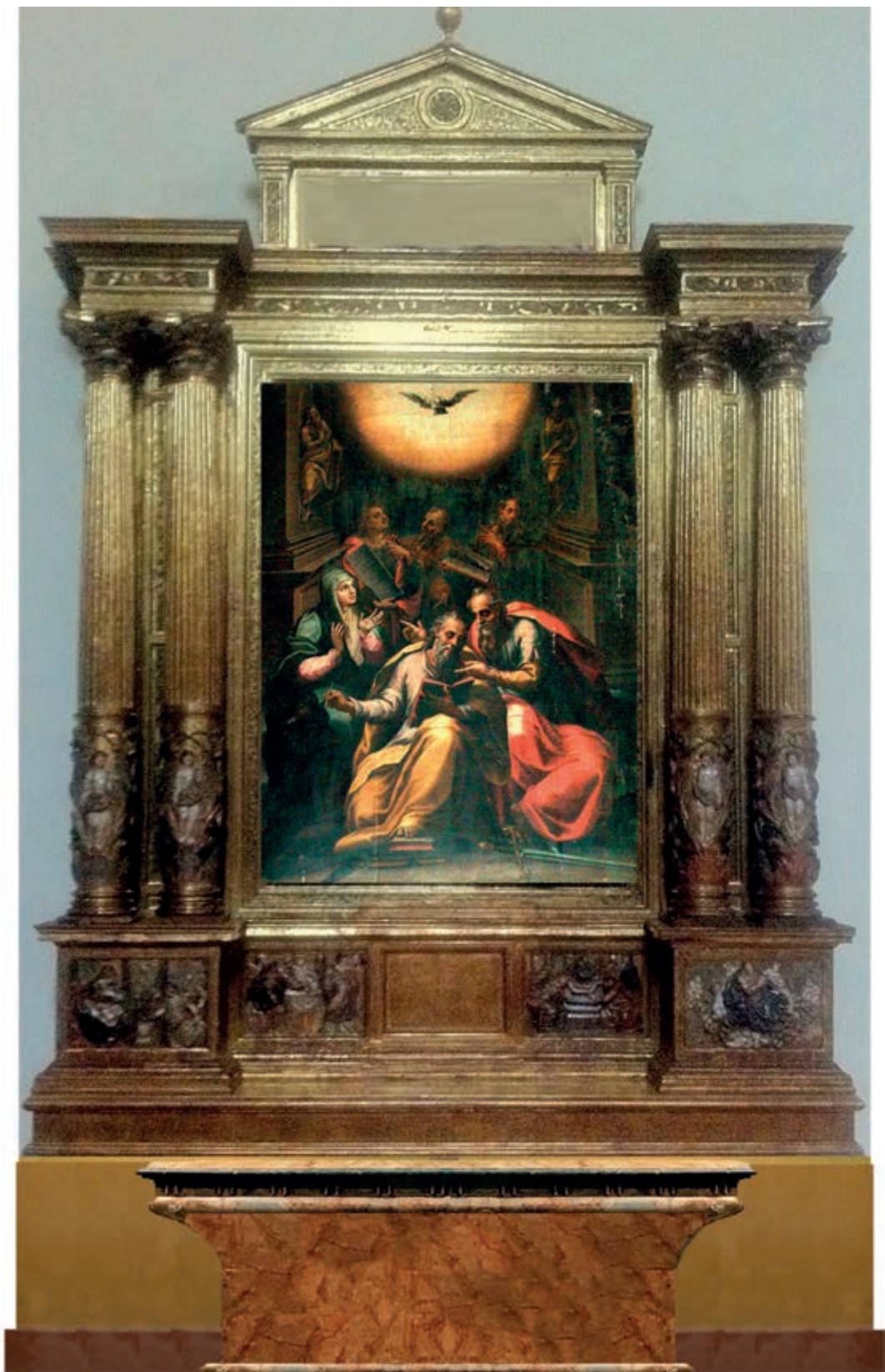
La primera referencia existente sobre este desaparecido retablo la proporcionó el viajero don Antonio Ponz en 1783 cuando, al visitar el convento de San Pablo de Valladolid, mencionó que su iglesia tenía tres capillas en el lado de la epístola, con altares de muy buena arquitectura, concretando que, en la segunda había su retablo dorado con un cuadro “de composición extraña, que tira al estilo de Bartolomé de Cárdenas y representa la venida del Espíritu Santo”. Se trataba de la capilla que en 1580 el convento traspasó al doctor Pedro Enríquez, médico de Felipe II, quien cambió el nombre de la misma por el de San Lucas, patrono de los médicos.

Sobre la autoría de la pintura sobre tabla (2,54 x 1,92 m) del retablo formulada por Ponz no estuvo acertada ya que esta corresponde, como se ha demostrado, al pintor Gaspar de Palencia (h. 1531-1590), responsable asimismo de la pintura de la reja que velaba la capilla, lo que permite suponer que el retablo se hiciese en torno a 1587 cuando se contrató a Palencia el dorado de la reja.

En esta ocasión, la representación del tema de la Venida del Espíritu Santo se encuentra focali-

zada en la figura del evangelista Lucas que, en un primer término, se ve acompañado a ambos lados por la Virgen y san Pablo mientras que en un segundo término se sitúan Juan, Marcos y Mateo. La paloma del Espíritu Santo, envuelta en un gran resplandor alusivo a la inspiración divina, sobrevuela la escena contemplada, desde unas hornacinas abiertas en un fondo de severa arquitectura clasicista, por las esculturas de Moisés y Elías como alusión a la antigua ley sustituida por la nueva.

El proyecto de recreación del retablo, del que durante la desamortización únicamente se salvó su pintura al trasladarse a la catedral, se basa en la apreciación hecha por Ponz sobre su “muy buena arquitectura”, refiriéndose como es habitual en él a la propia del periodo de la “restauración de las artes”, es decir, la del pleno Renacimiento. Para ello se ha recurrido a un módulo arquitectónico utilizado por Esteban Jordán en el pequeño retablo que hizo del Nacimiento de Jesús con destino al monasterio de las Comendadoras de Santa Cruz, de la Orden de Santiago, en Valladolid. Asentado sobre un banco, su elegante diseño dispone de un solo cuerpo formado por columnas con su primer tercio “robado”, de orden corintio, en el que se sitúa la caja donde se ha colocado la pintura de Gaspar de Palencia.



17.- *Retablo de la Anunciación*

Convento de San Agustín. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura y Colección particular. Valladolid).

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, p. 971; BOSARTE (1804), ed. 1978, pp. 129-133; MARTÍ MONSÓ, 1901, p. 512 y ss; AGAPITO y REVILLA, 1925-1943, pp. 178-183; ANGULO, 1954, p. 296; MARTÍN GONZÁLEZ, 1956, p. 84; WATTEMBERG, 1966, pp. 297-298; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 264 y ss; ARIAS, 2001, pp. 91-93; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 76.

Adquirida la capilla por el banquero Fabio Nelli en 1591 para lugar de enterramiento familiar, dotó al recinto con magnificencia colocando en ella un hermoso retablo acudiendo en 1596 a Gregorio Martínez, por entonces el principal pintor de la ciudad, para encargarle sus cuadros. En el contrato se especifica que la pintura principal debía ser una *Anunciación de Nuestra Señora*, en el ático figuraría una *Trinidad* y en el banco se situarían cuatro pequeñas tablas con representaciones del *Nacimiento o Adoración de los pastores*, la *Adoración de los Reyes* (69 x 84 cm, ambas en colección particular de Valladolid), la *Circuncisión* y la *Presentación en el templo*.

La arquitectura del retablo se destruyó y el conjunto pictórico que en ella se integraba se desamortizó en 1836 y después pasó al Museo provincial de Bellas Artes. Sin embargo, las pequeñas tablas del banco, sin que se conozcan las circunstancias, terminaron en manos particulares y en fecha reciente han pretendido subastarse. La pintura de la Trinidad del ático desapareció y se ignora, si es que se conserva, su paradero.

La *Anunciación*, firmada por Gregorio Martínez, es una de las más bellas escenas con este tema que se

crearon en la pintura española del siglo XVI y por ello ha recibido siempre los más loables y justos encomios que pueden aplicarse a una obra de arte. Aunque su composición deriva parcialmente de un grabado de Battista Franco, Martínez logró crear una escena rebosante de emoción espiritual y de belleza física. Está trabajada con un perfecto dibujo a través del cual se confronta la dinámica y firme figura del ángel, imbuida en su misión de comunicar a María la decisión divina de convertirla en madre de Jesús que, con recogimiento y serenidad ella acepta con gozo contenido. En la parte alta de la escena, entre áureos resplandores, desciende la paloma del Espíritu Santo bajo los auspicios del Dios Padre al que flanquean bellos y movidos ángeles mancebos.

Sobre las pinturas del banco puede señalarse que de *La circuncisión* y de *La presentación en el templo* no se vuelve a tener noticias desde 1925. En cambio, *El Nacimiento* y *La adoración de los Reyes* conservan sus efectos lumínicos, advirtiéndose en la última la participación de algún colaborador del maestro.

La propuesta de reconstrucción del conjunto consiste en crear un retablo de acuerdo con los modelos característicos vallisoletanos de finales del siglo XVI. En el cuerpo central, flanqueado por columnas corintias, se ha dispuesto la Anunciación; en los pedestales de las columnas las pinturas perdidas, en formato vertical, de *La circuncisión* y *La presentación en el templo*, y en medio, flanqueando el sagrario, el *Nacimiento* y la *Adoración de los Reyes*.



18.- *Retablo de santa María Magdalena*

Iglesia parroquial. Matapozuelos (Valladolid)

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1959, pp. 57-58; IDEM, 1960, p. 26; MARTÍN GONZÁLEZ, 1968, p. 151; ARÉVALO, 1986, p. 140; URREA, 1987, pp. 264-267; URREA, 2006; URREA, 2007, p. 37.

El primitivo retablo mayor de este templo se sustituyó en 1601 por el actual cuya génesis resultó bastante accidentada. Su estructura se compone de dos partes, claramente diferenciables a simple vista; por ello el efecto general no resulta armónico, ya que son la suma de dos proyectos distintos.

El primero fue consecuencia de la voluntad de la vecina doña Ana Sanz, viuda de Francisco Alonso, quien en 1592 costeó un retablo encomendado al entallador medinés Leonardo de Carrión destinado a servir de altar colateral en el lado del evangelio de la capilla mayor. Sus dimensiones serían de 24 x 16 pies (6,67 x 4,45 m) y, como su traza seguía la del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Medina, realizado por Carrión entre 1567 y 1572, debería flanquearse por dos grandes columnas estriadas soportadas por tarjetas y rematadas por las figuras de la *Fe* y la *Caridad*. Además, se puso como condición que en la caja principal estuviese la figura de “San Francisco de la forme e manera que está puesto y hecha su imagen en el monasterio de San Francisco de Medina del Campo”, y en otra caja “las figuras de Santa Ana y de Nuestra Señora con su Hijo en los brazos”, es decir, los santos patronos de doña Ana y de su esposo. En el ático, la figura de Dios Padre se protegería “debajo de un toldo” o pabellón. El coste del retablo ascendería a 425 ducados.

Sin embargo, por sugerencia del visitador de la diócesis, el retablo se colocó en el testero del presbiterio convirtiéndose en el principal del templo. Tal decisión provocó cambios importantes en su diseño: la supresión de las grandes columnas laterales y la adición de dos calles laterales en sus extremos todo ello para lograr una anchura de mayores dimensiones. Más doloroso tuvo que ser desplazar a un lugar secundario del retablo la es-

cultura de la Magdalena, titular de la parroquia, obra muy interesante que ya existía en 1522.

Al estilo de Carrión corresponden los relieves de la *Venida del Espíritu Santo*, la *Estigmatización de San Francisco* y el *Abrazo de Santa Ana y San Joaquín en la puerta dorada* (que sustituyó a la Santa Ana triple prevista), además de la *Flagelación*, el *Descendimiento o Llanto sobre Cristo muerto y el Crucifijo*. En cambio, son de autoría muy inferior aunque coetánea, los relieves de los *Evangelistas*, la *Esperanza y la Justicia* y las esculturas de *san Pedro, san Pablo, la Caridad, la Virgen y san Juan*.

Pero no acabaron aquí las reformas y se intervino de nuevo en el diseño del retablo por ser muy evidente la falta de proporción que tenía con respecto a la altura del monumental presbiterio. Quizás a la muerte de Carrión (†1596) o antes, se añadió un basamento nuevo donde, entre grandes ménsulas, se alojan relieves de la *Anunciación*, el *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes* y la *Circuncisión*, y sobre él un cuerpo formado por seis columnas estriadas jónicas con su correspondiente entablamento y friso para situar encima el retablo de Leonardo Carrión. El encargado de esta modificación fue el escultor Benito Celma (†1598) que dispuso cinco cajas para albergar las magníficas esculturas de los Padres de la Iglesia, piezas indudables de Adrián Álvarez, así como una nueva talla de la Magdalena que se viene atribuyendo a Pedro de la Cuadra. Tan importante reforma fue supervisada por Baltasar Monje Díaz, batidor de oro, que había salido por fiador de Celma, y dio por concluida la obra en febrero de 1601.

Para evocar la génesis de este conjunto, se ha recreado el proyecto original de Leonardo de Carrión pretendiendo establecer una comparación con el resultado final que se dio al retablo después de incorporar las modificaciones introducidas por Celma.



19.- *Retablo de san Antonio*

Iglesia parroquial de San Miguel y San Julián. Valladolid

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, p. 968-969; AGAPITO Y REVILLA, 1929, p. 33-35; CANDEIRA, 1943, pp. 127-131; URREA, 2004, pp. 21-27; URREA, 2007.

El primer elogio que se dedicó a este conjunto lo hizo el académico Antonio Ponz quien, después de la expulsión de los jesuitas, describe la arquitectura del retablo como "muy estimable entre los buenos que permanecen en esta ciudad". En efecto, su traza deriva de la utilizada en el altar mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, original de Juan de Herrera, siendo muy evidente su vinculación escurialense. Está formado por dos cuerpos, de idéntica altura, y ático, con sus respectivos bancos; sus cinco calles se organizan mediante columnas, con el tercio bajo entorchado las del primer piso, y el resto estriado, de orden jónico, corintio y compuesto.

No se conoce quién fue el autor material de su arquitectura, que repite el mismo diseño utilizado en 1595 en el retablo mayor del templo de la Compañía de Medina del Campo, construido por el ensamblador Sebastián López, pero es muy probable que los jesuitas vallisoletanos contratasen a Cristóbal Velázquez (1550-1616) por entonces el más acreditado de la diócesis. Los grandes relieves, las figuras de los evangelistas el ático y del Calvario son obras del escultor palentino Adrián Álvarez (1551-1599), concebidas dentro del denominado manierismo reformado o romanista que trabajaba en ese retablo en 1595. Por otro lado, en la policromía y pinturas intervinieron Gaspar de Palencia y Santiago Remesal. La muerte de Álvarez dio paso a la participación de Francisco Rincón, colaborador de Álvarez y emparentado con Remesal y la familia de los Velázquez y, hasta es muy probable que el joven Gregorio Fernández participase en la realización de los relieves y figuras del banco.

El templo estuvo dedicado originalmente a san Antonio de Padua pero en 1613 comenzó a denominarse a la Casa Profesa bajo la advocación de san Ignacio, titularidad que se hizo oficial a partir de 1622 por su canonización. Poco después de la expulsión de los jesuitas en 1767, en el templo se instaló la parroquial de San Miguel, San Julián y Santa Basilisa y el retablo mayor sufrió cambios importantes en su composición escultórica. En la hornacina principal se colocó a san Miguel arcángel y, en las hornacinas laterales, las esculturas de los apóstoles Pedro, Pablo, Felipe y Santiago, las cinco obras de Gregorio Fernández y procedentes del retablo mayor de la vieja iglesia de San Miguel. Estas últimas sustituyeron a las esculturas de los Padres de la Iglesia, obras de Adrián Álvarez.

En el Museo Nacional de Escultura se conservan cuatro grandes tallas representando a los cuatro *Padres de la Iglesia latina* a los que en 1930 se adscribió como probable procedencia la del convento vallisoletano de San Agustín; sin embargo, con posterioridad, se cuestionó este origen apuntándose entonces para ellas la acertada paternidad de Adrián Álvarez. Lo que resulta indudable es que su origen inmediato debe encontrarse en la incautación de bienes llevada a cabo en 1835 sobre algún edificio desamortizado, si bien la procedencia original estará en el retablo mayor del antiguo templo de la Compañía de Jesús; su tamaño, su cronología, su estilo y hasta la misma policromía así parecen corroborarlo.

En la recreación del retablo que ahora se propone, la colocación de las esculturas de san Ambrosio, san Gregorio, san Agustín y san Jerónimo en las hornacinas que ahora ocupan las esculturas de los Apóstoles originales de Fernández encajan a la perfección y con ellas se logra la sensación de unidad que originalmente tuvo este conjunto.



20.- *Retablo mayor de san Facundo y san Primitivo*

Iglesia de San Facundo y San Primitivo. Medina del Campo. Valladolid. (Museo Marés. Barcelona)

Bibliografía: AGAPITO Y REVILLA, 1916, pp. 394-395; YARZA, 1996, p. 130.

Suprimido el culto en este templo en 1914, dos años más tarde Agapito y Revilla pudo fotografiar aún *in situ* el retablo, procediendo también a su descripción. Su arquitectura se organizaba, a partir de un basamento, mediante dos cuerpos divididos en cinco calles y separados por sus entablamentos. El primer cuerpo, soportado por un pedestal con relieves apaisados de los Evangelistas y otras figuras pequeñas, estaba formado por seis columnas de capiteles jónicos; el segundo, apeado sobre pedestal con pinturas, disponía de otras tantas columnas de fustes de estrías torsas y capiteles corintios. En nichos de escaso fondo se alojaban, a ambos lados del tabernáculo, esculturas de San Pedro y San Pablo, y en las cajas de los extremos del primer cuerpo pinturas en lienzo "muy maltratadas y sin mérito". En el segundo, en su caja central, quiso ver Agapito "un relieve cuadrado con una historia o escena de los santos titulares de la iglesia", a sus lados, en los nichos, "estatuas de un obispo y otra cuyas representaciones no apunté" (quizás San Agustín y San Benito), y en los extremos, pinturas como en el cuerpo inferior. También señaló los "recuadritos pintados sobre las cuatro estatuas sueltas". Los dos cuerpos se remataban con un ático, de orden compuesto sobre pedestales pintados y rematado por frontón recto, donde se alojaba el grupo escultórico del Calvario y se adornaba con pirámides y bolas.

Nada se conoce ni sobre el ensamblador que lo diseñó ni sobre los autores de las pinturas y esculturas. Su esquema y composición son muy similares al retablo mayor del antiguo templo de san Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús, de Medina del Campo, contratado en 1595 por Sebastián López y el escultor Adrián Álvarez al que sustituyeron Pedro de la Cuadra y Juan de Montejo cuando falleció.

Vendido todo el retablo al mejor postor, el relieve central fue adquirido por Federico Marés e ingresó en su colección; su catálogo de 1952 señalaba un origen medinés sin mayor precisión. Estudiado en 1996 por Yarza, identificó el tema del relieve como representación de la *Madre de Dios de la Misericordia entre los santos Pedro y Pablo* y estimó que el anónimo autor, del primer cuarto del siglo XVI, conocía la obra del denominado Maestro de la Moraleja, pero también había asimilado enseñanzas renacentistas de la escuela de Vasco de la Zarza.

Sin duda el relieve, por la manera de estar encajado en el retablo, se trataba de una obra reutilizada que desplazaría a los santos titulares del templo, los hermanos leoneses Facundo y Primitivo, dándose la circunstancia de que los santos Pedro y Pablo se hallaban representados en él por partida doble. Como en esta iglesia se reunieron las parroquias de San Pedro y San Nicolás, desaparecidas con anterioridad, es probable que el relieve procediese de alguna de ellas.



21.- *Retablo de santa Ana*

Iglesia parroquial de Santiago apóstol. Valladolid. (Iglesia parroquial de Osornillo. Palencia).

Bibliografía: MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 203; URREA, 1980, pp. 124-127; MARTÍN GONZÁLEZ, 1985, pp. 196 y 199; RAMOS DE CASTRO, 1995, pp. 425-432; URREA, 2006, pp. 7-8.

El mercader de ropería Hernando de la Fuente y su esposa Ana Martínez Cerón mandaron hacer a sus testamentarios un retablo destinado a la iglesia parroquial de Santiago de Valladolid, en cuyo diseño se utilizó, seguramente de forma parcial, una traza dibujada por Juan de Juni. Se había decidido dedicarlo a Santa Ana y sería colocado “a la mano izquierda como entran a la capilla mayor”, es decir, en el lado del evangelio del templo. Sin embargo, Floranes hacia 1770 lo describe como el colateral de la epístola.

Llama la atención que, en fecha tan tardía como 1596, aquellos cumplieran la voluntad del matrimonio difunto de fabricar su retablo “conforme a una de las trazas que están en poder de Cristóbal Martínez beneficiado de la dicha iglesia que las hizo Joan de Juni escultor para el dicho efecto”, teniendo en cuenta que el escultor francés había fallecido en 1577. El retablo debería resultar “muy bueno de talla y pintura y dorado y estofado y conforme a una de las dichas trazas... bien hecho y acabado”.

La obra se concertó con el ensamblador Cristóbal Velázquez, que lo haría “de buena madera de Soria seca y limpia de nudos”. Mediría 5 m de alto por 3 de ancho y su pedestal soportaría cuatro columnas y en él llevaría “dos istorias de media talla... las cuales an de ser retratos de los dotadores con sus santos abogados”. En los intercolumnios del cuerpo principal se abrirían nichos “de hondo medio pie” para situar en ellos

las figuras ya existentes de Nuestra Señora y santa Lucía, y la “caxa del medio donde a de estar s^a santana... a de ser en arco redondo y de ondo tres quartos de pie”; para ella se haría una figura de bulto redondo de Santa Ana con Nuestra Señora y su hijo delante, del mismo tamaño que la de santa Lucía. La caja del sobrecuerpo sería cuadrada y en ella se colocaría “un cristo crucificado y nra señora y san Juan al pie de la cruz y estas figuras serán enteras del tamaño de tres quartas...”. A sus lados, en otras dos cajas, las figuras en relieve de san Pedro y san Pablo. Dentro del frontispicio alto se alojaría “un Dios Padre de media talla del tamaño que cupiere”. Toda la obra mediría 5 × 3 m. y el precio ascendía a 1500 reales incluida la escultura.

Afortunadamente el retablo se ha conservado. Cuando se sustituyó en 1729 por otro barroco se vendería a la localidad palentina de Osornillo como se hizo con su pareja, dedicado a la *Virgen de las candelas*, que se vendió en 1733 a Villabrágima. El grupo titular de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* se conserva en el templo vallisoletano y es obra, al igual que el resto de las esculturas del retablo, de Francisco Rincón, yerno de Cristóbal Velázquez.

A pesar de que el ensamblador despojó el retablo de los ornamentos decorativos seguramente dibujados por Juni, creando una obra mucho más clásica y acorde con la fecha en que materializó el proyecto, el espíritu juniano sobrevivió en los motivos de cueros recortados y vegetales, de caprichoso diseño, concebidos como aletones que rematan los laterales del segundo cuerpo.



22.- Retablo de san Marcos

Monasterio de San Benito el Real. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid)

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, p 963; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 558; RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, 1981 p. 271.

Desde 1459, en el monasterio de San Benito se rendía veneración a una reliquia de san Marcos, circunstancia que motivó el encargo de un gran retablo para situarlo en el ábside de la nave del evangelio del templo, que sirviese de marco apropiado en el que colocar relicario tan apreciado. La obra se encomendó en 1596 al escultor Adrián Álvarez pero, al fallecer tres años después, tuvo que proseguirla Pedro Torres y se concluyó en 1601. En la iconografía que se desarrolló en sus historias se vinculó la figura de san Marcos con la de san Gregorio debido a que los benedictinos no olvidaban que el santo pontífice durante su juventud fundó en Roma un monasterio benedictino del que llegó a ser abad.

El retablo tenía una estructura en forma de damares, organizado mediante ocho columnas en cada uno de sus dos cuerpos de altura, tres cañones y un ático. En el centro de su pedestal, a manera de sagrario, se alojaría un busto-relicario de *san Marcos*; en los netos, relieves de la Ultima Cena y otro [perdido], además de los *Evangelistas y Padres de la Iglesia*. La calle central la presidía, en el primer cuerpo, un relieve de *san Gregorio inspirado por el Espíritu Santo*; y, en el segundo, la escultura del evangelista *Marcos*. El retablo se coronaba con un relieve del *Padre Eterno*.

En el primer cuerpo, a la izquierda: relieve de *San Gregorio rescatando del purgatorio el alma del emperador español Trajano*, por sentir compasión de que un hombre tan virtuoso hubiera muerto como gentil; a la derecha, *San Gregorio y los niños esclavos*, episodio que protagonizó en Roma al ver a unos mercaderes que intentaban

vender a dos hermosos niños ingleses y, sintiendo compasión por el destino que como infieles tendrían sus almas, acudió al pontífice pidiendo que le enviase a Inglaterra a predicar la fe cristiana. En el segundo cuerpo, a la izquierda, relieve de *San Marcos apresado* por unos esbirros mientras celebraba misa el día de Pascua de Resurrección; y a la derecha, relieve del *Martirio de san Marcos* (solo se conserva la mitad derecha). Sobre estos cuatro relieves se situaban otros tantos, de menor tamaño, con las historias de la *Oración en el huerto*, el *Entierro de Cristo*, la *Resurrección* y la *Ascensión del Señor*.

Ponz dejó escrito que

“últimamente han mandado hacer en Palencia, los padres de este monasterio, una gran custodia de plata o tabernáculo para colocar en este altar, con gradería de bronce dorado: tiene de peso el tabernáculo dos mil veinte onzas y el bronce de la gradería es de doscientas ochenta libras; el todo costo de la obra es, según noticias, de ciento tres mil quinientos cincuenta y cinco reales de vellón”;

y apostilló: “no es fácil que la nueva obra diga con el estilo del antiguo retablo”.

El desmantelamiento que sufrió el templo monástico con motivo de la desamortización supuso, además de la pérdida de este tabernáculo, la destrucción de la arquitectura en madera de tan magnífico retablo. Por fortuna, sus esculturas y relieves acabaron en el Museo provincial de Bellas Artes, hoy Nacional de Escultura, y gracias a ellas se puede proponer una recreación aproximada de cómo estuvo organizada la composición de este conjunto.



23.- Retablo de Nuestra Señora de la Merced

Convento de la Merced calzada. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura).

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, p. 971; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, pp. 369-370; GARCÍA CHICO, 1960, pp.24-25; PÉREZ SÁCHEZ, 1972, p.33 lám. VII; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 177-232.

En junio de 1597, el escultor Isaac de Juni y Benito Celma firmaron un contrato con fray Matías de Cuéllar, comendador de la orden de la Merced, para hacer el retablo de la capilla mayor del monasterio de Nuestra Señora de la Merced de Valladolid. El retablo habría de tener tres cuerpos de altura, más un ático, siendo el primero articulado por seis columnas de orden jónico mientras que en el segundo y el tercero se dispondrían columnas corintias.

La muerte de Juni seis meses después de firmar el contrato motivó que fuera Pedro de la Cuadra quien a partir de 1599 concluyese el retablo, realizando en él siete relieves con temas de la vida de la Virgen e historias de la orden mercedaria. También concluyó las cuatro virtudes que figuraban en su banco y que había tallado Juni y las esculturas del Calvario con el que se remata el ático.

Ponz indica que "el retablo mayor ha tenido la suerte de conservarse y es de muy razonable arquitectura y escultura; pro no ha podido librarse de un feo lunar que le han pegado modernamente en medio. En el tabernáculo están pintados los cuatro evangelistas que se atribuyen a Becerra". Permaneció *in situ* hasta la desamortización de 1836, pasando entonces sus relieves y algunas esculturas al Museo Provincial hoy Museo Nacional de Escultura; lamentablemente su arquitectura no se conservó.

En el intento de recrear este conjunto se ha procurado seguir fielmente la composición arquitectónica que señala el contrato con la

utilización del modelo de columnas que se señalan en cada uno de sus cuerpos. Por lo tanto, en el banco se han colocado las cuatro alegorías de las virtudes, dispuestas sentadas, que pueden identificarse con *la Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza*. En el espacio central del primer cuerpo se sitúa el sagrario, cuyo diseño se asemeja a un proyecto de tabernáculo de fines del siglo XVI cuyo dibujo, anónimo, se guarda en el Museo del Prado (F.A.13); y en las calles laterales los relieves de *La imposición de la casulla por la Virgen a San Pedro Nolasco* (que alude al momento en que fue fundada la Orden de la Merced) y *La redención de cautivos por los mercenarios*, misión primordial de esta orden. En los laterales de este primer cuerpo aparecían las esculturas de Santa Catalina y San Pedro Nolasco.

El segundo cuerpo estuvo presidido por una escultura de la Virgen de la Merced realizada en origen por Pedro de la Cuadra que en el siglo XVIII se sustituyó por otra barroca que, en época neoclásica, se repintó de blanco; las cajas laterales de este cuerpo contuvieron los relieves de *La Anunciación* y de *El abrazo de san Joaquín y santa Ana en la Puerta Dorada*. En la parte central del tercer cuerpo figura una Asunción de la Virgen y en los laterales *La presentación de la Virgen en el Templo* y *La Purificación*. Finalmente, en el ático el Calvario, con *Cristo crucificado, la Virgen y san Juan*, y ambos lados el escudo de la Merced y el del conde de Salinas, patrono de la capilla mayor. El Calvario se depositó en 1845 por el Museo Provincial de Bellas Artes en la capilla del antiguo Hospital Militar de Valladolid, en 1960 únicamente se conservaba el *Crucifijo* pero en la actualidad se desconoce su paradero.



24.- Retablo del Cristo de las Mercedes

Iglesia parroquial de Santiago apóstol. Valladolid

Bibliografía: CANESI (h. 1750), p. 338; FLORANES (h. 1770), ed. 1996, pp. 409 vº y 412; GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, 1900, I, p. 769; AZCÁRATE, 1958, pp. 282, fig. 266; URREA, 1977, pp.10-12; BRASAS, 1977, p. 213; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 192.193, FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 82-84; IDEM, 2014, pp. 204-205.

El 2 de junio de 1541 don Luis Tristán fundó en la iglesia parroquial de Santiago apóstol una capellanía en la denominada capilla del Santo Cristo. Su esposa, doña Gerónima de Cárdenas al fallecer su marido en 1558 nombró por heredero a don Sancho de Cardona almirante de Aragón; de esta manera la titularidad pasó a los almirantes aragoneses. Este hecho todavía se recoge en 1710 llamándose al Cristo titular como de las Mercedes.

En 1750, Canesi dice acerca de esta capilla: "Sí guese a esta [capilla de la Inmaculada] la del Cristo de las Misericordias, está crucificado, es efigie muy antigua y muy milagrosa; aquí está fundada una devota cofradía que mediado el mes de septiembre celebra fiesta a este misericordioso Señor...". Floranes repite años más tarde la misma advocación al mencionar la capilla del "Ssmº Cristo de las Misericordias, con media rexa".

Hasta la desamortización, en el templo solo se menciona este crucificado y el denominado *Cristo del escobar* que Floranes describió como "antiquísima imagen, muy negra y ahumada", indicando que era titular de "una capillita muy obscura, alta y denegrida", a la que se entraba desde la sacristía, sin acceso por la iglesia, situada detrás del altar colateral de la epístola"; pero de él no se vuelve a tener noticia.

En 1837 se trasladaron "a esta parroquia de Santiago desde el convento arruinado de San Francisco", entre otras esculturas: "un Crucifijo grande titulado de la Luz que se ha colocado en la capilla nominada de los Pelones; otro más pequeño que se ha colocado en la capilla de Ntra. Sra. de la Cabeza; otro Crucifijo de talla titulado del Capítulo y otro más pequeño que estaba sobre la reja de la capilla mayor" (AGDVa.Exclaustrados:1801-1840). De estos últimos se han conservado tres: el de la Luz [o

de las Siete Palabras], el que está situado junto a la puerta de entrada al templo por el lado de la epístola, y otro que en 1897 se vendió a la localidad de Valdestillas (Valladolid) donde se conserva.

El *Cristo de la Luz* desplazó de su capilla al llamado *Cristo de las Misericordias o de las Mercedes*, pues en 1900 se le describe en "un bonito altar de orden corintio, formado por dos columnas que sostienen la cornisa sobre la cual se alza un ático cortado en el centro para dar lugar a un frente con un lienzo [tabla] pintado al óleo representando a la Virgen con Jesús muerto en el regazo; en medio del cuadro del primer cuerpo se halla una Verónica. El Santísimo Cristo de la Luz es de talla en madera pintada, de tamaño natural; tiene la cabeza inclinada al lado derecho y su dibujo, anatomía y colorido, revelan ser obra de un buen artista, cuyo nombre se ignora: la cabeza es de un perfil, sentimiento y naturalidad irreprochables".

Se puede identificar con el que, en 1578, colocó el doctor Juan Rodríguez de Santamaría en su capilla del convento de San Francisco; es obra extraordinaria cuya autoría está muy próxima a la producción de Esteban Jordán (†1599). En cambio, el de las Mercedes o Misericordias, es una buena escultura de ámbito berruguetesco, fechable en la década de 1540, cuya cabeza sufrió las consecuencias de los postizos barrocos. La construcción de su retablo en el último decenio del siglo XVI es un excelente ejemplo de arquitectura manierista, cuya caja central sufrió reformas en la segunda mitad del siglo XVII, colocándose en su embocadura un marco barroco de tarjetillas y orejeras y seis paneles con pinturas de ángeles con instrumentos de la Pasión, aludiendo a la del Cristo titular. Ahora se encuentra dedicado a Ntrª Srª del Sagrado Corazón, cuya imagen moderna carece de valor artístico. Una cama de tela oculta el tablero que respaldaba la cruz del Cristo, y en él están pintados un lejos, simulando el calvario y Jerusalén, además del sol y la luna. Por desgracia fue marmoleado en 1924 al destinarse a su actual titular.



25.- *Retablo de san Esteban*

Iglesia de Santa María. Becerril de Campos (Palencia)

Bibliografía: NAVARRO GARCÍA, 1946, p. 32; GARCÍA VEGA y MARTÍN GONZÁLEZ, 1978, pp.101-103; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 1996, p. 37.

Sobre el interesante retablo dedicado a san Esteban en el templo de Santa María de Becerril de Campos no se posee ningún testimonio documental. Por fotografías de hacia 1945-1950 se sabe que estuvo situado entre la nave central y la del evangelio de esta iglesia. En 1991, estando desmontado, fue víctima del robo de uno de sus relieves que, por fortuna, pudo recuperarse en 2013. En la actualidad el retablo se conserva incompleto en el museo parroquial.

La pequeña estructura del retablo se hallaba albergada dentro de un marco arquitectónico formado por dos pilastras laterales de yeso que soportaban un entablamento, cuyo friso se decoraba con triglifos y metopas, rematado por un frontón triangular roto, conteniendo en su centro un espejo o medalla. El retablo propiamente dicho disponía de banco formado por plintos destacados en los que se apoyan dos pequeñas columnas que forman el cuerpo principal, y un segundo cuerpo con dos cajas laterales para relieves y otra, en el centro, destinada al santo titular.

Su traza permite suponer que sería elaborado en torno a 1600. El primer cuerpo está ocupado por una espléndida tabla de escuela flamenca con el tema de *La Sagrada Familia* acompañada por varias santas, pudiéndose leer en el banco la

inscripción *Non nobis domine sed nomini tuo [No a nosotros Señor, sino a tu nombre]*, tomada del *Salmo 113 B*. Su segundo cuerpo lo preside una escultura de *san Esteban*, flanqueada por dos relieves con las historias de *La Anunciación* y *La Virgen con el Niño y Santa Ana*.

En la actualidad la pintura se atribuye, de forma convincente, al pintor Jan van Dornicke, activo en Amberes en el primer tercio del siglo XVI, quien la realizaría en torno a 1525. La escena, presidida por la Sagrada familia en medio de un hermoso jardín, narra el momento en que el Niño Jesús ofrece a santa Catalina su anillo de desposada, mientras santa Dorotea, arrodillada, le ofrece una rosa del paraíso; santa Inés y santa Bárbara aparecen situadas a ambos lados de la historia central.

Respecto a la autoría de la escultura del titular y de los relieves se puede señalar que ofrecen una estrecha relación con la manera del escultor Francisco Rincón (†1608) que trabajó en diferentes ocasiones para Palencia, mientras que el elegante diseño del retablo, asimismo de filiación vallisoletana, podría pertenecer al ensamblador Cristóbal Velázquez que, habitualmente, colaboró con este mismo artista.

La restitución formal del retablo ha consistido en situarle dentro de un marco arquitectónico similar al que tuvo y devolverle a la disposición que tuvieron todos sus elementos en origen.



26.- *Retablo de san Antón*

Iglesia parroquial de El Salvador (Valladolid)

Bibliografía: AMVa (H.E. 326-50 y 326-51) y AGDVA (El Salvador (libros de memorias; curato y adscripciones); PÉREZ (ed. 1885), p. 308; MARTÍN GONZÁLEZ. y URREA, 1985, pp.34-35.

El 11 de febrero de 1602, ante el escribano Blas López Calderón, comparecieron don Diego de Vega y Alarcón, secretario y cofrade del cabildo del hospital real de Santa María de Esgueva y comisario de dicho cabildo, el escultor Pedro de la Cuadra y el pintor García de Triviño, vecinos de Valladolid. Entonces, dijeron que estaban concertados y se obligaban a hacer de madera de pino de Soria, seca y limpia "un retablo para el altar de la capilla que llaman de San Antón que es en la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Salvador, colateral del evangelio que dicho sitio y altar es de dicho hospital y cofradía". Tendría 17 pies del alto y 12 1/2 pies de ancho (4,76 x 3,40 m) según indicaba "la echura, traza y con la historia columnas según y de la manera que esta traçado y firmado del dho. señor don Diego y de los dichos escultor y pintor".

El retablo habría de comprender "dentro de sí, el retablo antiguo que está en el dicho altar el cual y las imaxenes de él han de volver a pintar, dorar y realzar guarneciendo con molduras todas las figuras que metieren en el tablero principal de dicho retablo". Los capiteles de las cuatro columnas serían "coloridos y raxados sobre oro" y el friso de la cornisa iría colorido de oro y los trasdosos de las columnas grabados así como el banco del retablo.

En el sobrecuerpo, se pintaría al óleo "la figura y trono del cordero que abrió los siete sellos con los viejos a los lados adorándole que es figura del Apocalipsis, símbolo de los santos". Sobre los laterales de la cornisa superior se dispondrían dos escudos de armas, "un escudo a cada lado, con las armas del conde don Pedro Anzules, y con las armas reales de Castilla y León a la mano derecha de cada escudo" y, encima de ellos, su coronel, En medio de lo más alto, se colocaría una cruz toda dorada.

El retablo tenían que entregarlo concluido en el día de todos los Santos de 1602, recibiendo por su trabajo 150 ducados. En efecto, los artistas asentaron en su sitio el retablo "de todos los Santos y San Antón" y extendieron carta de pago y finiquito el 28 de febrero de 1604. En ese mismo momento el escultor se encontraba haciendo también el retablo mayor del templo.

El retablo se reemplazó en 1757 por otro, más acorde con el gusto barroco, inspirada su traza en modelos del jesuita Andrea Pozzo. En efecto, el diarista Ventura Pérez indicó que los dos retablos colaterales del presbiterio se dieron por concluidos el 17 de enero de 1757, poco después de dorarse el retablo mayor del templo. La pintura y dorado "del colateral en que esta la efígie de S. Antonio abad", imitando mármoles de colores, costó en 1806 un total de 2300 reales, de los cuales 1000 los dio de limosna un devoto y los restantes, con permiso del Obispo, los puso el párroco (1786-1821).

También en el ático de este retablo campea el escudo del Hospital de Esgueva, con las armas acoladas del Conde Ansúrez y las de Castilla y León que justifican lo que antoó el visitador diocesano en 1649: "consta por fundación del Conde D. Pedro Anzures cuyo parece ser el altar colateral del lado del evangelio desa iglesia, deben cumplir el cura y beneficiados della 7 misas cantadas", en determinadas fiestas del año.

En la recreación del desaparecido retablo, se ha utilizado un modelo clasicista de columnas pareadas entre las que se ha dispuesto un pequeño retablo relicario, presidido por la escultura de San Antón, de Francisco Rincón, conservada en la iglesia de Santiago. Para la historia del Apocalipsis del ático se ha recurrido a un grabado de Durero, mientras que los escudos del Hospital de Esgueva proceden de ejemplares bordados conservados en el Museo de Valladolid.



27.- Retablo de la Inmaculada

Ó/l., 244 x 162 cm. Firmado: "Ioanes Pantoja de la + faciebat 1603"

Convento de MM. Franciscanas de Jesús y María. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura [Inv. nº 848] y Museo Diocesano y Catedralicio).

Bibliografía: AGAPITO Y REVILLA, 1922, pp. 84-87; NIETO GALLO, 1934-1935, pp.373; SÁNCHEZ CANTÓN, 1947, pp.107; KUSCHE, 1964, p.182; VALDIVIESO, 1971, p.55; STRATTON, 1988, p. 61; HERNÁNDEZ RENDONDO, 2001, pp. 118-120; KUSCHE, 2007, p. 218; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 93.

La referencia documental principal que se tiene de esta pintura procede de la firma del lienzo, donde el artista hace constar que la realizó en 1603. La presencia en la pintura del retrato orante de un caballero, al que se ha querido identificar con un Francisco de Fuentes benefactor de las religiosas franciscanas de Jesús y María si bien el patronato del convento lo ostentó la familia Onís, evidencia al responsable del encargo del retablo en que se hallaba colocada la pintura probablemente próximo a su enterramiento en el desaparecido templo.

En el inventario de la Comisión clasificadora de monumentos de Valladolid redactado en 1836, se señala que "en la iglesia del convento de Jesús y María se encontraba a la izquierda un retablo colateral dorado de buen gusto y en él un lienzo de tres varas de la Purísima Concepción, firmado por Juan Pantoja de la Cruz en 1603; en la predela del retablo seis tablas con varios santos del mismo autor. Sería, por lo tanto, un conjunto de arquitectura en madera, adornado con lienzo, que tendría una tipología sobria y elegante coincidiendo con la de Valladolid a principios del siglo XVII".

En 1922 Agapito y Revilla, que alcanzó a ver el retablo, indicó que entre los santos que figuraban pintados en el pedestal había varios franciscanos y un Salvador en la puerta del Sagrario. El retablo subsistió hasta 1925, fecha en la que se desmanteló, destruyéndose su arquitectura. La pintura principal pasó al Museo Nacional de Escultura y las indicaciones de Agapito y Revilla nos permitieron identificar la predela entre los fondos del Museo Diocesano y Catedralicio y estudiar su iconografía que alude, en efecto, a san Buenaventura, san Antonio con san Francisco, san Pedro, el Salvador, san Marcos con san Mateo y san Juan de Capistrano.

El lienzo principal del retablo representa a la Inmaculada, vestida con sus habituales colores, azul para el manto y rojo para la túnica. Su cabeza está aureolada por una docena de estrellas y sus entornados ojos se dirigen hacia el patrono con un gesto expresivo que le otorgan su amparo y protección. En torno a su figura, suspendida en el espacio y envuelta en su parte superior por resplandores, se disponen los atributos marianos procedentes de las letanías: el sol, la luna, los lirios, el jardín, el pozo, la fuente, el huerto, la torre de David, las rosas y la ciudad de Dios.

La reconstrucción ha consistido en proponer un retablo de un solo cuerpo, formado por banco, dos columnas laterales albergando el lienzo de la Inmaculada, entablamento y remate superior con frontón recto.



28.- Retablo del Santo Cristo

Convento de San Agustín. Valladolid (Iglesia parroquial. Peñaflor de Hornija. Valladolid)

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, p. 134; MARTÍN GONZÁLEZ y colab. 1970, p. 232. URREA, 1975, pp. 499-500; PARRADO DEL OLMO, 1976, p. 141; ZALAMA, 1987, p.33; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 276-277; URREA, 2001, pp. 126-132; URREA, 2004, s.p.

El ensamblador Cristóbal Velázquez, refiriéndose al retablo que había fabricado con destino a la capilla del regidor don Jerónimo de Quintanilla (†15-IV-1604) en el templo conventual de San Agustín de Valladolid, declaró el 15 de diciembre de 1608 que “Francisco de Rincón su yerno, escultor, ya difunto, hizo el Cristo que al presente está en la dicha capilla por mandado del dicho Jerónimo de Quintanilla el cual le pagó por la hechura 50 ducados”.

En el convento permaneció la escultura del Cristo hasta los días de la invasión napoleónica cuando entre otras obras el cabildo catedralicio consiguió su entrega por las autoridades. Acabada la contienda, en 1815, el prior de San Agustín reclamó a la catedral la devolución de “dos efigies que se conservaron en esta santa Iglesia desde la dominación francesa”, refiriéndose a un Nazareno (hoy en el museo Nacional de Escultura) y a un Cristo Crucificado “que aunque no es de las obras de Fernández es de las menos malas” decidiendo el cabildo colocarlo en “el altar colateral que está en la puerta que sale a la plazuela de Santa María”.

Recuperado por los agustinos, la desamortización de 1835 volvió a dispersar sus bienes y tal vez el Crucifijo del regidor Quintanilla se salvó de la destrucción, como otras muchas obras de arte, al reclamarlas el obispo de la diócesis para

distribuirlas entre las parroquias más necesitadas. Su presencia en la localidad de Peñaflor de Hornija (Valladolid) no se ha podido documentar ni tampoco su relación con la ermita del Cristo de las Eras, advocación con la que se le conoce. Pero dada su gran calidad y la circunstancia de hallarse en una ermita, se puede sospechar que proceda de algún convento desamortizado y que llegase a Peñaflor con tal motivo en el siglo XIX, máxime cuando se sabe que su parroquia tenía estrechos lazos con la catedral. La ausencia de un marco apropiado que enmarque esta pieza es otro motivo que permite pensar en una procedencia ajena a su ubicación actual.

Inventariado en 1970 como un “Cristo, del tipo de los Carboneros”, refiriéndose al de la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, de Valladolid, obra de Rincón, después se clasificó como “escultura de comienzos del siglo XVII y similar al Cristo de las Batallas”, conservado en el templo de La Magdalena, también de Rincón. El esbelto canon de su figura, muy delgada pero de correcta anatomía y de modelado muy suave, presenta una serenidad y elegancia propias de Francisco Rincón.

Buscando recrear la disposición original que pudo tener este Crucifijo, se ha buscado situarlo dentro de un retablo cuya cronología se acomode con la suya y para ello se ha elegido un retablo, de diseño muy clásico, conservado en la iglesia conventual de las Descalzas Reales de Valladolid que también alberga un Cristo crucificado.



29.- *Retablo de El Salvador*

Iglesia parroquial de El Salvador. Valladolid

Bibliografía: PONZ, 1947, p. 973; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, pp. 222-223; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 38-39; BUSTAMANTE, 1978, p. 317; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 517-519.

El proceso de ejecución del retablo mayor de la parroquial de El Salvador, de Valladolid, fue laborioso. Se inició en 1602 cuando al escultor Fabricio (Castello?) se le pagaron 8 ducados por una traza que hizo para el retablo. Al mismo tiempo, el escultor Pedro de la Cuadra recibió dinero a cuenta de la custodia o tabernáculo que había hecho para la iglesia y que en 1621 modificaría el ensamblador Marcos Garay colocándole una media naranja.

Por fin, en 1603 se decidió hacer el retablo presentando para ello ofertas diversos ensambladores -Diego de Basoco, Cristóbal Velázquez y Juan de Muniátegui- y también el escultor Francisco Rincón. Con el encargo se quedó Pedro de la Cuadra por 1770 ducados al que se adelantó una cantidad para que comenzase a trabajar en él. No obstante, en julio de 1604 se modificó el contrato y la traza, siguiéndose entonces la diseñada por los arquitectos Juan de Nates y Pedro de Mazuecos. Cuadra permaneció como responsable de la escultura y el ensamblaje lo entregaría a Lázaro Martínez. En la financiación de la obra, después de un amago de pleito, participó con 5500 reales la duquesa de Medina de Rioseco, como patrona de la capilla mayor del templo.

En las condiciones no se alude al ensamblaje y sobre la escultura solo indican "que las historias y figuras del pedestal han de ser de mucho más que medio relieve casi relieve entero para que hagan correspondencia a la historia principal que ha de ser casi de bulto entero". El trabajo debía con-

cluirse en tres años pero hasta 1612 no se acabó de pagar a Cuadra "la escultura y ensamblaje del retablo mayor". En aquel año, Tomás de Prado comenzó a cobrar en cómodos plazos que no finalizaron hasta 1621 por su trabajo de pintar, dorar y estofar el conjunto

En 1750 se vendió, por 2 000 reales cobrados en misas, al convento de San Nicolás de Tolentino, de agustinos recoletos, momento en que fue descrito por el cronista de esta orden: En el banco, relieves de la Circuncisión y Nacimiento, en los pedestales de las cuatro columnas otros tantos relieves. Las hornacinas laterales se disponían las figuras de los cuatro Doctores de la Iglesia; sobre la cornisa del cuerpo principal se disponían las figuras de los cuatro Profetas mayores, de cuerpo entero. En su ático, se disponía el Calvario y, sobre él, un relieve del Padre Eterno de medio cuerpo. En definitiva, un esquema muy clasicista, similar al utilizado en otros retablos vallisoletanos del mismo momento.

Lo contempló el abate don Antonio Ponz cuando en 1783 escribió sobre este convento, elogiadolo de esta manera: "es de muy buena arquitectura, con el ornato de seis columnas de orden corintio" pero no pudo dejar de lamentar el despropósito de haberse sustituido en el templo del Salvador un retablo "del buen tiempo" por otro "que es un insigne mamarracho", aludiendo al nuevo de estilo barroco.

En la iglesia de El Salvador, después de la venta del retablo, únicamente permaneció el grupo de la *Transfiguración*, obra de Pedro de la Cuadra, instalado en el retablo mayor que en 1750 sustituyó al antiguo. El resto de las esculturas y el ensamblaje desapareció en el convento agustino con la francizada y víctima de la desamortización.



30.- Retablo de la Resurrección del Señor

Ó/l. 2,53 x 1,69 m. Firmado: "Joannes Pantoja de la † Inventor et faciebat 1605"

Hospital de la Resurrección. Valladolid. (Diputación Provincial, nº inv, nº 518. Valladolid).

Bibliografía: PONZ, 1947, p. 974; MARTÍ Y MONSÓ, 1901, p. 629; MAYER, 1922, p. 641; SÁNCHEZ CANTÓN, 1947, p. 108; SOLANO PEREDA-VIVANCO, 1933-1934, p 385; AGAPITO Y REVILLA, 1925-1943, p. 212; VALDIVIESO, 1971, p. 287; KUTSCHE, 2007, pp. 22-2275; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 93.

Regentado el Hospital de la Resurrección por los hermanos de San Juan de Dios entre 1602 y 1615, la pintura de su retablo principal fue compuesta por Pantoja de la Cruz durante la estancia de la corte del monarca Felipe III en Valladolid. Citada por Antonio Ponz en 1783, la pintura permaneció en su lugar de origen hasta la desaparición del hospital en 1890, momento en que pasó a la Diputación vallisoletana, perdiéndose entonces la arquitectura del retablo en la que se hallaba.

El contexto iconográfico está inspirado en el texto evangélico de San Mateo (28, 1-4) y su composición la concibió Pantoja en dos zonas claramente delimitadas. Arriba aparece Cristo ingravido, ascendiendo de forma triunfal en medio de una aureola de resplandores; en su mano sujetla la banderola blanca símbolo de su resurrección y su manto rojo se agita movido por el aire. En la zona inferior, inmersa en penumbra, se disponen cuatro guardianes del sepulcro de Cristo cuyas facciones expresan confusión y asombro ante la apoteósica y deslumbrante figura del resucitado; uno, está derribado en el suelo, y los otros pese a estar ar-

mados con lanzas, espadas y escudos, manifiestan una clara inferioridad física ante la presencia victoriosa del Redentor.

La obra tiene algunas referencias de estilo que el artista parece haber tomado de otras composiciones anteriores con este mismo tema, sobre todo de una Resurrección que el Greco pintó para la iglesia toledana de Santo Domingo; asimismo, pudo tener conocimiento de obras italianas existentes en El Escorial, por ejemplo obras de Cambiaso y de los Bassano, advirtiéndose un tipo de iluminación claroscurista coincidente con la de aquellos y de resultado próximo a la de los caravaggistas. Sin duda se trata de una de sus obras más avanzadas y de mayor calidad dentro de su producción de temática religiosa.

Como se carece de documentación relativa a las condiciones del encargo ni de referencia alguna sobre el retablo en que la pintura estaba colocada, la propuesta de reconstrucción se basa en utilizar una estructura de retablo acorde con la tipología propia de la época de la pintura, por ejemplo el retablo de *san Juan y san Bartolomé* situado en la nave de la epístola de la catedral de Palencia y fechado en 1591: una predela con relieves, un cuerpo principal flanqueado por columnas y un remate en forma de frontón triangular.



31, 32 y 33.- Retablo de san Diego de Alcalá y Retablos relicarios

Convento de franciscos menores de San Diego. Valladolid (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: PALOMINO (1724) ed. 1947, pp. 826 y 853; PONZ (1783) ed. 1947, p. 972; CEÁN BRMÚDEZ, 1800, I, pp. 245, 252, II, p. 267; BOSARTE, (1804), ed. 1978, p. 135; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 281; PÉREZ PASTOR, 1914, nº 584; AGAPITO Y REVILLA, 1929, p. 136; IDEM, 1925- 1943, p. 217-226; WATTENBERG, 1963, p. 163; CERVERA VERA, 1967, pp. 52 y 124-130; ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, 1969, pp. 16, 20, 32-33, 35, 39, 99 y 121-122; BUSTAMANTE, 1969, p. 239-246; URREA, 1973, pp. 247; IDEM, 1976, pp. 485-489; PÉREZ SÁNCHEZ, 1976, p. 294; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 158; REDONDO, 1992, p. 503; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, p. 453; RODRÍGUEZ DÍEZ, 2000, p. 485; ARIAS MARTÍNEZ, 2001, p. 86-95; LAPUERTA, 2002, p. 362; HERNÁNDEZ REDONDO, 2005, p. 95; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 97.

El convento de franciscanos descalzos dedicado en Valladolid a san Diego de Alcalá se fundó en 1601, situándose a espaldas del propio palacio real. Gozó desde sus inicios de la protección de Felipe III pero el patronato lo ostentó el duque de Lerma, por ello su pequeña iglesia fue espléndidamente adornada.

La traza para su retablo mayor se encomendó al arquitecto real Francisco de Mora pero de su realización se encargó al ensamblador Juan de Muniategui, y Ponz, que lo calificó como de “un buen retablo”, indicó que estaba “adornado de cuatro columnas de orden corintio, etc. y en medio se ve un cuadro de Vicente Carducho, que representa al santo titular”. Sus esculturas “que parecen de la manera y según el estilo de Gregorio Hernández” según Ponz y Ceán, en realidad se encargaron a Pompeo Leoni quien daría los bocetos y se harían, a partir de 1605, en su taller. Las figuras de santos, de tamaño

superior al natural, se colocaron en las cuatro hornacinas laterales del retablo representando a *san Buenaventura, san Antonio de Padua, san Bernardino de Siena y san Juan de Capistrano*, mientras que sobre los extremos de la cornisa superior se dispuso las que representan a *Santa Clara de Asís y a Santa Elena*. En el ático se dispuso a *Cristo en la cruz, la Virgen y san Juan*. En total nueve esculturas. Sobre la mesa del altar se situó el tabernáculo, realizado según diseño de Muniategui, con esculturas de las cuatro *Virtudes* en sus hornacinas y un relieve de *El Salvador* en la puerta del sagrario, todo ello a cargo de Gregorio Fernández.

El espacio central del retablo lo ocupaba, como dijo Ponz, un gran lienzo de pintura con el tema del *Triunfo de san Diego*, firmado en 1611 por Vicente Carducho en Madrid y por el que recibió 1300 reales, que fue calificado por Palomino como “cosa excelente”.

El conjunto permaneció en el templo hasta la desamortización de 1836, momento en que se desmontó, perdiéndose su estructura en madera, mientras que sus esculturas y pintura principal se trasladaron en 1843 al entonces Museo provincial de Bellas Artes. Sin embargo, gracias a las noticias documentales existentes se puede conocer con bastante aproximación la composición utilizada en su diseño para insertar en ella el repertorio escultórico y pictórico de que dispuso.



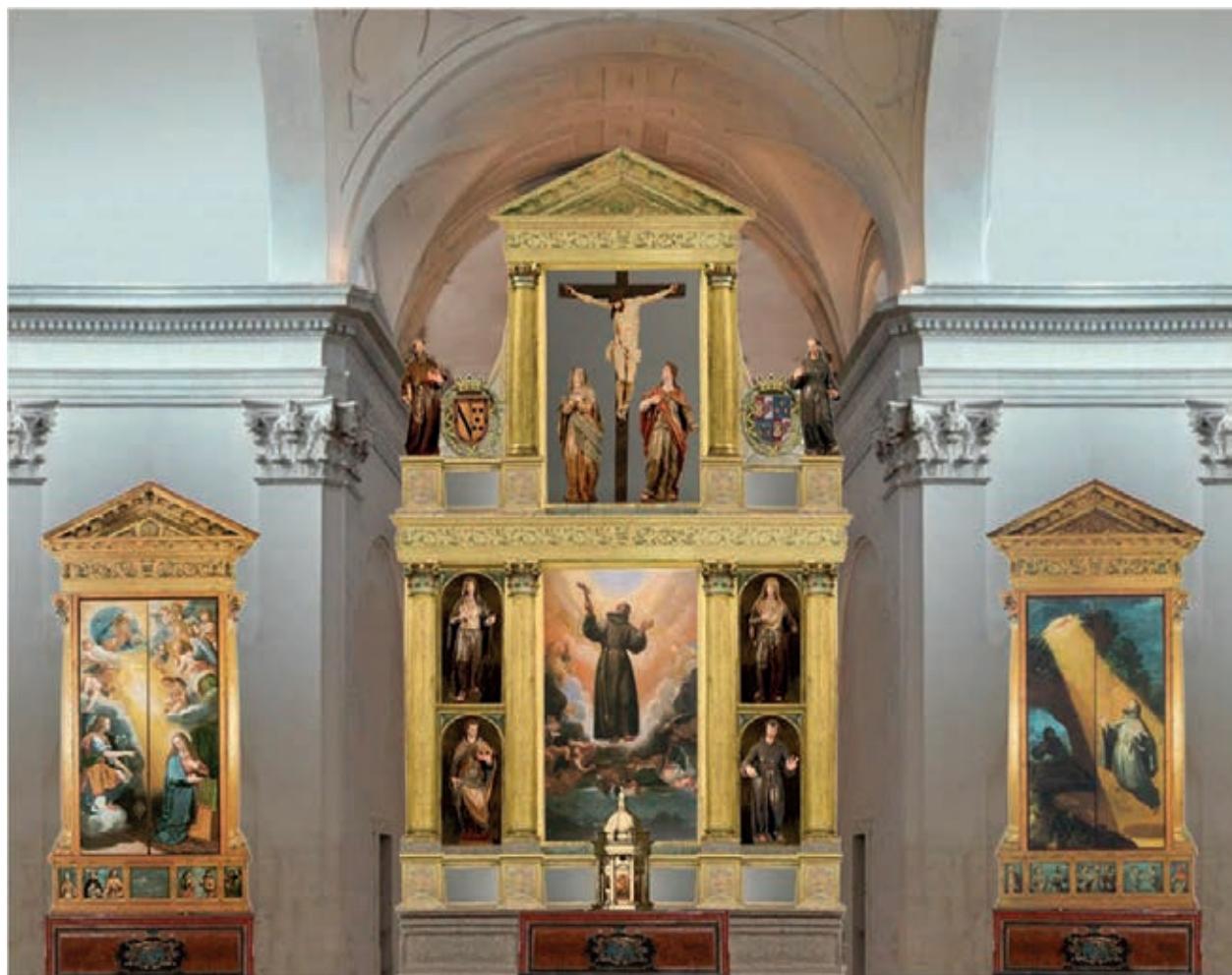
Los dos retablos colaterales del mismo templo, diseñados como retablos relicarios a la manera escurialense por Francisco de Mora, serían también fabricados por el mismo Muniategui. Ambos ofrecen una sobria y elegante traza compuesta por un banco, sobre el que se eleva el cuerpo central flanqueado por dos esbeltas y elegantes medias columnas de orden corintio, rematándose su friso y entablamento con un frontón triangular. Su interior, que se velaba mediante puertas, se hallaba preparado para guardar relicarios -a manera de santos de medio cuerpo con sus respectivas tecas- dispuestos sobre estantes.

Las labores de pintura, dorado y estofado corrieron a cargo de los hermanos Bartolomé y Vicente Carducho, quienes las concluyeron a principios de 1606. En el banco o pedestal del colateral del evangelio se dispusieron cinco pequeñas pinturas con santos de medio cuerpo alusivas a san Cristóbal, san Felipe y san Lorenzo, san Juan bautista y san Juan evangelista, santo Domingo y san José, y san Martín, y en las hojas de las puertas de su única caja se representó la Anunciación de la Virgen, obra conjunta de Bartolomé y Vicente Carducho. Al dorso de estas puertas se repetía, pintado, el mismo asunto iconográfico que se podía contemplar únicamente cuando se abrían para exponer las reliquias. En el col-

ateral de la epístola, de estructura arquitectónica similar, se pintó en las hojas exteriores de sus puertas el tema de la *Estigmatización de San Francisco*, obra igualmente de los hermanos Carducho, y en su dorso se contemplaba, pintada, la misma escena. En el banco están representados san Antonio de Padua y san Bernardino, san Efrén obispo, dos mártires franciscanos, san Aurelio mártir con otros dos mártires de la orden, san Máximo obispo, y otros dos mártires.

Las pinturas de pequeño formato, indudablemente son obras de carácter menor aunque su técnica abocetada y fresca las convierten en piezas indudables de la mano del propio Vicente Carducho, mostrando todas ellas la seguridad y soltura de un pintor capaz de hacer bellas composiciones de diminutas proporciones sin importarle demasiado su colocación secundaria.

En la recreación del retablo mayor se han tenido en cuenta los esquemas compositivos clasicistas utilizadas en Valladolid durante el primer tercio del siglo XVII. En el año 2000, el Museo Nacional de Escultura efectuó un riguroso proceso de reconstrucción de los dos retablos relicarios devolviéndoles su fisonomía y su funcionalidad.



34.- Retablo mayor de san Miguel

Iglesia parroquial de San Miguel. Valladolid. (Iglesia de San Miguel y San Julián. Valladolid).

Bibliografía: MARTÍ Y MONSÓ, 1901, pp. 394-395; GARCÍA CHICO, 1946. I, pp. 332-334; VALDIVIESO, 1971, p.132; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 89-93; URREA, 1999, pp.79-85; URREA, 2002, pp. 157-160; URREA, 2007, pp.16-24; URREA y VALDIVIESO, 2017, pp. 146-152.

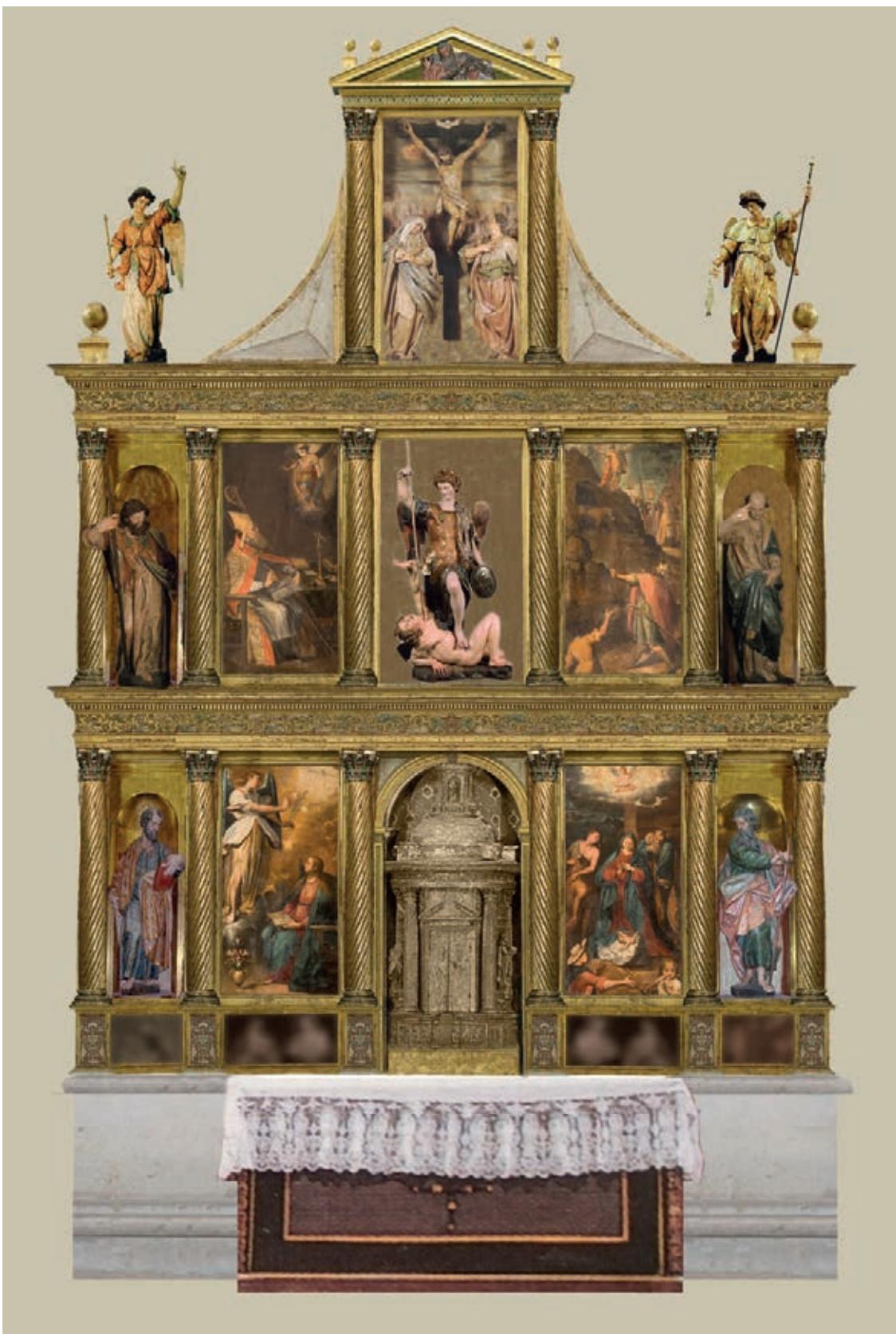
El desaparecido retablo mayor de la vieja iglesia dedicada a San Miguel en Valladolid fue construido en 1606 por el ensamblador Cristóbal Velázquez y las esculturas se encomendaron a Gregorio Fernández. Su elegante traza se resolvía con un banco, dos cuerpos y un ático, siendo su calle central un poco más ancha que las laterales. En las hornacinas del primer cuerpo se disponían esculturas de san Pedro y san Pablo, y en las del segundo de san Felipe y Santiago; en el centro se encontraba la escultura que representaba a san Miguel derrotando al demonio. En el ático figuraba un Crucifijo flanqueado por la Virgen y san Juan, rematándose el conjunto por un frontón en cuyo tímpano se alojaba el *Padre Eterno*. También sobre el ático se encontraban las esculturas de los arcángeles *Rafael* y *Gabriel*.

Junto con el repertorio escultórico, en sus calles laterales se disponían pinturas con dos episodios de la vida de la Virgen -la Anunciación y la Natividad- y otras dos escenas de la vida de san Miguel: *San Miguel apareciéndose a san Auberto obispo de Avranches* y *San Miguel en el monte Gargano*, todas ellas encargadas en 1618 al pintor Francisco Martínez.

El retablo permaneció en el templo hasta que, con motivo de la expulsión de la Compañía de Jesús, el monarca Carlos III decretó en 1769 la

fusión en una sola parroquia de las hasta entonces dedicadas a San Miguel y a San Julián y Santa Basilisa, utilizándose para ello el magnífico templo de los jesuitas colocado bajo la advocación de San Ignacio. Por ello, en 1775, las esculturas de san Pedro, san Pablo, san Felipe y Santiago y San Miguel, se instalaron en el retablo mayor de la iglesia que antes había pertenecido a la Compañía, apeándose del mismo las cuatro esculturas de Doctores de la Iglesia realizadas en 1597 por Adrián Álvarez. Las figuras de *Gabriel* y *Rafael* se colocaron en la embocadura de la capilla mayor y el *Calvario* se trasladó a la iglesia parroquial de San Andrés, donde todavía se conserva. Las pinturas de Martínez se distribuyeron por el templo para instalarse después en la sacristía.

La estructura arquitectónica del retablo mayor del viejo templo de San Miguel no se conservó y su edificio se demolió en 1777, convirtiéndose en plazuela el solar que había ocupado. La posibilidad de reconstrucción de este retablo se ha materializado siguiendo la rígida estructura clasicista vigente en Valladolid en el primer cuarto del siglo XVII, colocándose en sus cuerpos y calles tanto las pinturas de Martínez como las esculturas de Fernández. Como el tabernáculo original, que estuvo adornado con esculturas de las cinco virtudes y los cuatro doctores de la Iglesia, además de un relieve en la puerta del sagrario, se perdió en el cambio, hemos colocado uno de la misma época que tendría un aspecto aproximado.



35.- Retablo de la cofradía de san Ildefonso

Iglesia parroquial de El Salvador (Valladolid)

Bibliografía: GONZÁLEZ GARCÍA VALLADOLID, 1900, p. 155; PÉREZ (ed. 1885), p. 308; GARCÍA CHICO, 1941, pp. 277-278.

La cofradía de San Ildefonso y Áimas del Purgatorio se hallaba establecida desde 1504 en la iglesia de El Salvador en la cuarta capilla del lado del evangelio. El 28 de agosto de 1606, el depositario, su alcalde, los dos mayordomos de misas y dos diputados, encargaron un retablo al ensamblador Francisco Fernández y al escultor Juan Imberto, de acuerdo con la traza dada por el carpintero y alarife Pedro de Mazuecos, por precio de 1300 reales (=118 ducados).

El armazón sería de madera de Soria o de Las Navas mientras que para las figuras, historias y columnas se utilizaría madera de Cuéllar, Traspinedo o Portillo. Sería de orden corintia, conforme a la traza dada. En el cuerpo principal llevaría una historia del "San yldifonso cuando nuestra señora le echa la casulla, de más de medio relieve con el acompañamiento que se suele hacer la dicha historia, muy aseadamente"; en los dos pedestales del banco principal, tendría dos historias de las Áimas y en el vacío del medio del pedestal "tres divisiones con una moldura para que en el medio se pueda escribir las palabras de la consagración y a los lados se puedan pintar lo q después quisieren".

Las columnas llevarían capiteles corintios "muy aseadamente y terciados de talla y los pedazos del friso tallados y las cartelas de la cornisa y lo mismo las cartelas de las pilastras del sobre cuerpo en todas ellas sus hojas de talla", y lo mismo en las cartelas de las pilastras del sobre cuerpo. También se haría una historia de "Santa Leocadia cuando se apareció en el sepulcro,

muy aseadamente", además de dos figuras de San Antonio y de San Juan evangelista.

Esta capilla sufrió en 1690 las consecuencias de la ruina y caída de la torre del templo y, quizás, este retablo quedase dañado o destruido. En ella, poco antes de 1720 se colocó la escultura de San Francisco de Paula costeada por el párroco don Pedro Rábago.

El retablo, de clara inspiración en los modelos del jesuita italiano Andrea Pozzo (1642-1709), situado en la embocadura derecha del presbiterio, estuvo dedicado a San Ildefonso y todavía ostenta en su ático un relieve de las benditas Áimas del Purgatorio. Según anotó Ventura Pérez en su Diario se "dio por concluido", junto con su pareja, el 17 de enero de 1757 cuatro meses después de que se dorase el principal del templo. Todavía se cita a San Ildefonso colocado en él en 1792 siendo dorado y pintado su retablo en 1806 por cuenta de don José Prieto Begas, mayordomo de fábrica de El Salvador (1786-1821). De esta escultura no se vuelve a tener noticia después de esa fecha y en su hornacina acabó instalándose la de San Francisco de Paula que antes estuvo en el retablo neoclásico de la capilla propiedad de la cofradía.

Como hipótesis de trabajo para su restitución se ha utilizado una traza inspirada en la del retablo de la capilla de Fabio Nelli, simulando para el relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, primera obra documentada en Valladolid de Juan Imberto (h.1580-1626), otro del mismo argumento original de Giraldo de Merlo existente en el templo madrileño de San Ildefonso, y para el lienzo del ático un detalle de la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* original de vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz (Prado5412).



36 y 37.- Retablos de san Gregorio y santo Domingo

Colegio de San Gregorio. Valladolid (Museo Nacional de Escultura. Valladolid)

Bibliografía: PONZ (1783), 1947, p. 962; DÍAZ, 1820-1828; GARCÍA CHICO, 1946, pp. 260-261; URREA, 1980, pp. 378-380; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2005, pp. 26-27; IDEM, 2012, pp. 76-77.

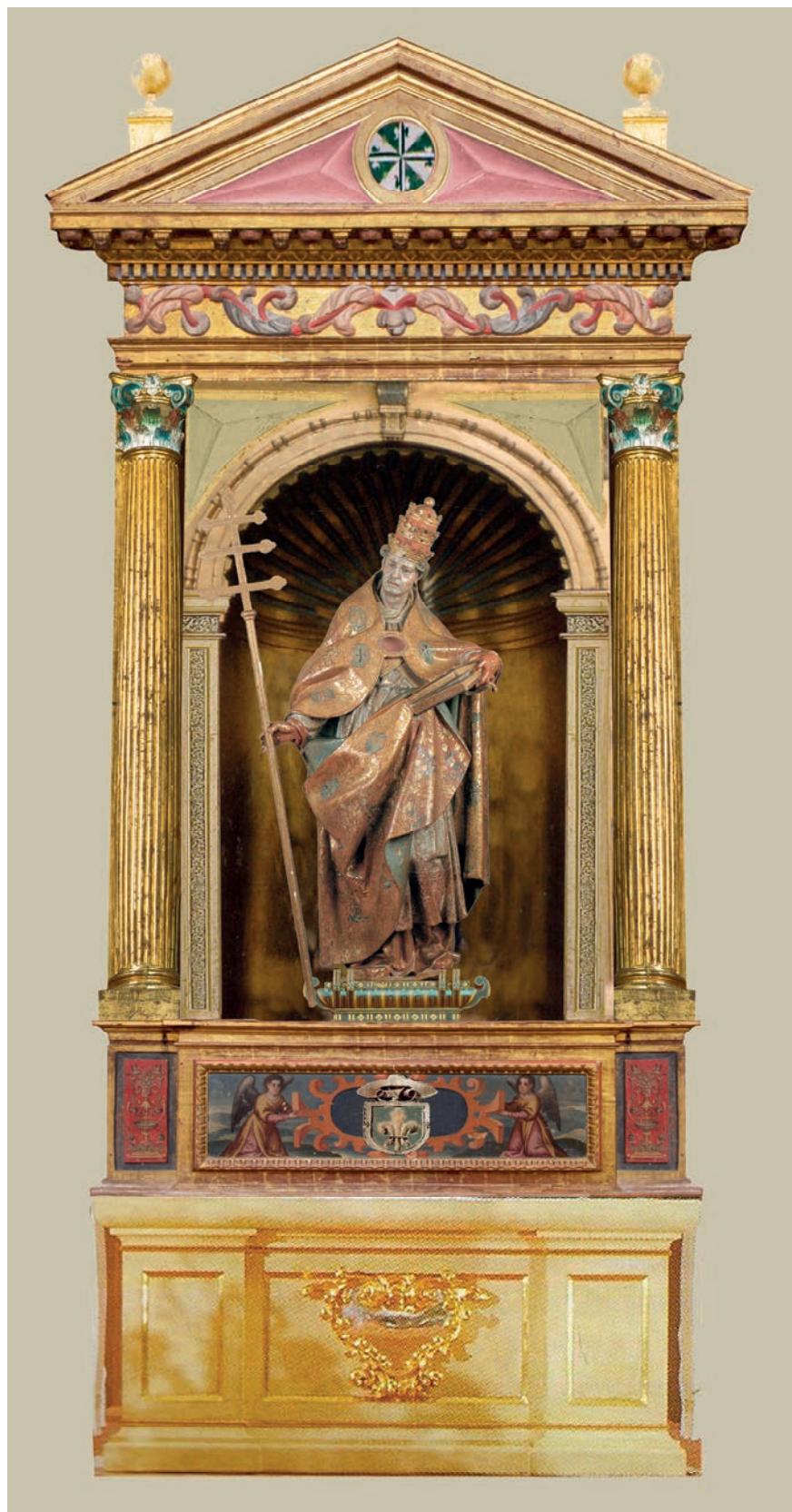
El 30 de octubre de 1609 el ensamblador Melchor de Beya, maestro de arquitectura, declaró que estaba concertado "con el rector y colegiales de señor San Gregorio de la orden de señor Santo Domingo de esta ciudad y con fray Gerónimo Heliz su procurador" para fabricar con destino a dicho colegio "un retablo para el altar que esta en la iglesia del dicho colegio en el altar del señor Santo Domingo". Se comprometió a hacer el retablo con "buena madera seca e limpia" y de la misma forma y manera que el que anteriormente hizo dedicado a San Gregorio, insistiéndose en que su ensamblaje, "talla, columnas frisos e todo las demás perfecciones" serían como el del retablo de San Gregorio, a cambio de recibir 1 950 reales, incluidos los materiales.

Por consiguiente, Melchor de Beya (h.1575-1640), que se encontraba en Valladolid desde 1601, fabricaría un retablo gemelo de otro ya existente para colocarlos cerca del altar mayor de la capilla del Colegio, a manera de colaterales. Dado el tamaño del recinto sus dimensiones serían reducidas. En el contrato, muy escueto, tampoco se habla sobre la realización de las esculturas de los santos aunque se da por sentado que estas ya existían. Se trataría, pues, de un retablo formado por un banco en el que apoyarían columnas estriadas, con una única caja para albergar al titular, rematado por un entablamento coronado por frontón curvo o recto.

La coincidencia cronológica entre los dos retablos de Beya y una escultura de San Gregorio permite sospechar que esta, como titular, presidiera uno de ellos tal y como se deduce de varios detalles de su rica policromía. En efecto, sobre el manto de este San Gregorio se aprecia la cruz blanquinegra de la orden de Santo Domingo y, sobre los hombros, y en otras partes del santo se aprecia el emblema heráldico de una flor de lis, elementos que asociados demuestran su pertenencia al Colegio de San Gregorio fundación del obispo fray Alonso de Burgos. Tales detalles se respetaron, incluso, cuando se repolicromó en el siglo XVIII.

El estilo de esta escultura y la estrecha relación con el busto de San Gregorio que Fernández realizó hacia 1615 para el relicario de los jesuitas de Valladolid certifican la paternidad del artista; incluso su eco se acusa en el San Pedro titular de la parroquia de Olmos de Esgueva (Valladolid), obra realizada en 1614 por un imitador suyo.

El viajero Ponz, en 1783, mencionó en la capilla del Colegio de San Gregorio la existencia de dos retablos colaterales "de arquitectura arreglada, con estatuas de san Gregorio y santo Domingo". Pocos años después, coincidiendo con reformas en su recinto, se hicieron cuatro pequeños retablos, colocándose "bajo el coro" el de Santo Domingo y no parece que sufrieran daños durante la invasión napoleónica.

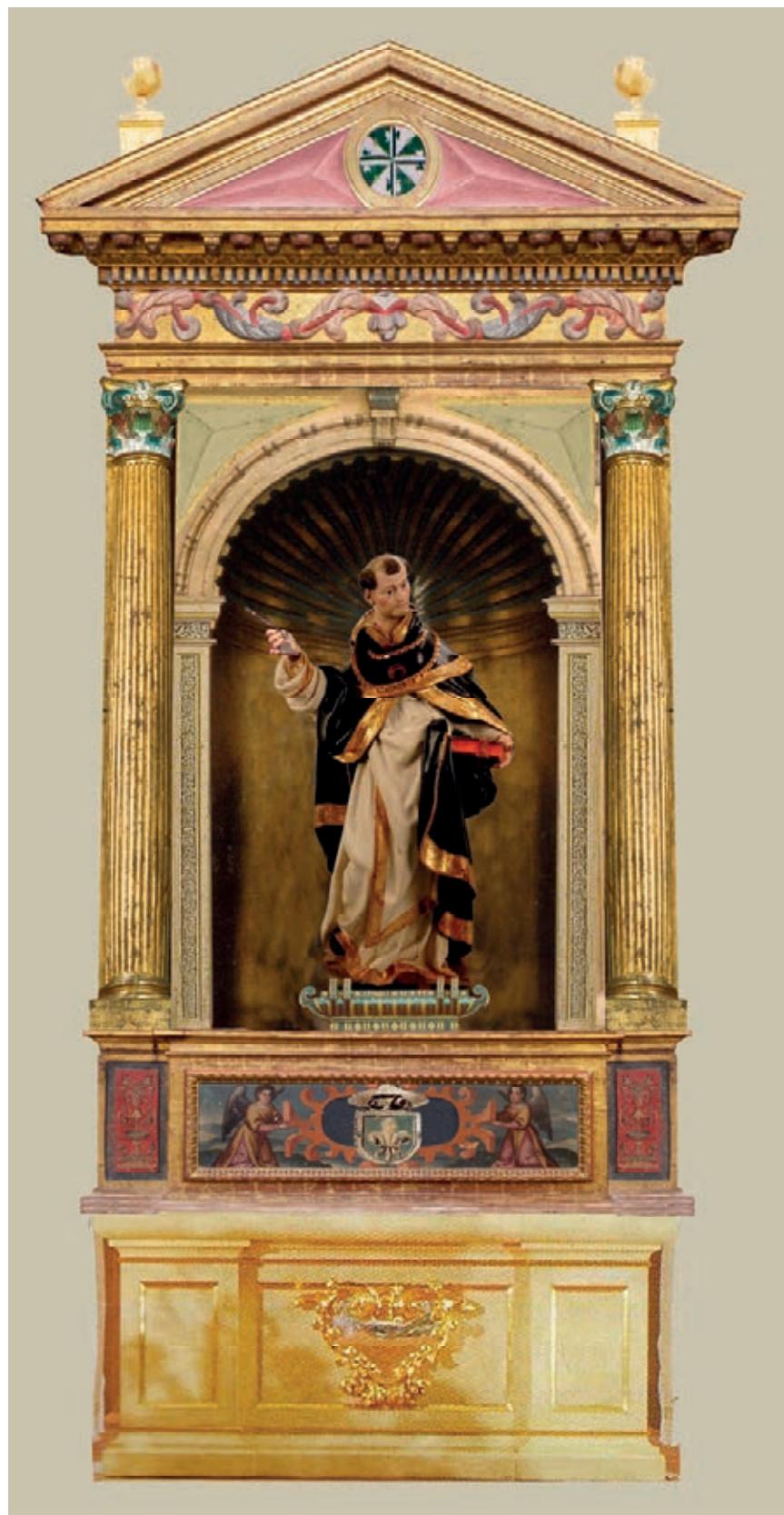


Fray Domingo Díaz describe como conservadas, antes de la desamortización, “las estatuas de la Santísima Virgen, Santo Domingo, Nuestro Padre, San Gregorio y Santo Tomás” y asegura que, más tarde, se situó la de San Gregorio en el retablo mayor y su antiguo altar lo ocupó la de Santo Tomás, no volviéndose a mencionar ni la de Santo Domingo ni la de la Virgen (del Rosario?) que sería obra de vestir.

Con la exclaustración, la escultura de santo Tomás, obra también reconocida como de Gregorio Fernández, ingresó en el Museo provincial de Bellas Artes mientras que la de san Gregorio fue a parar a la parroquial de la vecina localidad de Fuensaldaña en cuyo retablo mayor estuvo colocada hasta 1970. Despues, se vendió y pasó

a propiedad privada hasta que en 2019 la adquirió el Estado depositándola en el MNE. Ambas son obras que disponen en su pecho de una pequeña cavidad o teca para guardar reliquia en su interior.

Para recordar el marco arquitectónico que tuvieron estas esculturas, y quizás también la de santo Tomás, se propone un diseño de retablo muy sencillo, de un solo cuerpo con columnas corintias, rematado por frontón recto adornado por bolas de acuerdo con un esquema rigurosamente clásico. Las esculturas se han dispuesto situadas sobre peanas de piedras y gallones, muy habituales en la escultura vallisoletana del momento.



38.- Altar de la Inmaculada Concepción

Monasterio de San Benito el Real. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid)

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1946, pp. 313-315; VALDIVIESO, 1971, p. 281; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, p. 325; BRASAS EGIDO, 1990, p. 221; URREA, 2001, p. 62; URREA, 2007, p. 34; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 146.

En 1609, el clérigo presbítero don Andrés de la Vega encargó al pintor Francisco Martínez una imagen en lienzo de “Nuestra Señora de la Concepción con sus atributos, con su dios padre y el espíritu santo y a un lado san francisco y al otro santa agueda y por la parte de abajo dos retratos a lo natural, uno de don andres de la bega y otro de agueda López su madre... todo ello con muy finos y vivos colores”.

La pintura, de tres varas de alto (2,50 m.), se asentaría sobre un tablero muy bien labrado y enmarcada por una buena moldura dorada con un letrero en su friso, grabado con letras de oro sobre azul, para ser fijada a uno de los pilares de piedra del templo monástico de San Benito el Real en el que se colocaría una tarjeta, a manera de peana del retablo, con letras de oro en campo negro. En el remate se pondría un Cristo sobre una peana, flanqueado por dos cartabones de madera bien labrados y estofados. Todo ello por 1140 reales. La única modificación que se produjo con respecto al contrato es que en la pintura, finalmente, no se incluyó el retrato de la madre del clérigo.

Conservada en el Museo Nacional de Escultura, es una de las mejores obras conocidas del artista vallisoletano. En ella, aparece uno de los prototipos de Virgen inmaculada mejor logrados en la pintura local de principios de dicho siglo. Perfectamente definido en el espacio se encuen-

tra el volumen de la figura de María, revestida de su manto azul y de su túnica roja; en torno a su cabeza la aureola de doce estrellas, en medio de intensos resplandores áureos. Tratada por Francisco Martínez con la intención de que su presencia transmitiese un profundo sentido de candor y de pureza. En torno a su efigie, se disponen los atributos marianos identificados por sus respectivas filacterias, procedentes de la letanía lauretana.

En la parte superior, figura el Padre Eterno en actitud protectora hacia María y la paloma del Espíritu Santo, aludiendo a que fue escogida por la divinidad. Esta condición se refuerza con la presencia de una filacteria desplegada sobre la cabeza de la Virgen con el texto *Tota est pulchra, amica mea et macula non est in te* (Toda hermosa eres, amada mía, y ninguna mancha hay en ti], tomado del *Cantar de los Cantares* tan difundido por san Bernardo. Al triunfo de María sobre el dragón infernal se alude con la inscripción situada bajo sus pies: “ipsa conteret caput tuum” [ella aplastará tu cabeza] tomada del *Génesis*.

Como aún se conserva la inscripción sobre el pilar donde estuvo adosado este altar, se ha podido recrear con precisión este pequeño conjunto colocando un marco dorado a la pintura, y un segundo cuerpo para situar en él, a manera de ático flanqueado por dos cartabones, otro lienzo o escultura del Crucificado que no se ha conservado para el que se ha utilizado el pintado por Martínez en el retrato de *Don Antonio de Aguilar con san Miguel*, conservado en el Museo diocesano.



39.- Retablo de Nuestra Señora del Carmen

Convento del Carmen descalzo. Santuario del Carmen extramuros. Valladolid.

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1946, II, p. 146; G.S., 1972, pp. 53-55; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, p. 279; URREA, 2003, p. 111, fig. 290.

El retablo situado actualmente en el presbiterio de la antigua iglesia de los carmelitas descalzos, conocida popularmente como el Carmen extramuros, no es el que en origen tuvo el templo. Este procede de Mayorga de Campos y es obra ejecutada en el tercer tercio del siglo XVII por el círculo del ensamblador Juan de Medina Argüelles. En él se halla entronizada la escultura de la *Virgen del Carmen* que pertenece al taller de Gregorio Fernández.

El desaparecido retablo original fue contratado poco antes de 1611 pues en ese año, al estar concluido, Antonio González de Castro y Melchor Monje proceden a efectuar su pintura y dorado. En las condiciones para realizar su trabajo se señala que en el banco figuraban relieves de los *Cuatro evangelistas* y un sagrario o custodia con las esculturas de *san Pedro* y *san Pablo*. El cuerpo principal se articulaba mediante cuatro columnas, configurando dos calles laterales y una central. Culminaba el conjunto un *Calvario* en el ático, respaldado por un tablero donde se había de pintar un cielo eclipsado y la ciudad de Jerusalén. En el concierto se describe también que, en las ca-

llas laterales, se disponían cuatro hornacinas, dos en cada una, con figuras de santos carmelitas descalzos.

Su hornacina la ocupaba una escultura de la *Virgen del Carmen* que recibiría la advocación de Nuestra Señora del Consuelo, ya que esta fue la primera denominación del monasterio carmelita. Tal vez, podría identificarse con una talla de la *Virgen del Carmen* conservada en el templo parroquial de la no muy lejana localidad de San Martín de Valvení (Valladolid), cuya autoría se ha relacionado con el círculo de Pedro de la Cuadra y realizada a comienzos del siglo XVII. Desde 1642, y hasta la desamortización, la hornacina estuvo ocupada por la escultura de la Inmaculada que contrató Gregorio Fernández en 1632.

En la reconstrucción de este perdido retablo se ha intentado seguir la disposición de los elementos arquitectónicos y de las esculturas que se expresan en el contrato de pintura y dorado, aplicando las características propias del espíritu clasicista vallisoletano imperante en los primeros momentos del siglo XVII, e insertando en ella la escultura ahora existente en San Martín de Valbení.



40.- Retablo de la Piedad

Convento del Carmen descalzo. Burgos.

Bibliografía: BOSARTE (1804), ed. 1978, pp. 339-340; GARCÍA CHICO, 1941, p.131; GARCÍA RÁMILA, 1948, p. 33; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 184-185.

Pedro Fernández Cerezo de Torquemada, señor de las villas burgalesas de Olmos, Cítores, Santa Cecilia y Pinedillo, y su esposa doña Teresa de Melgosa de Santa Gadea (†1613) fundaron su capilla funeraria, dedicada a Nuestra Señora de la Piedad, en el monasterio de Nuestra Señora del Carmen descalzo, de la ciudad de Burgos. Doña Teresa era hija de Ortega de Melgosa, importante comerciante burgalés establecido en Flandes y después en Sevilla donde ejerció desde 1557 el cargo de contador y juez oficial de la casa de Contratación de Indias falleciendo en 1575.

Otorgado en 1606 el permiso para establecer en Burgos una nueva casa carmelita, doña Teresa y su esposa firmaron las capitulaciones sobre el patronato de la referida capilla cuando todavía no se había construido el convento cuyos terrenos, próximos al Colegio de San Nicolás, adquirieron en 1608 los frailes ampliándolos después con otros donados por el municipio. La instalación de la comunidad no se produjo hasta fines de 1611.

El matrimonio Cerezo de Torquemada y Melgosa, sin descendencia directa, entregaron al convento, para el establecimiento y mantenimiento de su capilla, 5 000 ducados y una renta perpetua de 4 000 reales a cambio de las gracias espirituales previsibles. En el templo, la capilla estuvo situada en su lado del evangelio, próxima a la mayor, velada por reja y con el

escudo familiar sobre su arco de entrada. La presidía un magnífico retablo “con su ornato dorado y bien acabado” que contenía un alto-relieve con el tema de la Piedad, muy alabado por Bosarte en 1804.

Para su ejecución se recurrió al mejor ensamblador que había en ese momento en Valladolid, Juan de Muniátegui y su escultura se encomendó a Gregorio Fernández que, en ocasiones, trabajaba conjuntamente con aquél. Precisamente en el testamento del ensamblador Juan de Muniátegui, redactado el 7 de marzo de 1612, indica a sus testamentarios y herederos las obras que se le adeudaban y, entre ellas, ordena que cobren “de el monesterio frailes y convento de descalços de la ciudad de burgos ziento y diez ducados que me devén por raçon de la echura de una custodia”, además de otros “cien ducados que se me deben de el retablo corateral que hice para la ciudad de burgos los quales se me deben estos ademas y aliende de la escultura”.

Como del retablo, absurdamente destruido en 1968 al igual que el resto del antiguo templo, solo ha sobrevivido el extraordinario trabajo personal de Gregorio Fernández, para la recreación del conjunto perdido se propone ahora, en tanto se encuentre alguna ilustración de aquél, un montaje fotográfico utilizando otro existente en la iglesia de San Martín de Valladolid. Por otra parte, este dispone de una traza muy similar a la que tendría el retablo que Muniátegui hizo para los carmelitas burgaleses y en él se dispone otro altorrelieve de la Piedad, original, aunque más tardío, de Fernández.



41.- Retablo de san Pedro

Iglesia parroquial de San Pedro apóstol. Olmos de Esgueva (Valladolid)

Bibliografía: MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 322; URREA, 1974, p. 99; URREA, 2003, p. 179; PARRADO DEL OLMO, 1981, pp. 82-33; PARRADO DEL OLMO, 1994, pp. 378 y 388.

En un principio, el presbiterio del templo estuvo presidido por un tabernáculo de cuya pintura y dorado se encargó en 1579 Justo de Espinosa. Sin embargo, para el mismo destino se contrató el 4 de junio de 1612 un retablo con los ensambladores Marcos Garay y Francisco Cruz, vecinos de Valladolid, avalados por el platero Toribio de Losada y el también ensamblador Lorenzo Moreira. Los primeros se comprometieron a realizarlo por 400 ducados "a gusto del padre fray Diego de la Encarnación, conforme a la traza que su paternidad elijiera". A la firma del contrato asistieron como testigos los pintores Pedro Esteban, padre e hijo, así como Tomás de Vallejo.

El retablo fue costeado por Pedro Caballero, clérigo beneficiado de Olmos que ya residía en esta localidad en 1580 y cuyo patronímico coincidente con la advocación del templo le animaría a sufragar la obra. Se trata de un retablo, de diseño clasicista, organizado por cuatro columnas corintias que descansan sobre un basamento donde se representan, en relieve, a los cuatro Evangelistas, además de pinturas con los Padres de la Iglesia: San Jerónimo, San Gregorio, San Agustín y San Ambrosio. En el centro, el tabernáculo o custodia con Cristo resucitado en su puerta y, a ambos lados, las figuras de san Pedro y san Pablo.

En el cuerpo principal se aprovecharon, para colocarlas en sus hornacinas laterales, dos buenas esculturas de san Antón abad y san Juan bautista, relacionables con la producción del berruguetesco Juan de Cambray, y otras, de cronología muy posterior, representando a san

Sebastián y san Roque. En el segundo cuerpo, sobre el entablamento la *Fe* y la *Justicia* y, en el ático, la representación del *Calvario, con Cristo, la Virgen y San Juan*, estas últimas, las de las Virtudes y los relieves del banco y su custodia son de la misma época que el retablo que está fechado en una inscripción que puede leerse en su banco: "Este retablo hizo Pº Caballero Beneficiado desta iglesia a su costa por su devoción año de 1613".

La escultura del San Pedro titular, revestido como pontífice romano, con su tiara, cruz patriarcal y llaves y en actitud de bendecir, se encuentra ahora colocada en el nuevo retablo mayor. Es obra sumamente interesante y muy vinculada a modelos de Gregorio Fernández, concretamente con los bustos relicarios de Padres de la Iglesia que hizo el maestro para el antiguo templo de San Ignacio de Valladolid o su San Gregorio, ahora en el Museo Nacional de Escultura.

El antiguo retablo se desplazó a la nave del evangelio durante la segunda mitad del siglo XVIII cuando se construyó el nuevo, de gusto rococó; para la recreación del estado original de aquél se ha vuelto a situar, idealmente, en su hornacina principal la escultura del santo patrón del templo.

El mismo clérigo volvió contratar a Marcos Garay para que hiciera otro retablo, en esta ocasión más pequeño y dedicado a Nuestra Señora de la Paz, en el que se lee: "Este retablo hiço el Sr. Pº Caballero beneficiado. 1614". Tan espléndido patrono falleció en Olmos el 8 de mayo de 1618, enterrándose "en la capilla mayor entre las gradas y la lámpara en la lauda que tenía licencia de su señoría el señor obispo de Palencia".



42.- Retablo de san Juan bautista

Iglesia parroquial de San Juan bautista. Valladolid.

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, pp. 227-229; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 74-81; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 2009, pp. 55-57.

El retablo principal de la desaparecida iglesia de san Juan bautista tuvo una historia agitada. Su primer contrato lo firmó la parroquia en junio de 1613 con los ensambladores Cristóbal y Francisco Velázquez. La arquitectura, de aproximadamente 8 o 9 metros de altura, se haría con madera de pino soriano y para sus esculturas se eligió madera de Ontalvilla. Según su traza, dispondría de dos cuerpos organizados mediante columnas estriadas de orden corintio y un ático de orden compuesto. El primero, presidido por un sagrario que ocupaba todo el nicho central, tenía a sus lados cajas para relieves del *Bautismo de Cristo* y la *Degollación de san Juan*; a sus extremos, dos *evangelistas* en hornacinas. En la del cuerpo principal se alojaba la escultura del santo titular, "muy bien hecho, figura redonda de 6 pies (1,68 m) de alto", y a sus lados relieves de *San Juan predicando en el desierto* y *Zacarías imponiéndole el nombre a su hijo*; en los extremos, hornacinas para los otros dos *evangelistas*. El ático, formado por cuatro columnas de orden compuesto, tenía en el centro el *Crucifijo* y, a sus lados, relieves de *la Visitación de Santa Isabel* y *el Nacimiento de san Juan*, todo ello rematado por frontispicio, arbotantes laterales y bolas.

El retablo, sin dorar, con la custodia de talla y de madera pintada y dorada que había vendido en 1610 el ensamblador Diego de Basoco, se instaló en junio de 1615. Lo costeó la parroquia con sus propios fondos y limosnas de feligreses y sacerdotes y su importe se concertó a tasación estimándose en 8 000 reales. Por su parte, Juan Velázquez se había encargado de concertar la escultura del retablo con Francisco Alonso de los Ríos, quien presentó un recibo firmado en 1617 que justificaba el pago de los 746 reales en que había ajustado hacer cinco figuras para el retablo, que son las primeras obras suyas de las que se tiene noticia.

La iglesia no debió quedar conforme con el resultado de la escultura, pues abandonó la idea de los relieves y los Velázquez se obligaron, para evitar pleitos, encargar otro Crucificado más grande que el anterior, reformar los cuatro Evangelistas "de modo que queden más curiosos", poner tableros "entrepañados y enrasados" para los lienzos de pintura en lugar de los relieves previstos y hacer una custodia de madera que "...sea muy buena y que tenga capacidad y ornato para cuando se descubre el Santísimo Sacramento", recibiendo a cambio la custodia de Basoco. Sin embargo, todavía en 1622 no habían cumplido con su compromiso.

La figura del santo titular, cuyo autor no se menciona, se había dorado en 1618 y, cinco años después, lo fueron las esculturas de los evangelistas, una vez reformados. La arquitectura del retablo permaneció sin dorar hasta 1628 y habría estado así más años de no haber surgido la ocasión de contar con Jusepe de Angulo, "dorador que por moderados jornales se obligó a dorarlo". Sus jornales, materiales y el oro empleado ascendieron a "7 000 y tantos reales" que los parroquianos, "celosos de que obra tan buena y que el retablo en madera les había costado mucha suma de maravedís tuviese efecto verle dorado y el santuario con el adorno que requiere", sufragaron con sus limosnas "cada uno conforme a sus posibilidades", aportando el resto la parroquia. Se desconoce quién fue el autor de las historias pintadas con pasajes de la vida del santo titular; solo se sabe que el pintor Amaro Alonso, en 1687, las retocó e hizo de nuevo alguno de los cuadros y, en 1704, se vuelve a pagar a Pedro de Calabria y Marcos Fernández por las pinturas "que se hicieron para el altar mayor".

La recreación propuesta se ajusta al contrato de los Velázquez, animando su clásica arquitectura con un tabernáculo tomado del repertorio contemporáneo utilizado por Fernández, mientras que en la hornacina central se ha colocado el modelo de san Juan bautista creado por Francisco Alonso para el retablo de las Maldonado en el templo de San Andrés.



43.- Retablo de santa Isabel de Hungría

Monasterio de MM. Concepcionistas de Santa Isabel. Valladolid

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, pp. 278-279; IDEM, 1946, pp. 352-356; LÓPEZ BARRIENTOS, 1941, pp. 243-247; NIETO GALLO, 1964, p. 50; URREA, 1984, pp. 355-357; IDEM, 2014, pp. 188-190; RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 280; ANDRÉS GONZÁLEZ, 1999, pp. 265 y 271; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 2009, pp. 51-52.

El escultor segoviano Juan Imberto (h.1580-1626) contrató en Valladolid el 6 de febrero de 1614 la ejecución de cinco relieves para el retablo principal del templo que las monjas franciscanas de Santa Isabel habían concertado en junio del año anterior con el ensamblador Francisco Velázquez. En una de sus cláusulas con Imberto se le pedía que la quinta historia o relieve fuera de mayor tamaño que las demás, pues mediría 9 pies de alto y 5 de ancho [2,51 x 1,54 m] y “ha de ser de Santa Isabel monja de San Francisco”.

Por consiguiente, en ese momento se cambió una de las condiciones suscritas con el ensamblador, pues especificaba que “en el tablero principal del segundo cuerpo se hará una figura de Santa Isabel de seis pies de alto [1,67 m] y de más de medio relieve y ha de tener una corona encima de un libro y dos ángeles con una corona cada uno y Dios Padre arriba”. Por último, el 5 de noviembre de 1614 Imberto contrató el resto de las esculturas del retablo, a excepción del Crucificado que ya estaba en el convento.

Imberto cumplió puntualmente su contrato ya que en 1621, cuando el dorador Marcelo Martínez se comprometió a policromar el retablo, se

le impuso como condición “que la imagen de nra. madre santa Isabel q agora esta en el retablo, en cuyo lugar se ha de poner la que hace el señor Gregorio Fernández la tiene de estofar, pintar y encarnar muy ricamente a cada cosa como mejor parezca con sus guarniciones y aderezos para que se pueda poner en otro altar”. Algun problema tendrían las monjas con este relieve, porque solo habían pasado siete años, y tomaron el acuerdo de sustituirle por otra imagen que reflejase mejor las virtudes caritativas de la santa titular del convento, tal y como demuestra el excepcional grupo escultórico de *Santa Isabel socorriendo a un mendigo* realizado por Gregorio Fernández.

Sería por entonces cuando la protagonista del relieve se trasformó en *Santa Teresa de Jesús, canonizada en 1622*, ya que la iconografía y atuendo monjil de santa Isabel era fácil de revertir, según puede apreciarse por la iconografía de la escultura que preside el retablo mayor del convento de Santa Isabel de Toledo. Durante muchos años, estuvo colocada en un altar debajo del coro, en la iglesia conventual citándose aún allí en 1964. Poco después se vendió a los frailes carmelitas del vecino convento de San Benito en cuyo templo se conserva.

Con el fin de recomponer la visión del aspecto original que tuvo este conjunto durante un breve periodo de tiempo, se ha situado en el cuerpo principal del retablo el relieve de santa Isabel/santa Teresa, obra de Juan de Imberto.



44.- Retablo de Nuestra Señora de Belén

Monasterio de Belén. Valladolid. (Iglesia parroquial de Valdemorillo. Madrid).

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, p. 975; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 614; AGAPITO Y REVILLA, 1928, p. 242-243; AGAPITO Y REVILLA, 1925-1943, pp. 237-239; VALDIVIESO, 1971, p. 225; URREA, 1981, p. 33; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 109.

Gracias a la descripción que hizo Antonio Ponz en 1783 y a una fotografía de escasa nitidez obtenida hacia 1920, se conoce cómo era la estructura del retablo que presidió el templo monástico de Nuestra Señora de Belén, perteneciente a las monjas bernardas que, a comienzos del siglo XVII, mandó construir el Duque de Lerma al arquitecto Francisco de Mora.

Ponz indicó que su retablo estaba fabricado “al modo del de la Penitencia”, pudiéndose recordar también un diseño similar al del retablo de las dominicas de Portacoeli. Constaba “de cuatro columnas corintias, entre cuyos espacios están colocadas tres pinturas que representan, la de en medio, la Adoración de los Santos reyes, y las de los lados, el Nacimiento de Nuestro Señor y la Huida a Egipto”. Además de éstas, en la predela se hallaban la Anunciación, la *Visitación*, y las *santas Lutgarda y Escocástica*. En las hornacinas de sus intercolumnios el viajero dijo que había “estatuas de varios santos; en el remate, Jesucristo crucificado; y a los pies, San Juan y la Magdalena”; en realidad, los santos que se colocaron fueron los cuatro *Evangelistas*. Las pinturas las contrató don Francisco Gómez de Sandoval en 1614 con Bartolomé de Cárdenas pero no se tiene noticia de quien fue el autor de la traza del retablo ni tampoco el autor de las esculturas que Martí y Monsó, sin identificarlas, consideró como “muy notables”.

Abandonado el monasterio en 1841 por las monjas, la iglesia pasó a utilizarse como parroquia de San Juan Bautista pero, en la madrugada del 16 de noviembre de 1924, el templo se hundió. El párroco

informó al arzobispo que “todo el retablo ha quedado desecho y sepultado entre los escombros y no puedo precisar si las imágenes y varias pinturas que en él había han sufrido total o parcial deterioro. A su debido tiempo y según vayan retirando los escombros daré cuenta a V.E. del estado en que todo se halla” (AAVA. Curia. San Juan). Otro testigo que escuchó el “horrísono estrépito” causado por el derrumbe de “la pared frontal y con ella el altar mayor” dijo que “las piedras rodaron” y que “las vigas, ladrillos, tejas, retablo, hicieron polvo en la caída”. Al poco comenzó “a despojarse a la iglesia de sus altares, cuadros y figuras, y sus restos se trasladan a otro lugar. Poco a poco se va desvistiendo: ya salió el órgano, también partirán las campanas”. El edificio se demolió por completo y el espacio que había ocupado se integró en el solar del Colegio jesuita de San José. En un expediente de venta de objetos, procedentes de las derruidas Iglesias de San Juan y San Antón, abierto en 1950, se incluye entre otras esculturas de la primera: “un retablo, un Calvario (Cristo, Dolorosa y San Juan) y dos evangelistas”, todo lo cual recogió el 16 de marzo del mismo año el escultor Tomás Díez Aguado, en nombre del párroco de Valdemorillo (Cesáreo Barroso), con destino a la parroquia de aquella localidad madrileña (AAVA. Curia. San Antonio abad) en cuyo retablo mayor se conservan muy restaurados, aunque reconocibles, los evangelistas Lucas y Marcos, además de la Virgen, el Cristo y San Juan del calvario.

La recreación que ahora se facilita está basada en la citada fotografía, restableciendo la dorada arquitectura de columnas de orden corintio y ático apilastrado coronado por pirámides, bolas y escudos de los patronos. Para simular cómo pudo ser la pintura que ocupó el centro del retablo, se ha utilizado la *Adoración de los Reyes*, obra de Cárdenas, procedente del retablo mayor de San Pablo (MNE).



45 y 46.- Retablos de la Inmaculada y de La lactación de san Bernardo

Monasterio de Nuestra Señora de Belén (Museo Nacional de Escultura. Valladolid)

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, p. 975; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 614; AGAPITO Y REVILLA, 1928, pp. 245-250; GARCÍA CHICO, 1946, II, pp. 30-31; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 136.

En un principio, ambos retablos se concibieron como altares relicarios, ocultando su contenido con puertas pintadas tanto por fuera como por dentro. En el del evangelio, se formaría por su cara exterior la escena del *Milagro de la leche de la Virgen y san Bernardo*, y por dentro, *Santa Inés* en una puerta y *San Juan bautista* en la otra. En el banco o pedestal, la *Visita que la Virgen hizo a san Bernardo estando enfermo* y *La imposición de la casulla a San Ildefonso*; en el sagrario, *un Niño Jesús sobre un corazón de llamas con las insignias de la Pasión*, y en los pedestales *san José* y *el Niño*. En el ático se dispondría la *Concepción*.

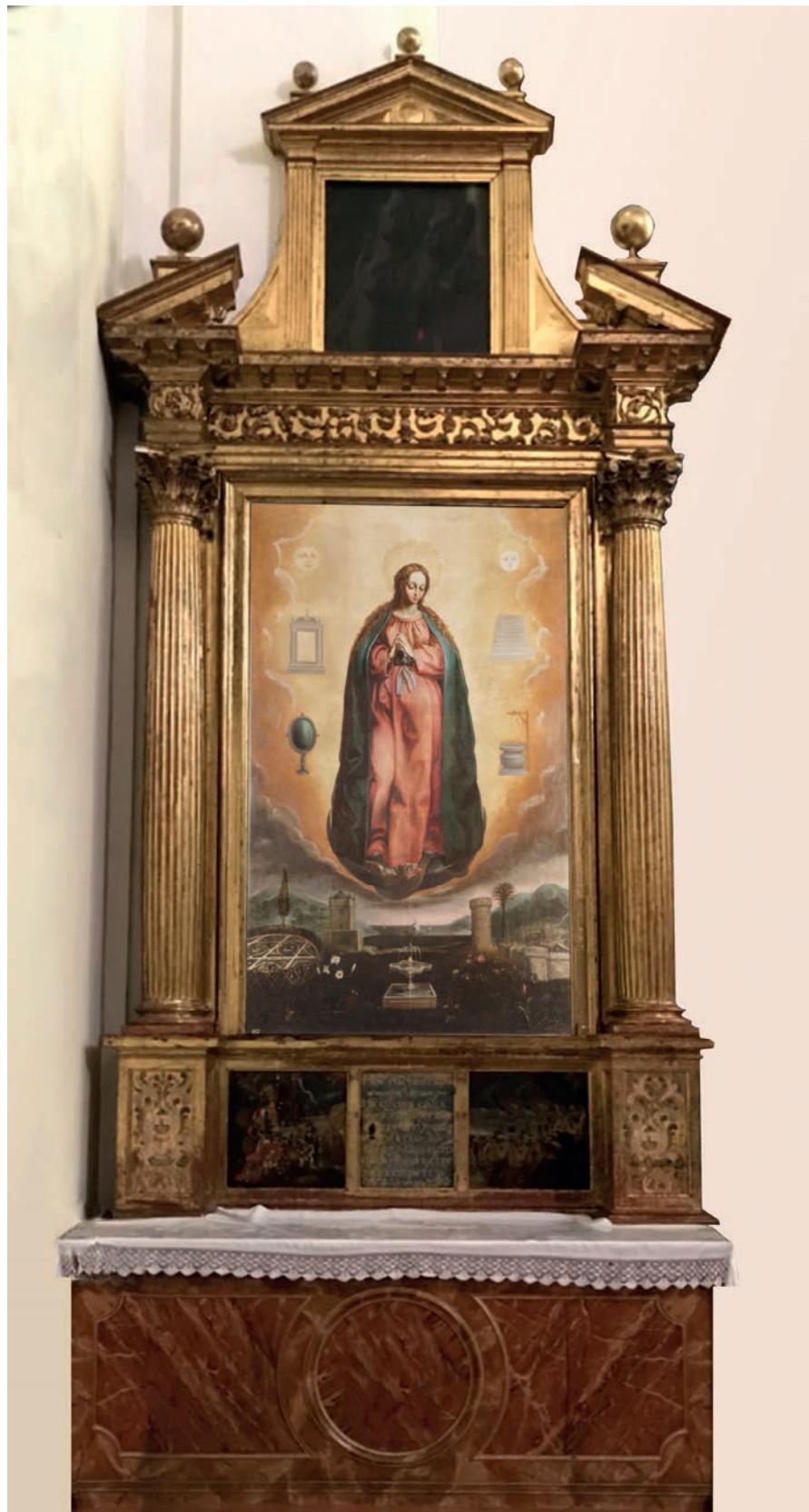
En el de la Epístola, sus puertas tendrían por fuera la composición del *Milagro de Cristo con san Bernardo* y, por dentro, la *Ascensión de Jesús y la Asunción de la Virgen*; en el pedestal, la *Magdalena penitente* y *San Benito sobre las zarzas*; *Nuestra Señora del Pópulo* en la puerta del sagrario, y *san Esteban* y otro santo. En el ático, *Cristo con la cruz a cuestas*.

Todas estas pinturas, como las del retablo mayor, se concertaron con Bartolomé de Cárdenas en 1614. Sin embargo, cuando en 1783 Antonio Ponz visitó la iglesia no dijo nada sobre que fueran retablos relicarios, únicamente dijo que los colaterales eran “de buena arquitectura...”, con sus dos columnas corintias

cada uno y pinturas del mismo estilo que las del mayor; esto es, en el lado del Evangelio, los Misterios de la Concepción, y Anunciación, y en el de la Epístola, la Virgen y San Bernardo”. En cambio señaló que sus pinturas “manifiestan claramente el estilo de los Zucaros y la escuela florentina de aquel tiempo, de cuyos secuaces hubo profesores en Valladolid, cuando la Corte de Felipe III tuvo en dicha ciudad su residencia”.

Además, se sabe que en sus pedestales estuvieron colocadas pinturas de santos de la orden bernarda, emparejados, que tal vez puedan identificarse con las cuatro parejas de santos bernardos sobre lienzo (*san Raimundo y San Pedro de Castilnovo*; *san Frustado y san Bernardo de Alcira*; *san Alberico y san Martin*; *san Esteban y san Roberto*) conservados en el trascoro del monasterio de Las Huelgas procedentes de algún retablo desmontado. Como se ha visto, no fueron estos los únicos cambios que se introdujeron en su programa iconográfico.

Las dos pinturas principales, conservadas ahora en el MNE, se han venido atribuyendo a Bartolomé de Cárdenas, debido a la conocida referencia documental de su contrato. Sin embargo, no fue hasta 1621 cuando se contrató a Tomás de Prado para “pintar y dorar el altar mayor y colaterales”, siendo supervisado su trabajo de “dorado, pintado y estofado” por el pintor Diego Valentín Díaz quien al año siguiente lo valoró en 2 200 ducados.



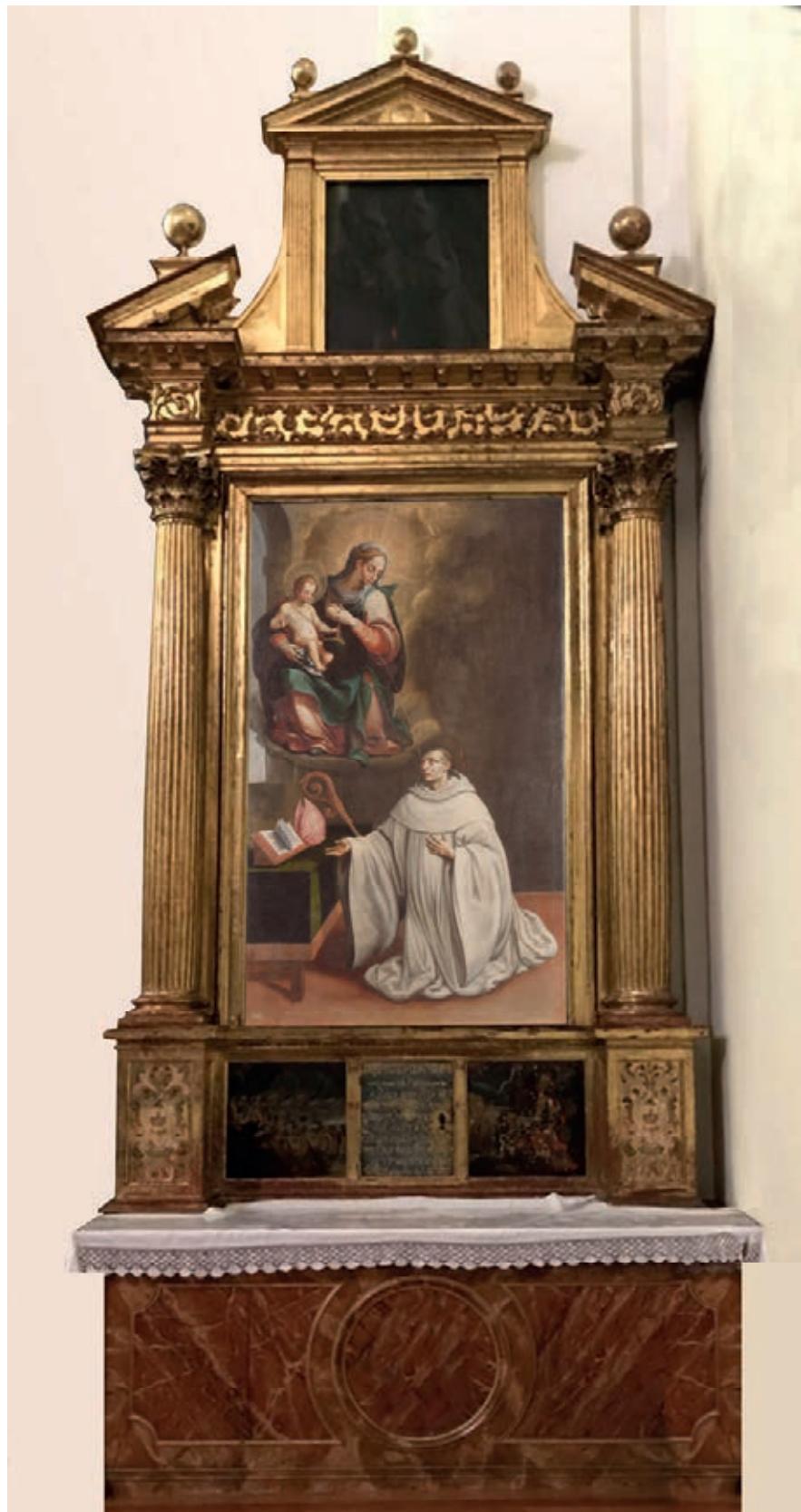
Esta noticia documental, así como los cambios sufridos en la selección de los temas de las pinturas, crean dudas sobre si el pintor Tomás de Prado tuvo alguna responsabilidad en la autoría de los lienzos. El estilo de los conservados no encaja plenamente con el de Cárdenas y se ha avanzado la hipótesis de que pudieran ser de mano de Tomás de Prado.

La pintura de la Inmaculada es un bello ejemplo de esta iconografía dentro de la pintura vallisoletana del siglo XVII. La Virgen, de estática y recogida silueta, parece estar suspendida en el aire, tiene las manos juntas sobre el pecho, y viste túnica y manto con sus colores característicos. Su figura se recorta sobre un espacio áureo, inundado de blancas nubes. Su composición deriva de un grabado de Hieronimus Wierix, del que el pintor tomó casi exactamente el modelo de la Virgen; el mismo grabador hizo otro con la figura de la Virgen rodeada de los símbolos marianos. Tales símbolos, el sol, la luna, la puerta y la escalera del cielo, el espejo y el pozo, aparecen también rodeando a la Inmaculada en esta pintura y, además, en el amplio paisaje que se abre a sus pies, figuran la fuente, el ciprés, el templo del Espíritu Santo, el huerto, la torre de David, la palmera, la ciudad de Dios y las rosas, completándose así la letanía lauretana.

El lienzo que representa el tema de la Lactación de san Bernardo es uno de los más tem-

pranos ejemplos de este asunto dentro de la pintura hispana del siglo XVII y ofrece aspectos interesantes de carácter devocional. Es probable que su autor manejase la estampa nº 19 que ilustra el libro de la *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis*, publicado en Roma en 1587 con el patrocinio de Jerónimo Rusticucio, cardenal y protector de la orden cisterciense española. La escena reproduce el momento en que al santo, arrodillado ante una escultura de la Virgen con el Niño, contempla como la figura cobra vida y la Virgen, apretándose un pecho, hace saltar algunas gotas de leche hasta los labios resecos del monje para premiarle por cantar las alabanzas marianas. Bernardo se había proclamado capellán de la Virgen y había escrito un tratado con el título *De laudibus virgine*, en el que la exalta como madre de Cristo y mediadora misericordiosa, utilizando la metáfora de que la Virgen María era el acueducto que hacía llegar a los fieles las aguas del cielo. Según se dice, el episodio sucedió en 1111, en la iglesia francesa de Saint Vorles, en Chatillon sur Seine.

En la reconstrucción ideal o aproximada de estos retablos se ha empleado el sobrio y clásico esquema de otros ejemplos de la retablística vallisoletana de aquel momento, como los retablos colaterales del convento de las Descalzas Reales.



47 y 48.- Retablos de la Sagrada Familia y de la Lactación de san Bernardo.

Monasterio de Nuestra Señora de Valbuena. San Bernardo. Valladolid.

Bibliografía: BERISTAIN, 1787, p. 102; MARTÍN GONZÁLEZ, 1959, p. 201; VALDIVIESO, 1975, pp. 302-303; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 220 y 239; GARCÍA FLORES, 2014, pp. 18 y 28-29.

El inquieto escritor Mariano José Beristain (1756-1817), cuando en su *Diario Pinciano* escribía en 1787 a propósito de los pasos de Semana Santa de Gregorio Fernández, mencionó entre las obras del artista que existían fuera de Valladolid "las dos Medallas que se hallan en el colateral de San Joseph y San Bernardo del Monasterio de Valbuena, Orden del Císter". Fue esta la primera ocasión que se menciona la existencia de estos dos retablos.

Para entonces, las medallas o relieves a los que se refiere Beristaín se habían colocado aproximadamente hacía algo más de treinta años, en sendos retablos barrocos coincidiendo con la reforma y construcción del principal del templo abacial, tal vez bajo los gobiernos de fray Luis Muñoz (1749-1750) o de Andrés de la Carrera (1750-1754); fue entonces cuando se situaron a ambos lados de la embocadura del presbiterio. Y aunque los retablos y sus barrocas esculturas se han atribuido a Pedro Correas, ya se ha demostrado que su actividad se redujo al ensamblaje y talla, colaborando con él, entre otros, el escultor riosecano José de Sierra (1694-1751).

También se ha dicho que Gregorio Fernández se encargaría de realizar, en torno a 1615, el retablo mayor anterior y que los citados relieves pudieron aprovecharse, a mediados del siglo XVIII, en los nuevos colaterales. Sin embargo, resulta complicado imaginar el diseño que aquel pudo tener, si es que se hizo, dado el tamaño (2,26 x 1,52 m) y temática de los relieves. Es más lógico pensar que ambos procedan de otros retablos colaterales, situados en el mismo emplazamiento que los barrocos, pero cuyo diseño correspondería a un sencillo esquema clasicista similar a los que tuvieron otros retablos desaparecidos de Valbuena, según se aprecia en

una fotografía del interior del templo fechable en la primera mitad del siglo XX.

A este respecto, se puede recordar a fray Pedro Sánchez, autor de la traza del retablo mayor del monasterio cisterciense de Sandoval (León), fabricado entre 1605 y 1618, con relieves de la *Lactación de San Bernardo* y *Cristo abrazando a San Bernardo*, ambos muy mediocres, pero presidido por una elegante escultura de la *Virgen con el Niño* que acusa ecos del joven Fernández; asimismo, Sánchez fue autor de la traza del retablo del monasterio benedictino de Sahagún de Campos (León) cuyas esculturas contrató en 1610 Gregorio Fernández, aunque su entrega se prolongaría en el tiempo.

A manera de hipótesis sobre quien pudo encargar a Fernández ambos relieves, se pueden recordar los nombres de fray Juan bautista de Villalba y fray Bernardo Lasarte, abades de Valbuena por los mismos años en que se hicieron los retablos. Pero tampoco puede olvidarse la figura del abad fray Gaspar de Úbeda que, además, fue "presidente de la casa real de monjes bernardos en valbuena" y testamentario de doña Francisca de Aguilar Calderón, viuda del regidor Antonio de Salazar y prima hermana de don Francisco Calderón comendador mayor de Aragón y padre del famoso don Rodrigo Calderón.

Tampoco se sabe qué sucedió con la arquitectura de los retablos ni donde estuvieron colocados los relieves de Fernández cuando en el siglo XVIII cambiaron los gustos estéticos; lo cierto es que los monjes supieron valorar la calidad de las obras del gran maestro. Por ello, en la recreación que ahora se formula, se ha acudido a enmarcarlos en un sencillo pero elegante esquema clasicista formado por columnas corintias y remates triangulares, eligiéndose para ello el relieve de calidades más personales del escultor.



49.- Retablo de santa Eulalia de Mérida

Iglesia de Santa Eulalia. Matilla de los Caños (Valladolid)

Bibliografía: HERAS, 1973, pp. 261-268; ARA GIL y PARRADO, 1980, pp. 63, 72-73, 79-87.

Una de las perdidas recientes más sensibles del patrimonio artístico vallisoletano tuvo lugar el 23 de junio de 1976, cuando un rayo provocó el incendio del templo de Santa Eulalia en la localidad de Matilla de los Caños destruyendo el excelente retablo que presidía su presbiterio.

Se hallaba documentado como obra realizada por el ensamblador Marcos de Garay (†1625), mientras que de sus esculturas se encargó Juan Imberto, quien las trabajó en Segovia. El conjunto medía 28 pies de alto y 18 de ancho (8,34 x 5 m) y Garay, avalado por el platero Juan Lorenzo, lo contrató en 1616 por 425 ducados, comprometiéndose a entregarlo concluido en marzo de 1619. Del dorado de arquitectura y pintura de las figuras y relieves se encargó en 1632 el pintor Tomás de Prado y su trabajo ascendió a 909 ducados.

El armónico conjunto clasicista se hallaba formado por un banco, en el que figuraban, de izquierda a derecha, pequeños relieves de los Evangelistas y de los Padres de la Iglesia: *san Marcos, san Ambrosio, san Juan Evangelista, san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Mateo, san Agustín y san Lucas*; el cuerpo principal se articulaba mediante elegantes columnas corintias respaldadas por pilastras del mismo orden. La

calle central ofrecía dos cajas: la inferior albergaba una imagen vestidera de *Nuestra Señora*, que debió colocarse desde el primer momento porque en la visita del obispo en 1652 se cita allí “una imagen de Nuestra Señora de vestir sobre la custodia”; la superior estaba presidida por la escultura de Santa Eulalia, obra excelente de Imberto.

Las hornacinas de las calles laterales estaban ocupadas por esculturas de *san Clemente Papa y san Juan bautista*, en el lado derecho, y *san Francisco de Asís y san Antonio de Padua*, en el lado izquierdo. Un elegante entablamento rematado con su cornisa daba paso al ático, formado por dos columnas de orden compuesto, que albergaba el grupo del *Calvario*, rematándose todo el conjunto con un frontón triangular abierto en su base. Su esquema compositivo era muy similar al del retablo de la vecina iglesia de Velilla (Valladolid) cuya escultura contrató en 1613 Pedro de la Cuadra.

A partir de antiguas fotografías en blanco y negro del retablo desaparecido se ha procedido a reconstruirle fielmente con la intención de preservar la memoria de tan interesante obra, lamentablemente destruida, que pertenecía a la producción de un ensamblador que está documentado en Valladolid entre 1616 y 1625 dentro del círculo del propio Gregorio Fernández.



50.- Retablo de santa Clara

Convento de MM. clarisas. Plasencia. (Capilla de San Francisco. Catedral. Málaga)

Bibliografía: BENAVIDES CHECA, 1907, pp. 173-174; TORRES BALBÁS, h. 1950; FLORES TEMBOURY, 1995; SENDÍN BLÁZQUEZ, 1996, pp. 166-167; VV.AA, 1998; URREA, 2010, pp. 185-192.

La abadesa del convento de Santa Clara de Plasencia firmó en 1617 la escritura por la que se concertaba con Agustín Castaño (h.1584-1620), yerno del ensamblador Diego Basoco, la talla y escultura del retablo mayor de su templo a partir de una traza dibujada por el ensamblador Juan Sánchez. Su coste se presupuestó en 500 ducados y el artista adquirió el compromiso de concluir el trabajo a fines de noviembre de aquel mismo año, facilitándole a Castaño la talla aparejada así como los escudos y las figuras de medio relieve.

A mediados de 1619 el retablo ya estaba asentado en el presbiterio del templo y Castaño recordaba que en él se habían introducido algunas variaciones a instancias de la comunidad clarisa que ocasionaron el aumento de coste, el cual se evaluó en 202 ducados, por lo que toda la escultura supuso a las religiosas un total de 702 ducados.

Poco antes don Rodrigo Calderón, marqués de Sieteiglesias y conde de la Oliva de Plasencia, y su esposa doña Inés de Vargas y Camargo, descendiente ésta de los primeros patronos del convento, prometieron a las monjas entregarles 200 ducados de renta anual, poniendo como condición que la ayuda la harían efectiva cuando estuviesen concluidos sus enterramientos y “se hiciese un nuevo retablo”. Solo cumplieron la segunda parte pues una *Crónica* franciscana juzgaba en 1671 que el retablo se había fabricado “de labor decente y curiosa”.

Sin que se conozcan los motivos de su venta, el retablo lo adquirió la marquesa de Larios después de la Guerra civil para ser instalado en una capilla, la dedicada a san Francisco o de las reliquias, en la girola de la catedral de Málaga que había sufrido las

consecuencias del incendio de 1931, y cuya restauración costeó la referida señora en 1945.

El retablo, asimilable a otros diseñados por la escuela clasicista vallisoletana del primer tercio de aquel siglo vertebrada sobre los Velázquez, Muniátegui, Basoco, Maseras, Beya, etc., se halla montado sobre un basamento moderno, dispuesto para tener espacio suficiente en el que alojar la escultura de *San Francisco* titular de la capilla, modificándose sensiblemente en sus proporciones originales. La caja central la ocupa una excelente figura de *Santa Clara*, cuyo rostro, enmarcado con la toca y velo ceñido al cuello, y su cabeza derivan del tipo creado por Fernández en su *santa Teresa* del Carmen descalzo de Valladolid o con las de *santa Inés de Montepulciano* y *santa Catalina de Siena* que hacia 1613/1617 hizo Fernández para el convento de San Pablo. Con el maestro estuvo relacionado Castaño desde 1605.

El banco contiene relieves de *San Antonio*, *Santa Teresa*, *Santa Ana*, *Santa Catalina de Alejandría*, una *Santa franciscana* y *San Diego de Alcalá*. En las calles laterales, en hornacinas, se disponen esculturas de *san Salvador de Horta* y *san Buenaventura*, en el lado del evangelio; *san Antonio de Padua* y *san Luis obispo*, en el de la epístola. Sobre el entablamento superior del retablo, a ambos lados del grupo del Calvario, campean las armas de los patronos del convento placentino, don Rodrigo Calderón y su esposa Doña Inés de Vargas y Camargo, similares a los colocados en el retablo mayor de la iglesia conventual de *Portaceli*, de Valladolid, donde finalmente se mandaron enterrar.

La recuperación ideal de su diseño original se ha conseguido eliminando el banco añadido en su basamento, en la supresión de la escultura de san Francisco que no corresponde a este conjunto y la inserción en el espacio que ocupa ésta en la actualidad de un tabernáculo vallisoletano acorde con el momento del retablo.



51.- Retablo de la Inmaculada

Convento de de Santa María de Scala Coeli. El Abrojo. (Iglesia parroquial de Renedo de Esgueva. Valladolid).

Bibliografía: CALDERÓN, pp, 191-193; GARCÍA CHICO, 1946, p. 175; BRASAS EGIDO, 1977, pp. 215-216; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 228; URREA, 1992, pp. 213-226; URREA, 2014, pp.127-138.

Perteneció a la capilla situada en el claustro del convento franciscano de El Abrojo, dedicada a la Purísima Concepción, fundación del agustino fray Enrique Enríquez Manrique, obispo primero de Osma y después de Plasencia, hermano del marqués de Valderrábano y conde consorte de Nieva, que la mandó construir entre 1618 y 1620. Al fallecer el obispo, el patronato lo heredó la condesa de Nieva y después sus hijos, los condes del Montijo. La dirección y supervisión del ornato del recinto lo efectuó el padre fray Diego de Sicilia, guardián del convento de San Francisco de Valladolid, experimentado en asuntos de este tipo y bien relacionado con el arquitecto Francisco de Praves.

El retablo, único elemento que ha subsistido del conjunto, es de bella y elegante arquitectura clasicista. De reducidas dimensiones, acorde con la capilla, está formado por un único cuerpo, flanqueado de columnas pareadas de orden compuesto, que proyecta su única hornacina sobre un ático de frontón semicircular y aletones rematados por bolas. Su diseño podría pertenecer al mismo de Praves pero también a cualquiera de los excelentes ensambladores que trabajaron habitualmente con Gregorio Fernández: los Velázquez, Basoco, Maseras o Beya.

Las pinturas de san Joaquín y santa Ana, colocadas en las enjutas del arco, y la gloria de cabezas

de ángeles con la paloma del Espíritu Santo, pintada en el tímpano superior, son obra de un artista próximo a Valentín Díaz. Tanto en su pedestal como en la urna están pintadas las armas del obispo fray Enrique Enríquez y las de su hermano don Francisco Enríquez de Almansa Manrique, marqués de Valderrábano, similares a los que se conservan en la fachada del antiguo seminario de PP. Oblatos, junto al Abrojo.

Cuando la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca encargó a Gregorio Fernández, en mayo de 1620, una escultura de la *Inmaculada* para su capilla le puso como condición que la peana o trono habría de ser “de ángeles serafines, como lo tiene la imagen de Nuestra Señora del Abrojo”, pidiéndole también que repitiera “el arco de rayos” que envolvía aquélla, lo cual pone de manifiesto la cronología *ante quem* de la Virgen del Abrojo y la responsabilidad de Fernández en esta última, como ha quedado demostrado después de su restauración.

Salvada, gracias al arrojo de dos franciscanos, del incendio que sufrió el convento en 1624, después de la desamortización fue llevado al lugar de Valviadero, cerca de Olmedo, donde permaneció en su abandonada iglesia hasta que, identificada su procedencia y valorado su interés, la escultura con su retablo se recuperó en 2012 y el pequeño conjunto se encuentra instalado en el presbiterio del templo parroquial de Renedo de Esgueva.



52.- Retablo de santa Ana

Convento de Santa Ana. Medina del Campo. (Santuario Nacional de la Gran Promesa. Valladolid)

Bibliografía: AGAPITO Y REVILLA, 1916, p. 392; ÁLVAREZ, 1942, p. 147; GARCÍA CHICO, 1946, I, p. 361; URREA, 1982, p. 247; MARTÍN GONZALEZ y URREA, 1985, p. 325; URREA, 2014, pp.45-58.

El 8 de enero de 1619 don Juan de Salazar y doña Magdalena Rodríguez de León, patronos del convento de Santa Ana de Medina del Campo, firmaron contrato con el ensamblador Francisco de Palenzuela para fabricar por 6200 reales el retablo y custodia, madera y escultura, del altar mayor. Por su cuenta, Palenzuela subcontrató con Sebastián de Ucete, vecino de Toro, todas las esculturas de la custodia y retablo. Consistían estas en dos relieves con los cuatro evangelistas y una Anunciación en el banco; un gran relieve de Santa Ana con la Virgen y el Niño, para la caja principal; por último, las figuras del tabernáculo que tenía dos alturas. El Cristo del ático y las figuras de la Virgen y San Juan que le acompañan serían reaprovechadas. El resto de la decoración se completaba con cuatro lienzos de pintura contratados en 1620 con el vallisoletano Francisco Martínez.

Este último se comprometió a pintar, de su propia mano, cuatro lienzos al "oleo melinxo nuevo, bien colorido y bosquejado y al oleo dos veces y acabado para que quede y han de quedar alegres mozicas y perpetuas las colores". Se fijarían en sus respectivos tableros y representarían las siguientes historias: "en una tabla o tablado de la epistola, pegados a la custodia, una Magdalena en la penitencia con un pais muy alegre y, en lejos en disminución, el alma que la llevan dos angeles al cielo; y otro lienzo, en el otro tablero al lado del evangelio pegado a la custodia, un San Juan Baptista en el desierto con otro pais muy bien hecho y alegre y en el lejos en disminución el bautismo de Cristo". En el segundo cuerpo del retablo, a los lados del relieve principal, en el del evangelio: "el Nacimiento de Ntra. Sra. con Sta. Isabel que la visita y los demás adornos que conviene para el buen adorno desta historia y el otro y ultimo lienzo que cae al lado de la epistola ha de ser el abrazo de Joaquin y Sta. Ana en la puerta dorada tanbien con todo buen adorno que

convenga a la historia". Por las cuatro pinturas, ya colocadas en el retablo, Martínez cobró 880 reales en junio de 1621.

El retablo, con su custodia y esculturas, permaneció sin dorar hasta 1627, trabajo que realizó el medinés Francisco de Pineda Aranda, avalado por el escultor Melchor de la Peña, que ajustó además pintar, sobre los aletones del ático, dos virtudes "muy buenas y de finisimos colores", en el sotabanco del segundo cuerpo "la ystoria de la Pasion como está en el retablo de la compañía de jesus de esta villa de medina del campo en el altar mayor"; los escudos de armas que están en lo más alto del retablo; y en el respaldo del retablo, sobre la pared, "dos figuras de elias y eliseo con su cielo como están los de las pechinias de la media naranja de dicha capilla mayor", todo ello por 666 ducados. Dos meses después de firmar el contrato, Sebastián de Ucete falleció y su compañero Esteban de Rueda se encargó de cumplimentar el encargo. El retablo permaneció en el templo conventual hasta la desamortización de 1836. Despues la duquesa de Bornos lo entregó a la parroquia de San Esteban de Valladolid, actual Santuario Nacional de la Gran Promesa, y en 1941 fue muy reformado por el escultor Félix Granda, que talló los relieves de sus calles laterales y reemplazó el relieve principal por una monumental figura del Corazón de Jesús. Del repertorio escultórico original en el banco han sobrevivido, aunque muy retocados, los relieves de la *Anunciación* y los *Evangelistas*, y en el remate del retablo su primitivo *Calvario*, con un Cristo gótico de finales del siglo XV acompañado por una Virgen y San Juan próximos al estilo de Francisco Rincón. En el templo se conserva también el magnífico relieve de *Santa Ana con la Virgen y el Niño*, obra de Esteban de Rueda, que presidía la calle central.

La reconstrucción ha consistido en sustituir los relieves de Granda por manchas neutras, y en el lugar que ocupa ahora la escultura del *Corazón de Jesús* se ha reinstalado el relieve de *santa Ana*, obra Esteban de Rueda.



53.- Retablo de san Francisco

Convento de San Francisco. Valladolid. (Iglesia parroquial de Santa María. Laguna de Duero. Valladolid).

Bibliografía: CALDERÓN, ed. 2008, pp. 175-176; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 272; URREA y VALDIVIESO, 1971, pp. 363-365; MARTÍN GONZÁLEZ, 1973, pp. 62 y 66-67; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 233; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 68-70 y 94-96; URREA y VALDIVIESO, 2017, pp. 214 y 337.

Uno de los conventos más relevantes que tuvo Valladolid fue el de San Francisco, cuya portada daba a la Plaza Mayor y ocupaba un extenso solar en el centro de la población. Durante el priorato de fray Diego de Sicilia (1619-1622) la capilla mayor de su iglesia, colocada bajo el patrocinio de la familia Gómez Manrique de Mendoza, condes de Castro, se modificó en su diseño, suprimiéndose el presbiterio en alto que hasta entonces tenía, mientras que en el nuevo se construyó otro retablo mayor.

Su estructura responde a un modelo clasicista. Está configurado por banco, con pinturas sobre tabla de santos franciscanos, obispo, doctores y escenas del Abrazo en la Puerta doradas y el Nacimiento de la Virgen; dos cuerpos, el segundo asentado sobre otro banco decorado con pinturas, que forman tres calles separadas por seis columnas de orden corintio; y un ático rematado por frontón triangular. En las calles laterales se disponen pinturas de santos de la orden franciscana dentro de fingidas hornacinas: en el primer cuerpo, se representa a *san Bernardino de Siena* y *san Antonio de Padua*; y en el segundo, *san Luis obispo de Tolosa* y *san Buenaventura*, todas ellas originales del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, artista que trabajó en otras ocasiones para el mismo convento.

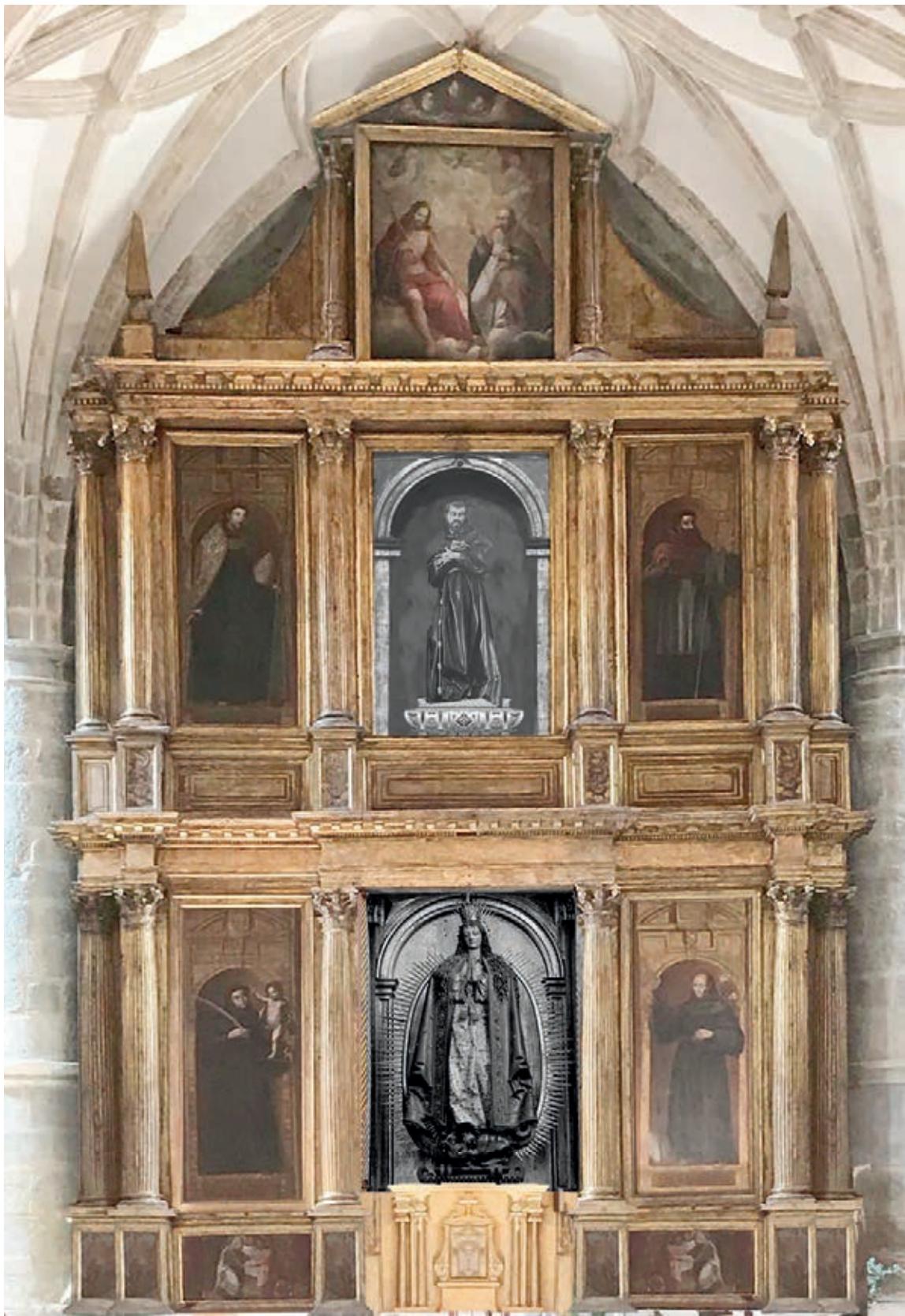
Gracias la Crónica de la Provincia de la Concepción del padre Francisco Calderón, redactada hacia 1670, se sabe que el retablo estaba presidido por “*la santísima imagen de la Concepción de Nuestra Señora, patrona de esta provincia, muy milagrosa y hermosísima, fábrica de aquel gran estatuario de nuestra España, Gregorio Hernández*”. El gran artista la realizó en 1617 con destino a una capilla que,

en el claustro principal, había sido de los condes de Cabra pero que aquel año el convento entregó “a la cofradía y cofrades de Nuestra Señora de la pura y limpia Concepción” a la que pertenecía Gregorio Fernández. Cuando se construyó hacia 1622 el nuevo retablo mayor del convento la imagen se trasladó a su hornacina central, situando en su segundo cuerpo otra escultura de *san Francisco de Asís*, titular del convento.

El retablo se mantuvo en el presbiterio hasta que en 1674 se sustituyó por otro de diseño barroco patrocinado por la familia Mendoza, cuyo dorado se efectuó en 1685. El antiguo se vendió en 1679 por 5 000 reales a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de Laguna de Duero (Valladolid), en cuyo pago surgieron diferencias entre el convento y la iglesia. Sin duda, en la operación de venta y destino mediaron los franciscanos del convento del Abrojo, localizado en el término municipal de Laguna.

Asentado en su nuevo destino por el ensamblador Blas Martínez Obregón, el retablo todavía se conserva aunque con algunas modificaciones hechas en su nuevo destino como, por ejemplo, el recorte sufrido por su ático para acoplarlo a la altura del templo o la alterada disposición de las pinturas del primer cuerpo. En las hornacinas que ocuparon las esculturas de la Inmaculada y de San Francisco, que naturalmente el convento no vendió, la nueva propiedad decidió en 1685 colocar dos lienzos originales encargados a Diego Díez Ferreras con la representación de la *Asunción*, titular del templo, y la *Coronación de la Virgen*, y del mismo pintor es la pintura de la *Trinidad* del ático.

En la recomposición de este retablo franciscano han sido suprimidas las pinturas de Díez Ferreras, ordenado las de Diego Valentín Díaz y utilizado una escultura de la Inmaculada, en concreto la que hizo Fernández para la catedral de Astorga, mientras que la de san Francisco es la misma que hizo Fernández para el convento de San Antonio de Vitoria.



54.- Retablo de la Inmaculada Concepción

Convento de San Antonio o de la Concepción. Franciscanos descalzos. Vitoria (Álava).

Bibliografía: PONZ (1785), ed. 1947, p.1687; PRESTAMERO, 1792; JOVELLANOS (1791) ed. 1915, p. 34; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p.398; CASTRO, 1915, p. 88; AGAPITO Y REVILLA, 1929, pp. 147-148; GARCÍA CHICO, 1946, pp. 179-180; ANDRÉS ORDAX, 1976, pp.15-19; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp.269-270.

En julio de 1621, Gregorio Fernández se daba por pagado de la condesa de Triviana de 19649 reales (=1786 ducados) por el contrato que firmó en 1618 junto con el ensamblador Diego de Basoco, comprometiéndose a hacer la escultura de los retablos principal y colaterales de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Concepción de descalzos franciscos de la ciudad de Vitoria. Poco después, refiriéndose a estos retablos fray Juan de Orbea, provincial de los carmelitas de Castilla, dijo que “los retablos de la condesa de Tribiana, que son cinco con el principal, no se hicieran en Vitoria ni en su comarca en el precio que están y en su bondad exceden a los que se conocen de ello”. De su dorado se encargó Marcelo Martínez que en 1622 cobró 18000 reales por su trabajo.

La escritura de tan importante concierto se desconoce y, por consiguiente, el detalle del contenido escultórico y el formato de los retablos. No obstante, existen indicios de cómo pudo ser el principal de todo aquel conjunto desaparecido después de la invasión napoleónica. Don Antonio Ponz, cuando en 1785 se dirigía a Francia para emprender su viaje fuera de España, visitó Vitoria y entró en este templo anotando que las mismas efigies de santo Domingo (sic) y san Francisco colocadas en su fachada “están repetidas en el retablo principal, y la Concepción en medio, entre ocho columnas de orden corintio; y toda esta obra tiene mucho del estilo de Gregorio Fernández. No se deben omitir los retablos de S. Juan bautista, Santiago y San Joseph con las estatuas de dichos santos, en que se advierte gusto, e inteligencia del artífice”

Según la descripción que hicieron en 1792 Lorenzo del Prestamero y el marqués de Montehermo-so, en su *Guía de Vitoria*, el retablo mayor disponía de “dos cuerpos y remate. El primero constaba de cuatro columnas de orden corintio con la imagen de la Concepción en el medio; el segundo, era de orden compuesto; en el centro de su remate, el Calvario”. Por su parte, Capar Melchor de Jovellanos en 1797 anotó en sus *Diarios* que “el mayor, de buena arquitectura, tiene excelentes efigies y bajorrelieves de Gregorio Fernández. La Concepción en medio. San Francisco y Santa Teresa a los lados: arriba el Crucifijo con San Juan y la Virgen al lado: todo del tiempo del autor”.

Al contar, únicamente, con estos datos se puede intentar una recreación aproximada de su diseño e, incluso, avanzar alguna hipótesis sobre la disposición de su repertorio escultórico. Los datos de Ponz, Prestamero y Jovellanos son muy precisos para situar las esculturas de San Francisco, Santa Teresa y la Inmaculada, por otra parte, las únicas que han sobrevivido de las realizadas por Fernández.

La noticia que facilita Jovellanos de que tenía bajorrelieves obliga a pensar la existencia de una calle intermedia entre la central y la lateral donde, en hornacinas, se alojarían las figuras de san Francisco y santa Teresa en el piso principal y otras dos esculturas de santos o apóstoles en el segundo piso. La hornacina central superior pudo estar ocupada por una escultura de san Antonio de Padua, titular del templo; y, en el ático, escoltado por los escudos de la condesa de Triviana, el Calvario. También, es cierto que los altorrelieves a los que alude Jovellanos pudieron estar situados en el banco. Esta es la propuesta que se formula en la recreación a la espera de que pueda aparecer mayor información documental.



55.- *Retablo de la Sagrada Familia*

Iglesia parroquial de San Lorenzo. Valladolid

Bibliografía: PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 829; CANESI (1750), ed. 1996, I, pp. 322-327-328; PONZ (1783), ed. 1947, p. 398; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 398; AGAPITO Y REVILLA, 1929, II, pp. 66-67; GARCÍA CHICO, 1941, pp. 176-177; EGIDO, 1973, pp. 77-100; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1979, p. 504; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 221; URREA, 1980, p. 383; MARTÍN GONZÁLEZ Y URREA, 1985, p. 88.

La cofradía de San José y niños expósitos, fundada en 1540, tenía su casa y hospicio entre la calle Nueva de San Lorenzo y la plaza del Teatro o de la Comedia, situada dentro del circuito del templo parroquial de San Lorenzo. Precisamente, en 1606 la iglesia vendió a la cofradía la capilla, que estaba situada en la nave del evangelio “de señor san Joseph, a la confradía de sancto y niños pósitos”, por un importe de 300 ducados, destinada a dar culto al santo titular y entierro a los niños expósitos fallecidos. El 30 de noviembre de 1620, sus alcaldes comunicaron al cabildo de la cofradía que en una junta de oficiales se había acordado mandar hacer “tres ymagenes de bulto, una del niño Jesús y las dos de nra sra y san Joseph para sacarlas en procesión en unas andas los días del glorioso santo, debajo de palio y que lo estaba aciendo Gregorio Hernández”, todo lo cual lo aprobó el referido cabildo.

La contabilidad de la cofradía refleja el pago de 40800 maravedís (1200 reales) “a cuenta del paso que se hace de señor Joseph y nuestra señora” y, en 1621, se anota que habían gastado 221982 maravedís (6528 reales) “en el retablo y pedestal del altar de la capilla de la cofradía... y en acabar de pagar a Gregorio Hernandez lo que se le devia de resto de los santos que hiço para el paso, y en pagar los 40 ducados [440 reales] a Diego Diaz por el volver a pintar el paso y las andas y hacer y deshacer el altar y asentar los azulejos y enladrillar el suelo del altar”.

En el inventario de la iglesia efectuado en 1648, el retablo se describe de esta forma: “más debajo de la dha puerta [del evangelio] hacia la pila bautismal [hay] un altar de señor S. Joseph, el Niño Jesús

y Ntra Sra todas tres imágenes de talla entera y sobre un trono de madera en un nicho grande q esta entre cuatro columnas estriadas doradas de talla y encima de ellas una cornixa con su frontispicio abierto y en medio una cruz por remate”. Era un altar de corte clasicista.

En efecto, el retablo se concertó el 12 de mayo de aquel año con el ensamblador Melchor de Beya en 900 reales. Tanto por su precio como por el plazo de un mes que se le impuso para su entrega, se trataba de una obra de tamaño reducido. Sus dobles columnas, doradas y estriadas, eran de orden corintio, y flanqueaban una ancha caja u hornacina rematada por arco escarzano con su clave decorada, donde se colocaba el grupo de la Sagrada Familia. Sobre su cornisa alta se disponía un frontispicio abierto y avolutado, respaldado por una ventana que iluminaba el interior del recinto. De tan espléndido grupo escultórico, original de Fernández, que tiene su precedente en el altorrelieve del mismo asunto concebido por el artista para el monasterio Bernardo de Valbuena, existen varias copias. Las mejores se conservan en la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco, obra de un discípulo muy cercano al maestro; otra tuvieron las carmelitas descalzas de Palencia, considerada como de Estrada; y algo más tardía, es la de las carmelitas de Calahorra, próxima a Juan Rodríguez.

La cofradía vendió en 1726 el retablo de Beya a sus vecinos los frailes trinitarios calzados, que lo utilizaron para colocar en él una imagen de la Virgen de las Angustias. La enajenación se debió a que los cofrades habían ampliado su capilla, obra que corrió a cargo de los arquitectos Matías Machuca y Manuel Morante, y con tal motivo fabricaron otro nuevo.

En la recreación del primitivo se sigue la descripción hecha por el visitador de la parroquia en 1648 con algunas precisiones extraídas del contrato con el ensamblador.



56.- Retablo de santa Ana o de la Sagrada Familia

Firmado: "Diego Valentín Díaz 1621"

Monasterio de san Benito el Real. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Escultura)

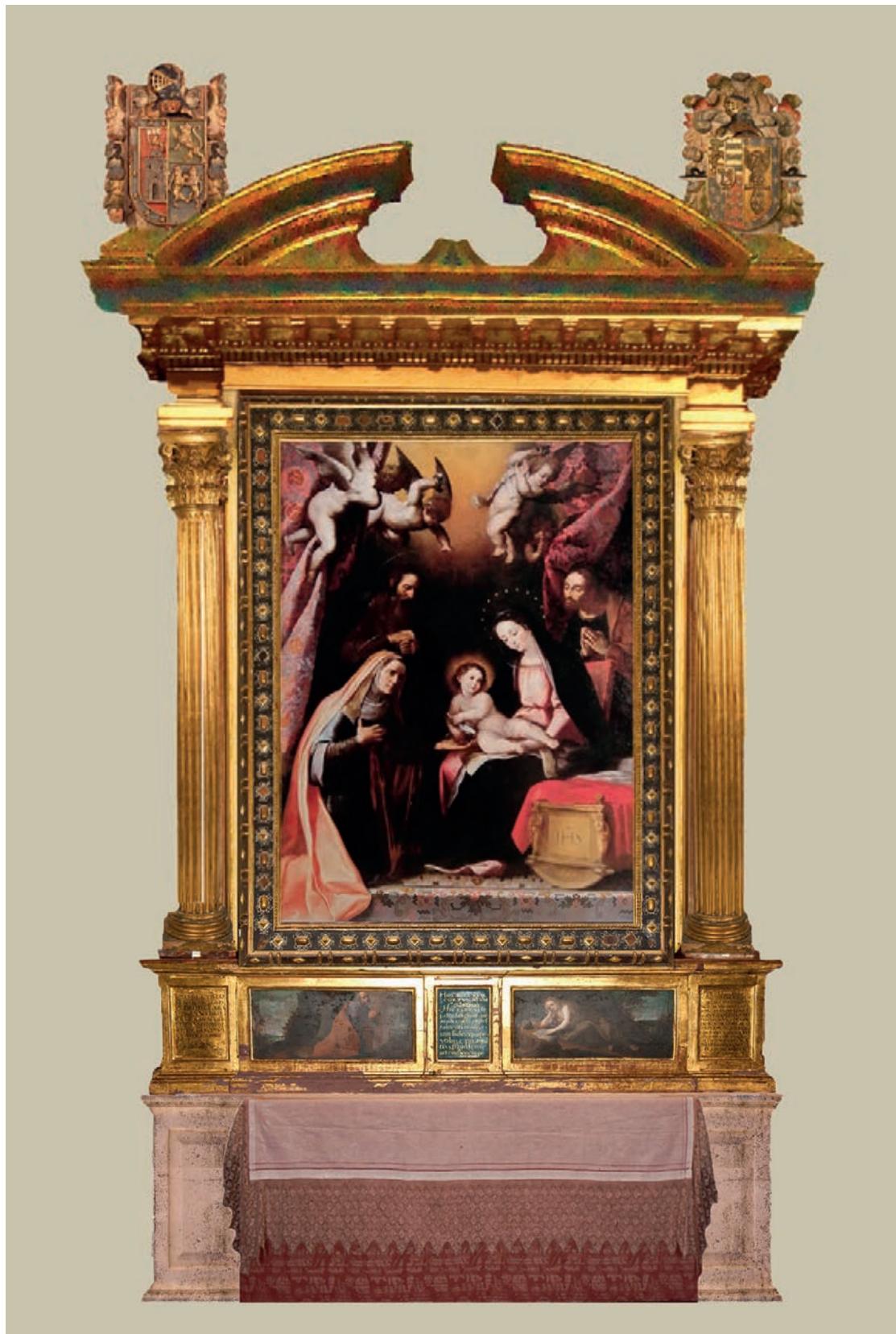
Bibliografía: PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 972; PONZ (1783), ed. 1947, p. 963; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, II, p. 12; BOSARTE (1804), ed. 1976, p. 147; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 25; PÉREZ SÁNCHEZ, 1970, p. 515; ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 240; VALDIVIESO, 1971, p. 113; CAMÓN AZNAR, 1978, p. 187; BRASAS, 1990, pp. 225-227; PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 121; ARIAS, 2001, pp.144-146; URREA y VALDIVIESO, 2017, p.212.

La *Sagrada Familia* que Valentín Díaz firmó en 1621 para presidir un retablo en la capilla de Santa Ana, en el templo conventual de san Benito el Real de Valladolid, es una de sus obras más conocidas. La inscripción que figura en la predela de su retablo, ahora desmontado e incompleto, ofrece la noticia de que la obra la encargaron don Pedro de Lara y su esposa Ana de Herrera para colocarla en su capilla funeraria. El retablo se mantuvo en ella hasta 1836, fecha en que se desamortizó pasando a integrarse en las colecciones del Museo provincial de Bellas Artes de la ciudad, después convertido en Nacional de Escultura.

La pintura es una de las más bellas, serenas e íntimas de cuantas se realizaron en el barroco vallisoletano. Su composición está centrada por la figura de la virgen con el niño recogido en su regazo y está acompañada por san José, san Joaquín y santa Ana que, conmovidos y emocionados, contemplan la presencia del niño Dios. Alrededor de la cabeza de María se disponen doce estrellas que la refrendan como virgen inmaculada, concebida sin mancha por sus padres Joaquín y Ana.

En la parte superior, cuatro ángeles descorren unas elegantes cortinas al tiempo que arrojan flores sobre los santos personajes; uno de ellos se lleva un dedo a la boca recomendando al espectador silencio en el momento de contemplar la escena. El grupo de ángeles, como señaló Pérez Sánchez, lo tomó el pintor de un grabado firmado por Cornelius Galle sobre una pintura de *Judith cortando la cabeza a Holofernes*, original de Pedro Pablo Rubens, que explica el gesto que adopta el ángel al ordenar silencio. Otros detalles secundarios de carácter doméstico, como la descripción de la cuna, con sus sábanas y colcha, con el nombre de Jesús en su frente o la alfombra que cubre el suelo, refuerzan la belleza de su composición.

En este caso, la propuesta de reconstrucción es mínima porque el museo en ocasión anterior ya presentó la estructura del cuerpo principal con su predela. En ella se han colocado las pequeñas pinturas que tenía originalmente y, pese a ser de calidad inferior, completan la iconografía del conjunto. Representan a *San Pedro arrepentido* y a la *Magdalena penitente*. Para el ático se ha optado por una solución aproximada colocando los escudos de los patronos que, por fortuna, se conservan. De esta forma, se ha recreado uno de los más bellos ejemplos del retablo vallisoletano.



57.- Retablo de san José

Convento de san José de MM. Carmelitas. Medina del Campo (Valladolid)

Bibliografía: RODRIGUEZ y URREA, 1982, pp. 245, 249, 383-384; URREA y PARRADO DEL OLMO, 1986, p. 714; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1999, pp. 80-81; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 188; SÁNCHEZ DEL BARRIO, <https://www.museoferias.net/la-obra-destacada-17-septiembre-y-octubre-2017/>

El retablo mayor del convento de madres carmelitas descalzas de Medina del Campo, debió fabricarse en 1622 o, al menos, aquel año se asentó en el presbiterio, coincidiendo con las fiestas de la canonización de la santa fundadora.

Para su realización, la patrona del convento doña Ana de Monroy, viuda de don Antonio de Vera, correo mayor que fue de Medina del Campo, había destinado 200 ducados y la comunidad religiosa aportó otros 31 ducados más. Su elegante y clásico diseño consta de un cuerpo principal, integrado por cuatro columnas de orden corintio, en cuyo centro se sitúa la hornacina destinada al santo titular del convento; sobre su entablamento se dispone un segundo cuerpo o ático, formado por pilastras agallondadas y frontón curvo, presidido por una pintura sobre lienzo con la representación del Calvario de Cristo. Pequeños aletones curvos se rematan con pináculos

Se sabe que el retablo se doró en 1640 pero a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX el retablo sufrió una reforma importante que consistió en aplicar a todo este conjunto la técnica del estucado, suprimiendo su dorado y transformando los fustes de sus columnas, en origen estriadas, en otros lisos para imitar jaspe o marmoleado de acuerdo con la moda neoclásica.

Además, se le dotó de un tabernáculo en consonancia con el cambio de gusto. Es probable que también en esa época desaparecieran las pinturas que, sin duda, tuvo en su banco.

En otro momento, también advertimos que el retablo durante el último tercio del siglo XVII había sufrido una primera modificación en su calle central pues la escultura de *san José con el Niño* en brazos (1,80 m) que lo preside tampoco es la original, ya que su estilo no corresponde con la cronología propia del retablo y la adscribimos al escultor vallisoletano José de Rozas. Reparamos entonces (1982) que, sobre la puerta de ingreso a la iglesia, existía una talla de *san José*, muy repintada, que pudo estar originalmente en el altar mayor del templo.

En efecto, en 2017 se procedió a restaurar esta pieza, comprobándose que se trata de una representación iconográfica muy temprana del Patriarca, que a juzgar por su estilo y policromía, puede datarse en el tercer cuarto del siglo XV y por consiguiente, coincidente con la fecha de fundación del convento (1567) por santa Teresa. Incluso se ha adelantado el nombre y taller del escultor Juan Picardo como posible autor, tanto por la manera de trabajar las vestiduras o los cabellos, como por la policromía descubierta durante su limpieza. Todo ello permite pensar que pueda ser la primera imagen titular del convento y que, pese a su tamaño (1,30 m.), ocuparía la hornacina principal del retablo mayor por su importancia simbólica, al menos, hasta fines del siglo XVII.



58.- *Retablo de la Virgen de las Candelas*

Iglesia parroquial de San Lorenzo. Valladolid

Bibliografía: PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 829; CANESI (1750), ed. 1996, I, p. 328; PONZ (1783), ed. 1947, p. 969; BOSARTE (1804), ed. 1978, p. 210; AGAPITO Y REVILLA, II, 1929, pp. 66-67; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 238; MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, pp. 481-484; BARRIO LOZA, 1984, pp. 445-447; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 88-89; PERÉZ GARCÍA, 1990.

En el templo parroquial de San Lorenzo, de Valladolid, estuvo establecida, hasta que “se perdió por los años de 1674”, la cofradía de Nuestra Señora de la Purificación que estuvo integrada por los ensayadores, entalladores, maestros de balanza, fundidores, blanqueadores, afinadores y demás oficiales pertenecientes a la Real Casa de la Moneda. Sus cofrades adoptaron como titular a la Virgen bajo la advocación de la Purificación, Presentación o de las Candelas y, seguramente, durante el gobierno como tesorero de la Casa de don Diego Gasca y Bernaldo de Quirós, que lo fue desde 1622 a 1657, se tomaría la decisión de encargar a Gregorio Fernández su imagen titular para rendirla culto en el retablo y altar que para tal fin mandaron fabricar.

Aunque no esté documentada, su autoría no ofrece dudas por el estrecho parentesco que posee con la *Virgen del Rosario*, de Tudela de Duero, de 1621, o con la *Virgen con el Niño*, del convento de las concepcionistas de Ágedra (Soria), documentada en 1633. Además, en 1641 el pintor agustino fray Cristóbal de Salazar, que

años atrás había residido en Valladolid, la puso como modelo a los mayordomos de la cofradía bilbaína de la Consolación para que el escultor Pedro Gárate “hiciese un bulto de la imagen de nuestra señora de la Purificación al modo de otra que hizo Gregorio Fernández en la ciudad de Valladolid para los oficiales de la Casa de la Moneda y su cofradía que está en la iglesia de Nuestra Señora de san Llorente, que aquella dicha imagen está con su niño...”.

En el inventario de la iglesia de 1648, el retablo se describe así: “Entre la puerta del dho lado del evangelio y dicha capilla del Pozo [hay] un altar con retablo dorado y entre cuatro columnas enteras estriadas sobre un pedestal q tiene pintado en medio la Anunciación de Nra. Sra. = una imagen de talla entera de Ntra. Sra. de la Presentación con un niño en su nicho y sobre él una cornisa abierta y en medio, entre unas pilastras, un marco dorado con un lienzo de pintura de la Visitación que hizo Ntra S^a a Santa Isabel, con sus bolas por remate de las pilastras”. Este asiento se vuelve a repetir, casi al pie de la letra, en el inventario de 1661.

Su recreación sigue la descripción hecha en el inventario parroquial de 1648 y no sería extraño que su autor, dada la semejanza con otros modelos suyos y su relación con la parroquia de San Lorenzo, hubiese sido el ensamblador Melchor de Beya (†1640).



59 y 60.- Retablos de Santa Teresa y de Nuestra Señora del Carmen

Convento del Carmen calzado. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 829; PONZ (1783), ed. 1947, p. 973; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, II, p. 267; BOSARTE (1804), ed. 1978, pp. 208.209; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-19001, p. 399; AGAPITO Y REVILLA, 1929, pp. 124-128; GARCÍA CHICO, 1946, p. 172; VELASCO BAYÓN, 1977, p. 74; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 235-236 y 261-262; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 351-354.

El padre fray Juan de Orbea, conventual del Carmen calzado de Valladolid, sobrino de la condesa de Oñate y amigo de Gregorio Fernández, solicitó a su convento la concesión de la capilla “que es la primera pegada a la capilla mayor, lado de la epístola” para colocar en ella la imagen de Santa Teresa, seguramente con motivo de la canonización de la santa en 1622, en un retablo muy rico que para tal fin se hizo. La venta de la capilla no se realizó hasta 1627, a favor de doña Mariana Ladrón de Guevara, condesa de Triviana, y al carecer de descendencia pasaría a los condes de Oñate. En 1624, su rica policromía, a base de piedras fingidas, ya se había hecho pues el primer día de 1625 y se puso como modelo para otras obras de Fernández en el convento de San Pablo.

En 1783 el viajero Ponz describió el convento del Carmen calzado de Valladolid y reparó en que “todos los altares de esta iglesia tienen regularidad”, que era tanto como decir que pertenecían al tiempo del buen gusto, es decir, al clasicismo imperante en el primer tercio del siglo XVII. El ilustre visitante apreció en ellos, como obras de Gregorio Fernández, “las estatuas de Santa Teresa y de Santa María Magdalena de Pazzis, en sus respectivas capillas”. Por su parte Bosarte, en 1804, estimó que ambas “eran lindísimas figuras y muy propias de la gracia de Hernández en figurar las monjas”. Sobre la autoría de los retablos de ambas san-

tas no se conoce su autor, debieron destruirse durante la invasión francesa; afortunadamente las esculturas se conservan en el Museo Nacional de Escultura.

No obstante, Ponz dedicó todos sus elogios a la escultura de Nuestra Señora del Carmen con el Niño en brazos, describiéndola situada “en el retablo colateral del lado del Evangelio”. Reconoció también que esta obra “se lleva la atención de los inteligentes y de los que no lo son” pues su artífice, Gregorio Fernández, se esmeró “no solo en la belleza de los semblantes, elegante actitud y nobles pliegues de paños, sino también en el delicado trabajo que puso para concluir dicha estatua que, sin duda, merece muchas alabanzas”. Por su parte, Ceán Bermúdez reconoció en 1800 que se trataba de “la mejor estatua que se conoce de mano de este artista”.

En efecto, en 1627 el carmelita Orbea se propuso hacer el retablo colateral del brazo del crucero del evangelio, para colocar en él “una imagen de Nuestra Señora que al presente está haciendo Gregorio Fernández escultor que es el mejor maestro que en estos tiempos se conoce”. La fama de esta imagen fue grande a juzgar por las copias e imitaciones que se hicieron de ella. Contratada por el mismo maestro en 1633 fue la del convento de Santa Teresa de Ávila. Serán posteriores la conservada en el antiguo convento de San José, de Medina de Rioseco, procedente del desaparecido convento de carmelitas descalzos de la misma población, la de las carmelitas descalzas de Palencia, colocada en 1637, y la del convento de Nuestra Señora del Consuelo de Valladolid; más tarde, será la réplica de los carmelitas de Calahorra.



El grabado Buenaventura de Ágreda, activo entre 1754-1786, hizo una estampa de la Virgen vallisoletana, “siendo sacristán el padre fray Cosme Romero”, que se dedicó al canónigo don Francisco de Cabo y Estrada (1715-1776) y, otra, de inferior calidad, dibujó y grabó en 1813 Tomás Solares retocándose en 1829 por Julián Hujano.



Con la desamortización, el convento fue suprimido pero la Virgen del Carmen permanecía en su templo 1836, si bien aquel mes de agosto se trasladó a la iglesia del Hospital de la Resurrección donde Valentín de Carderera la seleccionó para formar parte del proyectado Museo Nacional de Madrid. Sin embargo, en 1843 se encon-

traba en la sala 1º del recién creado Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid.

Quizás por estar expuesta en el museo y gozar de gran consideración por todos los entendidos, un oscuro personaje, don Manuel Safont, comerciante de profesión y miembro de una familia catalana instalada en Madrid, dedicada a suministrar provisiones al ejército y acreedora del Estado, tuvo la osadía de solicitar (27-XI-1864) al Museo la escultura de la Virgen del Carmen, seguramente para compensar lo que se le adeudaba desde el gobierno. Una comunicación del director general de Instrucción pública, Severo Catalina del Amo (19-II-1867), pidiendo informe a la Comisión Provincial de Monumentos sobre la reiterada solicitud de Safont, desembocó en una Real Orden (5-II-1868) para que se le entregara la escultura de Fernández en calidad de depósito.

En 1913 el presidente de la Real Academia vallisoletana averiguó que la Virgen del Carmen iba destinada a una capilla que Safont poseía en su dehesa situada a 2 km de la localidad de Piedrabuena (Ciudad Real). Al parecer, la capilla no se terminó y el párroco don Álvaro Corrales y Hernández averiguó (20-X-1913) que, en efecto, la escultura “muy preciosa, por cierto... apenas se llegó a desembalar” pues un revés de la fortuna obligó a Safont a vender su finca a un tal don Ángel Navas, casado con doña Aurelia Espadas, vecinos de ciudad Real. Días más tarde el sacerdote añadió que al fallecer Safont pretendieron vender la escultura “en esta población y al no comprársela se la llevaron y no sé qué harían con ella”. Gestiones posteriores no han dado ningún resultado positivo sobre el paradero de la escultura cuya propiedad continúa perteneciendo al Estado.



61.- Retablo de san Felipe apóstol

Convento de san Felipe de la Penitencia. Valladolid.

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1966, p. 29; MARTÍN GONZÁLEZ, 1959, p. 255; URREA, 1992, pp. 395-396 IDEM, 2014, pp. 215-216.

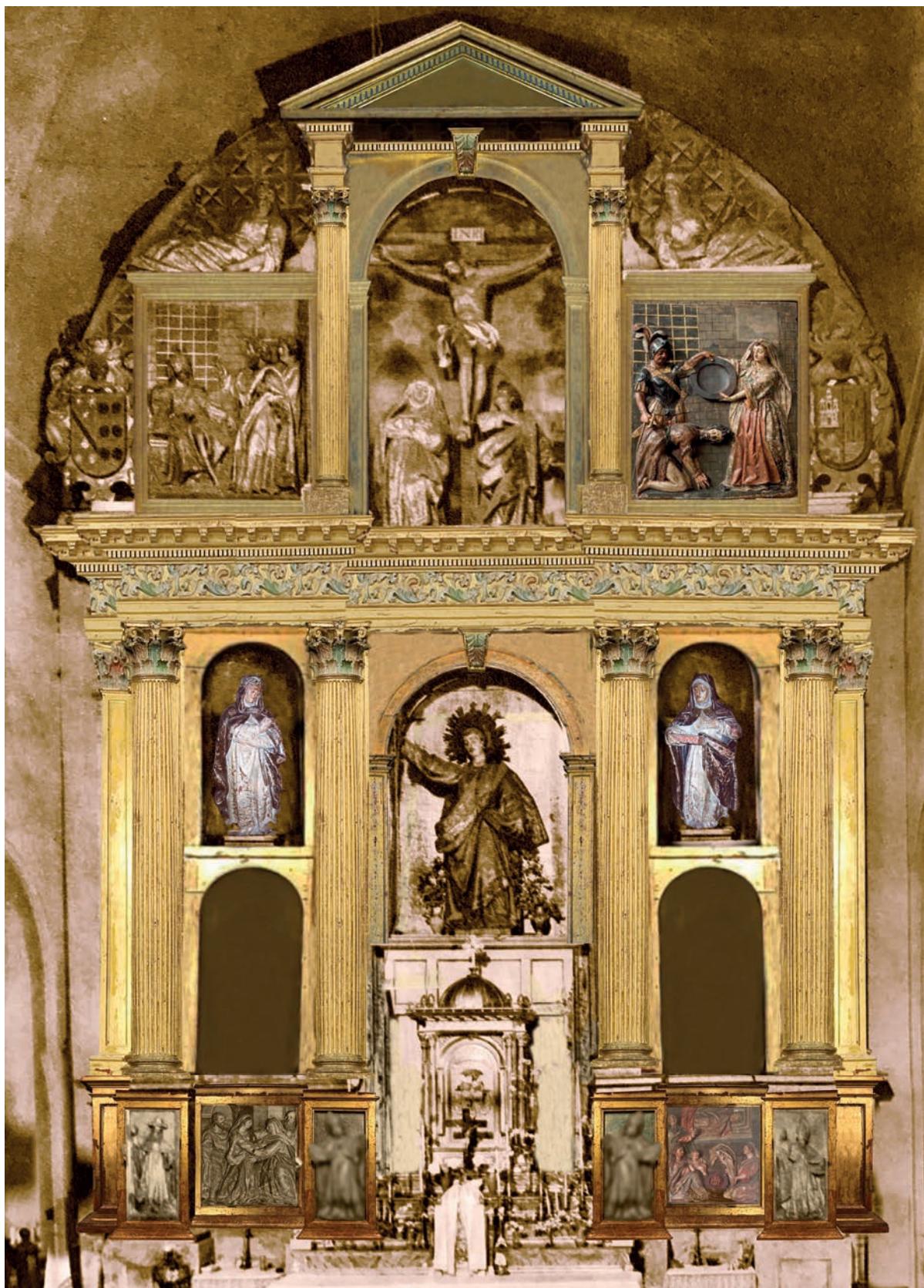
El convento de madres dominicas de San Felipe de la Penitencia estuvo situado en el antes denominado Campillo de San Andrés, actualmente Plaza de España. Se dedicó a este apóstol en honor al monarca Felipe II que favoreció al convento facilitando la concesión del solar para su edificio. Las monjas gozaron del patronazgo de don Juan Gallego de Valencia y de su cuñada doña Mariana de Salgado, en el momento de contratar el Retablo Mayor de la iglesia que fue encargado en 1623 al ensamblador Francisco Ruiz, siendo sus esculturas obra de Pedro de la Cuadra.

En el retablo, de un solo cuerpo y ático, reproducía el esquema utilizado en el retablo del convento dominico de Portaceli y también el del monasterio Bernardo de Belén. En su banco se disponían los cuatro *Doctores de la Iglesia*, la *Visitación* y el *Nacimiento de san Juan bautista*; su custodia o tabernáculo tenía esculturas de *san Pedro* y *san Pablo* y en la puerta un relieve del *bautista con el cordero*. Las hornacinas de su cuerpo principal albergaban esculturas de los dominicos *santo Domingo de Guzmán* y *santo Tomás de Aquino* y de las dominicas *santa Catalina de Siena* y *santa Juana de Montepulciano*. El conjunto lo presidía, en

su hornacina central, la escultura de *san Felipe apóstol*. El grupo del *Calvario* se alojaba en el ático y, a ambos lados, relieves de la *Predicación* y *Degollación del bautista*, sobre los que descansaban dos figuras de *Virtudes* recostadas; en los extremos, se disponían los escudos de los patrones don Juan de Valencia y don Juan de Sabaunza, a cuyo santo titular aludían los dos relieves del ático.

En 1944 el convento y su iglesia pasaron a ser ocupados por la orden capuchina, hasta que en 1961 estos lo derribaron para construir un nuevo edificio desapareciendo todo su patrimonio artístico incluido el retablo que fue despiezado y vendidas todas sus esculturas y relieves.

En nuestra propuesta de recreación hemos utilizado una fotografía de hacia 1960, que permite recomponer su perdida estructura y reintegrar en ella algunos de los elementos escultóricos conservados en propiedad particular. Resulta incomprensible que tan magnífico retablo no pudiera reinstalarse en el nuevo templo o ser trasladado a alguna otra parroquia o institución religiosa de la diócesis en la que continuase sirviendo de ornato y utilidad y formando parte del patrimonio artístico vallisoletano.



62.- Retablo del Bautismo de Cristo

Convento del Nt^a. S^a del Consuelo. Carmen descalzo. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 829; CANESI (1750), III, ed. 1996, p. 417; GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, 1900, pp. 231-233; DIEULAFOY, 1908, p. 138; AGAPITO Y REVILLA, 1929, pp. 128-129; GARCÍA CHICO, 1946, pp. 190, 192; IDEM, 1946, p. 165; IDEM, 1965, pp. 46-47 y 53; URREA, 1972, pp. 546-553; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 118-122, MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, p. 279.

Para la iglesia conventual de los carmelitas descalzos de Valladolid, Gregorio Fernández esculpió el relieve del *Bautismo de Cristo*, hoy en el Museo Nacional de Escultura, encargado en 1624 por don Antonio de Camporredondo y Río (†1652) caballero de Santiago, alcalde del crimen en la Real Chancillería de Granada y miembro del Consejo supremo de su Majestad Felipe IV, cuyo hijo fray Juan bautista era carmelita y residía en el convento. Sería colocado en el retablo de su capilla familiar.

Precisamente en marzo de aquel año, el arquitecto Francisco de Praves daba carta de pago a don Antonio de Camporredondo por la obra "del edificio de una capilla que se renovo y edifico en el m^o de nra. señora del carmen descalzo... y se a echo en ella una boveda con sus nichos y otros edificios". Estaba situada "al salir de la capilla mayor a mano derecha". Al mismo tiempo, el ensamblador Juan de Maseras declaró que había hecho un retablo para esta misma capilla y, poco después, el pintor Jerónimo Calabria firmaba las condiciones para dorarle comprometiéndose a darle terminado en junio de aquel año. El batidor de oro Melchor Monje le vendió a Jerónimo Calabria el material necesario para dorar el retablo. Maseras recibió por su trabajo 236 ducados y el pintor dorador otros 200 ducados.

Fue en enero de 1629 cuando la comunidad recibió el retablo "de la ystoria de el Baptismo de Christo quando le bautizo San Juan... que esta puesto y asentado en la capilla... que es la primera a mano derecha al lado del Evangelio como se sale de la capilla mayor" y en 1630 el patrono acabó de pagar a Fernández los 600 ducados por el relieve escultórico del *Bautismo de Cristo*. De nuevo, en 1632, el mismo

patrón encargó al artista una escultura de la Inmaculada que depositó años después en su capilla. Sería entonces cuando el retablo del bautista se sacaría de su capilla para instalarlo en el brazo izquierdo del crucero del templo pues por entonces don Antonio de Camporredondo ya tendría formado el pensamiento de hacerse con el patronato de la capilla mayor, incluido su crucero, aunque la idea no se concretó hasta 1648, cuatro años antes de su fallecimiento.

El retablo, dispuesto sobre un pedestal que contuvo relieves de san Francisco, san Antonio, santa Catalina y santa Marina, se compone de dos cuerpos. El principal se organiza mediante dos columnas entorcha das y pilastras corintias, con una caja central para contener el relieve del *Bautismo de Cristo*; y, en el segundo, separado por un arquitrabe liso, una pintura con el tema de la Degollación del bautista, original de Jerónimo Calabria, con su marco como el de la historia principal: "dorados los gallones y piedras, y en el friso acer los contrahechos por la falta de relieve". En su remate se pintaría el escudo de armas familiar. Se repolicromó en el siglo XVIII, ofreciendo decoración de rocalla, y en una de sus labores representa un cordero con su banderola, alusiva a san Juan bautista. El escudo familiar fue sustituido por uno del Carmelo. La desamortización condujo el relieve de Fernández, con su marco original, hasta el Museo provincial de Bellas Artes (hoy Nacional de Escultura), provocando la desaparición del pedestal y de los relieves que este tuvo; el marco original del relieve se sustituyó por una imitación y el vacío dejado por la historia principal se ha tratado de llenar con diferentes soluciones compositivas.

En la recuperación virtual, se ha comprobado que el relieve ocupaba el espacio comprendido entre la mesa de altar y el entablamento, de forma similar al del principal de la catedral de Plasencia. En el pedestal se han reinstalado los pequeños relieves de santa Marina y santa Catalina, ahora colocados en el retablo gemelo, también de Maseras, dedicado a Santa Teresa de Jesús.



63, 64 y 65.- Retablo de María Magdalena y retablos relicarios

Casa monasterio de la Aprobación. (Ermita de la Virgen de Viloria. Cigales. Valladolid).

Bibliografía: PONZ, 1947, p. 977; GARCÍA CHICO, 1941, p. 269; URREA, 1974, p. 54; SAN JOSÉ DÍEZ, 1992, pp. 258-259; URREA, 2003, p.163, fig.407; SAN JOSÉ DÍEZ, 2008, p. 106; MARCOS VILLÁN, 2021, pp. 199-219; AHPVa. Prot.1155, fol. 133.

Según el viajero Antonio Ponz que visitó en 1783 el colegio de religiosas dominicas de “La Aprobación”, la portada de su iglesia era “de orden dórico, con dos pilastras, y también lo es el retablo mayor, de orden corintio, con columnas. Acompañan a la arquitectura las obras de escultura que en él hay entre las cuales citaré la que representa a Santa María Magdalena y otras, del estilo de Gregorio Hernández. Los retablos colaterales son también buenos...”.

El mismo Ponz aseguró que su estructura era muy parecida a la del retablo mayor del convento de Belén y, por consiguiente, al retablo de San Felipe de la Penitencia fabricado por Pedro de la Cuadra en 1623. Precisamente el año anterior doña Magdalena de San Jerónimo, fundadora de la casa de la Aprobación, conocida popularmente como “las arrepentidas”, instó al Ayuntamiento para que concertara la fabricación del retablo de su iglesia y, a finales de 1624, se contrataba con Pedro del Barco la reja que cerraba el presbiterio del templo, señal de que las obras de decoración se hallaban muy avanzadas.

En su testamento, el ensamblador Marcos Garay declaró, el 12 de agosto de 1624, que “he de aver de un retablo que estoy obligado en San Miguel para el monasterio de la Aprobación de esta ciudad que esta casi acabado por 3800 reales los cuales se me han de pagar conforme las escrituras” y ordenó que “dicho retablo se acabe y asiente y se cobre lo que se me debiere”.

El basamento del retablo estaba decorado con seis pinturas, dos apaisadas, de una vara de alto,

representando diversos santos de la orden dominica. El cuerpo principal se formaba mediante cuatro columnas corintias que organizaban tres calles en las que se alojaban hornacinas con parejas de esculturas de santos, de tamaño natural, dedicándose el nicho central a la figura de la Magdalena penitente. Su ático se remataba con un grupo del Calvario y en los recuadros laterales que lo flanqueaban se disponían lienzos de pintura. De todo este conjunto únicamente se han conservado las figuras de *San Juan y la Dolorosa*, de tamaño menor que el natural, cuyos modelos fueron evidentemente extraídos de originales de Fernández. También ha sobrevivido el tabernáculo, con un relieve de *Cristo salvador* en la puerta de su custodia, con fuente similar de inspiración.

En la recreación se ha utilizado el modelo de retablo del convento de san Felipe de la Penitencia, similar también al del monasterio de Belén, insertando el tabernáculo y las esculturas de *san Juan y la Dolorosa* conservadas. Finalmente, como modelo para la figura de la *Magdalena* ha sido empleada la del “paso” de la Piedad, de la cofradía de las Angustias, original de Gregorio Fernández.

Por las mismas fechas debió hacerse la pareja de retablos “con puertezuelas que sirven de relicarios que contienen 4 santos y en el zócalo 4 tablitas” concebidos como colaterales del mayor del templo de “las Arrepentidas” en los que se dispusieron las reliquias que la fundadora de esta institución había obtenido de iglesias y monasterios de Tréveris -un cuerpo y veintiuna cabezas de los mártires tebeos- y Colonia -dos cuerpos y veinte cabezas de las Once Mil Vírgenes y una espina de la corona de Cristo- y que entregó en 1605

Se sabe que el 23 de febrero de 1637, Clemente Formento actuó como fiador de Gabriel de Noriega cuando este hizo entrega de una carta de pago al pintor Pedro de Fuertes por el dorado y pintura de los altares colaterales de la iglesia del monasterio de la Aprobación.

Ponz estimó también como "buenos" los retablos colaterales de las Arrepentidas y fueron identificados en la ermita de Nuestra Señora de

Viloria, de Cigales, datándolos en el primer cuarto del siglo XVII. Ambos miden 5 x 2,70 m, y se componen de un único cuerpo a modo de gran caja que estuvo dividida por cinco estantes, hoy desaparecidos, entre columnas de orden corintio, rematados con frontones y bolas y con pinturas de santos dominicos en el banco. El que sirve como altar mayor de la ermita ha sido restaurado.



66.- Retablo de san Francisco

Convento de MM. franciscanas concepcionistas. Eibar (Guipúzcoa)

Bibliografía: LLAGUNO, 1829, III, p. 184; VIÑAZA, 1889, II, pp. 253-257; WEISSE, 1925-1939, II, p. 280; URREA, 1976, pp. 71-74; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 270-274; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1983, pp. 373-374; URREA, 2014, p. 95; ABASCAL y CEBRIÁN, 2010, pp. 439-442, doc. 64; GARCÍA LÓPEZ, 2020, pp. 229-230, carta núm. 38.

El retablo de las franciscanas concepcionistas de la población guipuzcoana de Eibar se realizó en Valladolid entre 1624 y 1629, conociéndose interesantes detalles sobre el proceso de su adjudicación, como la risa que provocó en Valladolid la traza que había dado el alavés Pedro de Ayala. De su escultura se encargó Gregorio Fernández y su taller, reservándose él la Inmaculada que presidía el primer cuerpo. Su arquitectura en madera se adjudicó al ensamblador Juan de Maseras, quien en 1629 recibía del patrón del convento don Luis Isasi, caballero de Santiago, parte del pago de los 1100 ducados por el que se había concertado hacer el retablo que “se ha de poner en el altar mayor de la dicha iglesia” conventual.

El retablo subsistió hasta que en 1936 fue incendiado durante las penosas circunstancias de la Guerra Civil, siendo ésta una de las pérdidas más valiosa del patrimonio artístico en el País Vasco. Por fortuna, su admirable estructura arquitectónica se conoce gracias a una fotografía obtenida por Weisse pocos años antes. En ella se aprecia que originalmente estuvo formado por banco, dos cuerpos y un ático a los que se añadió en el siglo XIX un basamento para elevar su altura provocando una alteración de sus elegantes proporciones originales. Don José Vargas Ponce comunicó a Ceán Bermúdez, en carta del 30 de noviembre de 1803, que el retablo mayor y los colaterales habían sido recientemente pintados y estofadas sus esculturas por “unos bribones italianos”.

Su iconografía, plasmada en relieves narraba episodios de la vida de la Virgen identificándose en el primer cuerpo la *Anunciación* y el *Abrazo en la Puerta Dorada*; en el segundo, figuraban los *Desposorios de la Virgen* con san José y el *Sueño de san José*. En las hornacinas del primer cuerpo, se disponían las esculturas de *san Pedro y san Pablo*, y, en el segundo, *Santiago* y otra (parece un rey), situándose en el centro la talla de *san Francisco*. En el ático, se encontraba el Calvario con las figuras de *Cristo crucificado*, la *Dolorosa* y *san Juan*, cerrándose el conjunto por un frontón cuyo tímpano albergaba al *Padre Eterno*. En el ático campeaban también los escudos nobiliarios de los López de Isasi, patronos del convento.

El relieve de la *Anunciación* repite el mismo modelo que otro similar existente en el retablo de la iglesia de Santiago de Tordehumos, documentado en torno a 1610 como trazado por Francisco Velázquez y realizado por Diego Basoco, en algunos de cuyos modelos se ha querido ver la intervención del escultor Agustín Castaño, imitador de Gregorio Fernández. Tanto en éste como en los relieves de la *Visitación* y del *Sueño de san José*, de Eibar, podría también adivinarse el estilo del asturiano Luis Fernández de la Vega, discípulo asimismo de Fernández, el cual gozó de prestigio en Vascongadas y Navarra.

En la propuesta de recreación ideal se ha procedido a configurar el retablo siguiendo su traza original y presentar su arquitectura en madera dorada de acuerdo con la que posee la del retablo de San Miguel de Vitoria, obra de Gregorio Fernández, debido a su estrecho parentesco. En la hornacina principal se ha situado una Inmaculada de Fernández, y en el ático se ha ordenado la disposición de las figuras de la Virgen y san Juan, alterada en la reforma del siglo XIX.



67 y 68.- Retablos de san José y san Juan bautista

Convento de MM. franciscanas concepcionistas. Eibar (Guipúzcoa)

Bibliografía: LLAGUNO, 1829, III, p. 184; VIÑAZA, 1889, p. 254; WEISSE, 1925-1939, II, p. 280; URREA, 1976, p. 71; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 274.

Concebidos como retablos colaterales del que presidió el presbiterio de la iglesia conventual de madres franciscanas de Eibar, al igual que el mayor, fueron contratados con el vallisoletano Juan de Maseras, ensamblador que trabajó diversas ocasiones con el escultor Gregorio Fernández, interpretando con sobriedad y correcta elegancia modelos clasicistas. Su fisonomía se conoce gracias a las fotografías que se obtuvieron con anterioridad a 1936, momento en que, lamentablemente, fueron destruidos.

Ambos retablos poseían una disposición similar. Constan de un solo cuerpo, articulado mediante columnas pareadas de orden corintio, con hornacina para alojar en ella la imagen del titular, y un entablamento en el que se asienta un pequeño ático preparado para alojar alguna pintura o relieve escultórico que guardase relación con el santo al que estaba dedicado el altar, rematándose todo él con frontón triangular abierto, coronado por bolas y cruz.

A *San José con el Niño* estuvo dedicado el retablo situado en el lado del Evangelio, grupo escultórico que poseía las características propias del estilo más personal de Gregorio Fernández, fechable hacia 1629. Tanto la figura de san José como la del Niño respondían a modelos creados por el artista en 1620 para un retablo de la cofradía de Niños expósitos, en la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, repetidos en el grupo del altar mayor del convento de la Concepción, de

madres carmelitas de la misma ciudad. Su expresión corporal está perfectamente resuelta al transmitir la firmeza con que san José sujetaba de la mano a su hijo, al cual contempla además con satisfacción y orgullo.

El retablo en el lado de la Epístola poseía una composición similar a la del de san José con el que forma pareja. Estaba dedicado a San Juan bautista y su escultura, de tamaño natural, era asimismo obra de Gregorio Fernández. Al precursor de Cristo se le representa en pie, en actitud de predicar, con el cordero a su lado; en su mano izquierda sostenía la caña en forma de cruz con la frase *Ecce Agnus Dei* escrita en su filacteria. Su figura y expresión guardan un estrecho parecido con la del San Juan bautista que realizó, a partir de 1624, para el retablo de la catedral de Plasencia. Su ático, en origen, lo presidiría alguna pintura o relieve alusivo al santo, tal vez, su martirio.

Los dos retablos se repintaron en el siglo XIX pero su estructura apenas se modificó; tan solo se sustituyeron las pinturas o relieves escultóricos que tuvieron sus áticos por unos bustos escultóricos de los sagrados corazones de Jesús y María.

Su recuperación virtual, basada en las fotografías conocidas, ha consistido en intentar obtener una imagen viva de su fisonomía original, instalando en ellos las esculturas de sus santos titulares y neutralizando los añadidos modernos que se hicieron en sus áticos, que alteraban la iconografía del conjunto.



69.- *Retablo mayor de san Pablo*

Convento dominico de San Pablo. Valladolid.

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, p. 861; GARCÍA CHICO, 1941, p. 247-249 y 253; CERVERA VERA, 1967, pp. 104-110; PALOMARES, 1970, p. 79; URREA, 1980, pp.375-396; IDEM, 2003, pp. 553-557; IDEM, 2014, pp. 62-65; IDEM, pp. 2021,26-30.

Suspendida, sin que se conozcan los motivos, la obra de un nuevo retablo mayor para la iglesia conventual de San Pablo, que según diseño de Juan Gómez de Mora se había encargado en 1613 a los ensambladores Melchor de Beya y Francisco Velázquez y al escultor Gregorio Fernández, y vendido a la parroquia de San Andrés en 1617 el retablo que fray Alonso de Burgos a fines del siglo XV mandó construir a Simón de Colonia, el templo dominico careció durante años de retablo mayor o dispuso, tan solo, de una custodia o tabernáculo diseñada y ensamblada por los mismos artistas para colocar en su interior la riquísima custodia de cristal, obra del milanés Francesco Cingasdo, tan albada por Quevedo.

La caída en desgracia del duque de Lerma y su muerte en 1625 haría que se formulase un replanteamiento de este proyecto y, el 24 de mayo de 1626, se formalizó nueva escritura con los mismos ensambladores para realizar un retablo cuya traza no se sabe quién la dio o si se aprovechó en algo el proyecto anterior, aunque tal vez no fuese ajeno el arquitecto Francisco de Praves. La obra, que mediría 19,48 x 11,41 m, debería estar concluida en septiembre de 1628 y el precio, en el que no entraba la escultura, se ajustó en 3500 ducados, para cuyo cobro los ensambladores hicieron una retrocesión y poder en causa propia.

Fuera de quien fuese la traza, estaba inspirada en la del retablo que proyectó Juan de Herrera para El Escorial pues Ponz, cuando en 1783 visitó el convento vallisoletano, apuntó que “se tiene por de Juan de Herrera”. Constaba, según los documentos y la descripción de Ponz, de tres cuerpos, los dos primeros de orden corintio y el último compuesto, adaptándose en todo a lo establecido por Vignola.

En los cuerpos bajos, formados cada uno por seis columnas estriadas, se disponían ocho esculturas de santos dominicos, en nichos, los cuatro del primer cuerpo ligeramente más pequeños que los del segundo. En los tableros colaterales a la custodia se colocaron lienzos de pintura, al igual que en los tres tableros del segundo cuerpo, aunque el central, según la descripción de Ponz, se sustituyó por “un medio relieve, que expresa un milagro obrado por intercesión de Santo Domingo”. La caja del último cuerpo albergaba el grupo del Calvario, mientras que a sus lados, además de los escudos del duque de Lerma, se colocaron igualmente santos de misma orden.

Las pinturas del retablo representaban el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Reyes, Jesucristo llama a sus discípulos (Lucas, 5:1-11) y la Caída de San Pablo y fueron realizadas por Bartolomé de Cárdenas que ostentó el título de “primer pintor de cámara de su Excelencia el Sr. Duque”. Por otra parte, debieron ser sus últimas obras importantes, pues el 21 de mayo de 1628 otorgó testamento en Madrid.





La escultura del retablo corrió por cuenta de Andrés Solanes pero no se ha localizado la escritura del contrato entre los ensambladores y el escultor, por la que este se comprometió a tan importante encargo de cuyos resultados Ponz no habló demasiado bien. Si es correcta la fecha de la escritura, Francisco Velázquez se encontraba gravemente enfermo, ya que veintiún días después redactó testamento mandando que la obra del retablo de San Pablo se acabase y se ajustaran las cuentas pendientes. El retablo se terminó de dorar en 1632 a cargo, según parece, de Francisco Martínez y Jerónimo de Calabria.

Del tabernáculo o custodia, que medía 4,34 x 2,38 m., que constaba de dos cuerpos y se remataba por una cúpula, se encargó Melchor de Beya, mientras que sus esculturas y relieves, cuyos asuntos variaron por indecisiones del convento, las realizó Solanes. Se entregó

asentado. en abril de 1634. Por fortuna, uno de sus cuerpos se ha conservado en la antigua iglesia de San Ignacio, actual parroquia de San Miguel, a donde se llevaría después de la expulsión de los jesuitas cuando en el retablo de San Pablo se reemplazó por otro que fabricó en 1763 el ensamblador Antonio Bahamonde.

Destruido el retablo durante la invasión napoleónica, en su recreación se han utilizado los lienzos de Cárdenas existentes en la iglesia de San Pablo y en el Museo Nacional de Escultura procedentes de este mismo conjunto; para dar idea de Calvario que lo remataba, se ha elegido el del retablo de las monjas dominicas de Caleruega (Burgos), probablemente también de Solanes; las esculturas de sus hornacinas evocan modelos fernandescos de distinta procedencia; y su tabernáculo se basa en el del retablo mayor de San Miguel, procedente de San Pablo.

70.- Retablo de santo Domingo

Convento dominico de San Pablo. Valladolid

Bibliografía. PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 829; BOSARTE (1804), ed. 1978, p. 210; GARCÍA CHICO, 1941, p. 248; IDEM. 1946, II, pp. 172-173; URREA, 1984, pp. 16-17 y 26-27; IDEM, 2021, pp.36-38.

El 1 de enero de 1625, los pintores Mateo y Gregorio Guijelmo se obligaron por 600 reales a pintar “los quatro santos de la horden de Santo Domigno questan en la iglesia del monasterio de san pablo desta dha ciudad...puestos y acabados en perfección conforme a las faxas de oro que tiene la figura de la Santa madre Teresa de Jesús questa en el monasterio de Nuestra Señora del Carmen calzado extramuros desta ciudad y ansimismo el colo-rido blanco y negro con el encarnado”. Se trataba de las imágenes de san Vicente Ferrer, san Pedro de Verona, santa Catalina de Siena y santa Isabel de Montepulciano

Como a principios de marzo no habían terminado el encargo que les debía pagar el padre maestro fray Baltasar Navarrete “por cuya orden se aze la dicha obra”, el pintor Bartolomé de Cárdenas, suegro de Juan Mateo, el 8 de abril se obligó, de mancomún para evitar pleitos, “a acabarlas para el día de la pascuva del espíritu Santo del presente año”.

Las mismas esculturas se vuelven a mencionar en 1626 cuando se encarga a Andrés Solanes las del retablo mayor del mismo convento. Entonces se le puso como condición que las suyas deberían ser “bien movidas, hechas con mucho arte... [y] tan buenas como las quatro figuras que tiene el dho convento para poner en el retablo de santo domingo que son hechas de mano de Gregorio Hernández”. Cláusula que da a entender que todavía el retablo dedicado a Santo Domingo no se había concluido pero que las esculturas originales de Fernández estaban dispuestas para ser instaladas en él.

Dado el estilo de estas cuatro esculturas, que coincide con el propio de Gregorio Fernández en 1613 cuando se le encarga las que iban a formar parte

del retablo mayor del tempo, podrían tener su origen en el frustrado proyecto trazado por el arquitecto real Juan Gómez de Mora, que no se concretaría hasta que en 1626 los ensambladores Melchor de Beya y Francisco Velázquez se obligaron, junto con Andrés Solanes, a fabricar un nuevo retablo con traza diferente.

Sería por entonces cuando se decidiría colocarlas en un nuevo retablo que, costeado por el convento y “por el cuidado del padre Navarrete”, se dedicó a Santo Domingo en la capilla absidal del lado de la epístola en el templo, coincidiendo con el encargo a Gregorio Fernández de la escultura de su titular cuyo estilo, en efecto, corresponde a un momento más avanzado Y barroco de su producción.

Salvadas las esculturas de la destrucción, al igual que la de Santo Domingo, las cuatro se utilizaron en el nuevo retablo mayor que se construyó en 1822 con elementos procedentes de los monumentos funerarios de los duques de Lerma. Allí permanecieron, repintadas de blanco imitando mármol, hasta que en 1967 sufrieron las consecuencias del derrumbamiento de la bóveda que las afectó gravemente. Restauradas en 1984, pudo recuperarse parcialmente su policromía y hoy se hallan colocadas en los nichos que ocuparon los sepulcros de los duques en el presbiterio.

Como no existe documento gráfico ni descripción alguna sobre la traza del retablo, se ha optado por formar uno, tetrástilo, con hornacinas dobles entre sus columnas corintias para las esculturas de los cuatro santos dominicos y una caja central con la escultura de Santo Domingo. Sobre su entablamiento se han dispuesto los fragmentos de un frontón recto cortado y en el centro el escudo de la orden dominicana. Todo él se adaptaría, a manera de gran tríptico, a la forma semipoligonal que posee la capilla absidal dedicada al santo fundador de la orden.



71.- Retablo de El Salvador

Iglesia de El Salvador. Tiedra (Valladolid).

Bibliografía: PARRADO DEL OLMO, 1976, pp. 191-192 y 199.

La capilla mayor del templo de El Salvador, de la localidad vallisoletana de Tiedra, es obra fabricada en la primera mitad del siglo XVI, de buena cantería y cubierta por bóveda de crucería estrellada que se apoya al exterior en sólidos contrafuertes prismáticos. Llama la atención que su elevado presbiterio no disponga de un retablo en consonancia con sus proporciones, ni siquiera acorde con una cronología coetánea. De ahí que su retablo mayor, como se ha sospechado anteriormente, es muy probable que tenga otra procedencia.

Se trata de una obra del primer cuarto del siglo XVII pero cuya traza acusa un marcado sentido manierista. Las esculturas que se distribuyen en las hornacinas de sus dos cuerpos tampoco son del mismo momento que el ensamblaje, sino del siglo XVIII y de diferente autor; se sabe también que la principal, alusiva a la titularidad de El Salvador, se pagó en 1729 al escultor vallisoletano Antonio de Gautúa colocándose al año siguiente. Es más, en 1731 se añadió "un pedestal en medio de los dos cuerpos del retablo" que costó 493 reales, seguramente al darse cuenta de que era necesario dar mayor altura al retablo para "rellenar" el paño central de la capilla mayor. Ni siquiera el sagrario forma parte de este conjunto, sino que también está aprovechado.

La clave para tratar de averiguar su origen radica en los dos relieves que flanquean la hornacina central del cuerpo superior que representan escenas alusivas a los jóvenes novicios de la Compañía de Jesús: Estanislao de Kostka (1550-1568) a la derecha, y Luis Gonzaga (1568-1591) a la izquierda, ambos beatificados por el pontífice Paulo V en 1605. En el del primero se representa la aparición de la Virgen con el Niño Jesús

en brazos, que lo habían curado y le habían dado el encargo de entrar en la Compañía; en el otro relieve, se ve al joven Gonzaga arrodillado ante un altar. Sobre ellos figuran los anagramas de Jesús y María. Cabría preguntarse a quién estuvo dedicado originalmente este retablo.

También resulta tentador pensar que proceda de la casa jesuítica de Villagarcía de Campos, distante tan solo 17 km. y en la que se produjeron cambios durante el siglo XVIII que afectaron, por ejemplo, a la decoración de la capilla de su noviciado y en donde la iconografía de este retablo habría estado justificada. Más complicado se muestra opinar acerca de la autoría tanto de la arquitectura del mueble como del autor de los relieves, aunque sobre estos se puede señalar cierto parentesco con otros como *La decapitación del bautista*, original de Esteban de Rueda, del Museo Nacional de Escultura, o el de *Las lágrimas de San Pedro*, conservado en el Hospital de convalecencia, de Toro, propio de Sebastián Ducete.

No obstante, el relieve del novicio arrodillado ante la mesa de altar está directamente inspirado, si bien invertido, en un grabado de Bolswert que representa al beato Estanislao adorando al Santísimo expuesto en una custodia sacramental. Esto motivaría a pensar que ambos relieves estaban dedicados al mismo beato. Sin embargo, la presencia de una corona en el suelo confirma que se trata del beato Gonzaga según se parecía en otro grabado del mismo autor, que lo representa arrodillado ante un Crucifijo. Lo que hizo el artista fue mezclar ambas composiciones.

Para esta ocasión, se propone una recuperación del diseño original del retablo suprimiendo el cuerpo intermedio que en el siglo XVIII se introdujo en él y que le desfigura por completo.



72.- Retablo de Nuestra Señora de la Piedad

Convento de San Francisco. Valladolid. (Iglesia parroquial de San Martín. Valladolid).

Bibliografía: SOBREMONTÉ, 1660; BOSARTE (1804), ed. 1978, p. 203; VIÑAZA, 1889-1894, II, p. 260; DIEULAFOY, 1908, p. 138; GONZÁLEZ GARCÍA VALLADOLID, 1900, p. 252; TORMO, 1912, pp. 520-521; AGAPITO Y REVILLA, 1914, pp. 29-31; IDEM, 1929, pp. 68-69; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, p. 187; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1985, p. 415; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, p. 101; URREA, 1986, pp. 21-22; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, p. 82; URREA, 1996, pp. 82-84 y 159-160; IDEM, 2008, pp. 119-124; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 216.

El grupo escultórico de la Piedad, que se encuentra colocado en una capilla de la iglesia de San Martín, procede de la que existió en el convento de San Francisco de Valladolid dedicada a Nuestra Señora de la Soledad hasta su destrucción. Fue costeado, con su retablo, por don Francisco de Cárdenas, señor de Valparaíso y Fresno de Carballeda (Zamora) pero la capilla había sido fundada por la familia Sevilla y Vega pasando su propiedad, a través de enlace matrimonial, a la familia Cárdenas. El retablo lo contrató en 1627 el ensamblador Xaques del Castillo y fue dorado por el pintor Diego de la Peña (AHPVa. Prot.1422. fol. 574-577vº). En él se menciona también el grupo de la Piedad, policromado por el citado Peña bajo la supervisión del escultor Gregorio Fernández. Fray Matías de Sobremonte, cronista del convento, ya adscribió el relieve a Fernández situándolo en su retablo “en el espacio de columnas y frontispicio”. Las condiciones para hacer el retablo de madera y el reducido precio (50 ducados) en que se contrató confirman el pequeño formato que tuvo. Constaba de un pedestal resaltando las dos columnas, estriadas, derechas, robadas la cuarta parte del grueso, con capitel corintio, arrimadas al cuadro o marco de la caja central, decorado con piedras y agallones. Esta sería de un pie y tres cuartas de fondo, para colocar en ella la Piedad. Una cornisa corintia con sus carteles y dentellones serviría de entablamento y todo se remataría con un frontispicio quebrado decorado con sus cartelas, dentellones y un remate.

En 1836, cuando se desamortizó el convento, la propiedad del grupo y del retablo la reclamó los descendientes de la familia Vega y Cárdenas, que no

eran otros sino los Salcedo y Rivas que habían continuado manteniendo el patronato de su capilla y, a su vez, eran patronos de la tercera capilla por el lado del evangelio en la parroquial de San Martín, fundada por fray Alonso Fresno de Galdo, obispo de Comayagua (Honduras). Esta se hallaba dedicada, al menos desde 1622, a un Santo Cristo de bulto colocado en un retablo clasicista cuyo ático lo preside un lienzo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, original de Diego Valentín Díaz.

García Valladolid describió en 1901 la Piedad con su retablo situándolo en la capilla de los Galdo [Salcedo Rivas], en su lado izquierdo: “otro retablo también corintio de un solo cuerpo, cuyo trono ocupa una excelente escultura en madera, preciosísima, que representa a la Virgen dolorosa con Jesús muerto en el regazo de la Virgen... obra apreciabilísima de un artista de mucho mérito, quizá de Gregorio Hernández”. Pocos años antes, el francés Marcel Dieulafoy lo fotografió en el mismo emplazamiento, instalado el grupo en un pequeño retablo, diciendo de él que “se destaca sobre un paisaje en el que aparecen a lo lejos, escarpadas rocas que dominan Jerusalén. La nota general de la policromía es muy clara sin duda para tener en cuenta el fondo. Los desnudos como los paños denotan la mano segura y atrevida del maestro”. Por tanto, su foto y descripción concuerdan con la de García Valladolid.

En la capilla, al menos, permaneció hasta 1912 cuando se trasladó al brazo de la epístola del crucero. Agapito y Revilla indicó que “el retablo [de la Piedad] tiene en el remate un escudo con la señales indelebles de haber estado en un convento de franciscanos”, detalle que se aprecia en la fotografía de Dieulafoy. Por último, al intercambiarse el emplazamiento de los retablos de las capillas de los Galdo y Vallejo, el dedicado a San Ildefonso se depositó en la segunda del lado del evangelio y el de san Juan de Sahagún pasó a la tercera, convirtiéndose el primero, más hermoso, rico y apropiado por su cronología, en trono del grupo de la Piedad de Gregorio Fernández.



73.- *Retablo de san Antonio de Padua*

Iglesia parroquial de la Asunción. Castrillo de Don Juan (Palencia)

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1940, p.156; IDEM, 1941, pp. 287-288; URREA, 1972, pp. 357-358; IDEM, 2014, pp. 150-152.

En su día, se identificó el destino para donde el arquitecto Francisco de Praves dibujó en 1627 la traza de un retablo, dedicado a san Antonio de Padua, como la población palentina de Castrillo de don Juan. Fue debido a que respondía a un contrato establecido por don Jerónimo de Avellaneda Manrique, miembro del Consejo Real y alcalde del crimen en la Real Chancillería de Valladolid, en nombre del señor don García Avellaneda y Haro del consejo y cámara del rey, vinculados familiarmente con esta localidad de Tierra de Campos.



La obra, que se conserva en la nave del evangelio del templo parroquial, se llevó a cabo por el ensamblador Juan de Carrión y coincide en todo con el dibujo original de Praves que realizó un retablo, de pequeñas dimensiones, de un solo cuerpo, entre columnas corintias de fuste estriado, con su correspondiente hornacina y un ático, entre pilastres, rematado en frontón triangular y bolas en su coronamiento. Tan solo la pintura de su ático, para donde Pedro de Fuertes pintaría el tema del *Milagro de los peces por san Antonio*, ha sido sustituida por un lienzo representando la *Anunciación*. Carrión cobró por su trabajo 500 reales y el pintor, dorador y estofador 1200 reales

La escultura del santo titular es la primera obra documentada que se conoce del vallisoletano Francisco Alonso de los Ríos (h.1583-1660), en la que ha desaparecido todo recuerdo del escultor Pedro de la Cuadra con el que quizás se formó, sin estar tampoco presentes las quebraduras en los plegados de las telas, tan deudoras del estilo de Fernández, que poco después asumirá. En definitiva, parece que en esta obra ensayó una fórmula de compromiso entre Cuadra y el gran maestro Fernández. Por ella cobró otros 500 reales y la talló hueca para ser llevada más fácilmente en procesión, poniéndosele como plazo para su realización, como a sus compañeros de contrato, únicamente dos meses.

Desplazada la escultura de su retablo, la propuesta que se formula es la de volverla a colocar en su ubicación original, dando sentido al altar para el que fue destinada y poniendo en valor a la vez, mediante una adecuada intervención, este interesante ejemplo de arquitectura clasicista en madera del que se conserva, además, el dibujo o modelo empleado para su ejecución.



74.- Retablo de san Isidro labrador

Iglesia parroquial de Santa María. Dueñas (Palencia).

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1946, p. 166; MARTÍN GONZÁLEZ, 1971, p. 215; IDEM, 1980, p. 247; URREA, 1972, pp. 365-366; IDEM, 2014, p. 157.

En uno de los tramos de la nave del evangelio, de la iglesia parroquial de Santa María, de Dueñas (Palencia), se encuentra situado un retablo de estilo rococó, de mediados del siglo XVIII, presidido por una escultura de san Isidro labrador, la cual se ha considerado como obra original de Gregorio Fernández.

La atribución estuvo basada en caracteres estilísticos afines a los del gran artista y derivada de la noticia documental de un pago 896 reales entregados el 30 de septiembre de 1629, por Agustín Olmedo, miembro de la cofradía de la Misericordia de Dueñas, al pintor y policromador vallisoletano Jerónimo de Calabria en razón de "haber dorado y pintado un san Ysidro".

No obstante, alegando también razones de orden formal, se ha apuntado la posibilidad de que la imagen fuese obra del escultor, también vallisoletano, Francisco Alonso de los Ríos (h.1583-1660). Pero, al margen de ahondar en la paternidad y origen de la misma, interesa insistir sobre algo en lo que apenas se ha reparado.

Es indudable que el retablo en el que se encuentra se hizo para contener esta escultura, dado

que los relieves situados sobre las hornacinas laterales aluden a distintos episodios de la vida del santo labrador. Sin embargo, en la parte superior del mismo, se dispuso a manera de ático otra hornacina, muy anterior que identificamos como el pequeño retablo primitivo en el que estuvo colocada la escultura desde que se hizo en el primer tercio del siglo XVII.

Como es normal, posee un solo cuerpo, organizado sobre un pedestal liso en el que descansan dos esbeltas columnas de estrías torsas, acondándose a ellas otras dos retranqueadas; sobre el liso entablamento se disponen los dos segmentos de un frónton curvo partido. Todo ello responde al gusto propio del primer tercio del siglo XVII y se encuentra en la órbita de ensambladores vallisoletanos como Juan de Maseras, por ejemplo. Ahora, la hornacina, que en otro tiempo ocupó la escultura de San Isidro, la ocupa un relieve con el tema de la Virgen de la Misericordia protegiendo bajo su manto a varias figuras, del mismo momento y autor que el resto de la talla del retablo.

La propuesta de recreación ha consistido en volver a situar la escultura del santo titular en su ubicación original, desmontando su hornacina del lugar que hoy ocupa en el retablo dieciochesco.



75.- Retablo de san Pedro

Convento de Santa María de Scala Coeli. El Abrojo. Laguna de Duero. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: CALDERÓN, (1679), 2008, pp. 191-192; GARCIA CHICO, 1941, pp. 173-174; CANDEIRA, 1943-1944, p. 131; MARTÍN GONZÁLEZ, 1959, pp.168-169; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 242-243; URREA, 1998-1999, pp. 23-32.

Estuvo situado en la capilla que dedicada a este santo se hallaba situada en el lado del evangelio del templo conventual del Abrojo, cuyo patronato poseía don Sebastián Contreras y Mitarte (h.1595-1659), caballero y maestre de Santiago y otros muchos títulos y cargos cortesanos. Para ella, en mayo de 1630 los pintores Pedro de Fuertes y Diego de la Peña se concertaron en dorar el retablo siguiendo las condiciones facilitadas por Francisco de Praves, debiendo de entregar concluido su trabajo el 7 de julio. Gracias a este documento notarial y a la descripción que del retablo hizo el P. Calderón:

“su retablo es de las obras más perfectas que se hallan en nuestra Castilla» y estaba formado por «un arco grande de labores muy primas y en medio el príncipe de los Apóstoles San Pedro sentado vestido de pontifical con capa pluvial y sitial delante con su misal abierto en forma de predicar al pueblo, de estatura algo más que la común... el autor de la escultura de San Pedro no fue otro sino aquel gran estatuario Gregorio Fernández, tan conocido en nuestra Castilla por las admirables obras que dejó de su mano”,

La traza del desaparecido retablo, seguramente debida a Praves y realizado su ensamblaje por Melchor de Beya, puede ser reconstruida gracias a la documentación que se posee del mismo.

Formado por un único cuerpo y ático, en su banco se distribuían dos relieves con los temas de la *Adoración de los Reyes y la de los Pastores*. En el nicho principal se alojaba la escultura de *san Pedro en cátedra*, mientras que en los intercolumnios se disponían las de *san Sebastián y san Antonio*; sobre los extremos del entablamento se situaban

las de *san Luis y san Vicente*, y en la caja de su ático, entre columnas, un *Cristo crucificado*. Las armas del patrón se colocaron también a esa misma altura pero resulta más difícil situar los seis ángeles y la gloria, aunque quizás adornasen el fondo de la caja principal

En las condiciones impuestas a los doradores, respecto al dorado de la capilla, se dice que si “Francisco de Praves y Gregorio Hernández y Melchor de Beya” dijese que, si se necesitaba enmendar algo, los pintores lo pagarían por su cuenta y también que, con respecto al dorado del retablo, toda la obra “se ha de hacer muy bien hecha y acabada a satisfacción de Francisco de Praves, Gregorio Hernández y Melchor de Beya”. Además, se advierte que si hubieran dorado el retablo y “para el dicho tiempo no hubiere entregado Gregorio Hernández el San Pedro y los ángeles» no les pagarían los últimos 500 reales” hasta que Gregorio Hernández les haya entregado las dichas figuras” y ellos las hubiesen dorado y acabado en perfección.

Dadas las reducidas dimensiones de la capilla que lo albergó, es muy probable que su traza se asemejase a la del retablo de la iglesia parroquial de Puerto de Béjar (Salamanca), que se estaba fabricando entre 1627 y 1630, sin duda por un ensamblador vallisoletano del foco de Plasencia y en el que intervino Gregorio Fernández realizando su hermosa Inmaculada Concepción, pisoteando un formidable dragón, y apeada sobre una urna típicamente vallisoletana.

El *san Sebastián* se conserva en el Museo Nacional de Escultura. La figura de *san Antonio* se puede imaginar gracias a la de piedra que de este mismo santo preside la fachada conventual de San Antonio, en Vitoria. Del *Cristo* de su remate no se vuelve a tener más noticias.



76.- Retablo de santa María Magdalena

Iglesia parroquial de la Magdalena. Montemayor de Pililla (Valladolid).

Bibliografía: VALDIVIESO, 1975, p. 115.

El antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Montemayor de Pililla, dedicada a santa María Magdalena, debió construirse hacia 1630 pero no se conocen pruebas documentales que demuestren su proceso. A principios del siglo XIX se sustituyó por otro de traza neoclásica que ahora preside el presbiterio del templo. Por fortuna, el antiguo no se destruyó ni enajenó, sencillamente, se trasladó al brazo del crucero del evangelio donde, algo alterado, se conserva aunque necesitado de adecuado tratamiento.

De reducidas dimensiones y diseño clasicista, se compone de un banco decorado con relieves de los evangelistas emparejados, y dos cuerpos formados por cuatro columnas corintias cada uno, rematados con un escueto frontón en cuyo tímpano se inscribe un relieve del *Padre Eterno*. En el primero, y en su hornacina principal, figura en la actualidad un *Crucifijo* de buena factura, fechable a principios del siglo XVI, obra que probablemente perteneció al antiguo retablo de la iglesia; está flanqueado por esculturas de la *Virgen y san Juan*. Sin embargo, este espacio estuvo destinado a una escultura de *santa María Magdalena* titular de la iglesia, que ahora está desplazada de su hornacina. A ambos lados, se sitúan relieves con los temas del *Bautismo de Cristo* y *san José con el Niño*. En las calles laterales del segundo cuerpo figuran relieves de la

Asunción de la Virgen y del *Ángel de la Guarda*, mientras que su hornacina central la ocupa una *Dolorosa* de vestir, obra del siglo XVIII, de escaso mérito.

La conservación, aunque dispersa, de todos los elementos que conformaban el retablo mayor original del templo permite plantear una reconstrucción completa del mismo. En primer lugar, se propone situar en la hornacina principal la escultura de la *Magdalena*, y, en la hornacina superior, colocar el *Crucifijo* original de su calvario, que ahora preside el retablo mayor neoclásico; por último, desplazar las esculturas de la *Virgen y San Juan* que ahora ocupan el primer cuerpo, hasta el remate para reconstruir el conjunto del calvario.

Debe indicarse que, aunque se trate de una obra menor no por ello carece de interés cuando, además, las esculturas y relieves se pueden incluir en el catálogo del taller del escultor Francisco Alonso de los Ríos cuyos modelos y modismos se repiten en este retablo.

Sería deseable que, dado el interés de este descabalado conjunto, se acometiera un apropiado tratamiento de conservación y se atendiera a su recomposición ya que esta sería una operación sencilla que haría olvidar las desafortunadas intervenciones que, a lo largo del tiempo, han transformado la composición original.



77.- Retablo de san Benito

Iglesia parroquial de San Benito el viejo. Valladolid.

Bibliografía: FLORANES, pp. 246-247; GARCÍA CHICO, 1941, pp. 258-259; VALDIVIESO, 1971, pp. 178, 279-280; URREA, 1984, p. 35; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 286-288.

Gracias a la traza original que se conserva de este retablo se conoce cómo fue el desaparecido altar mayor de la iglesia parroquial de San Benito el viejo de Valladolid. Su estructura era característica del espíritu clasicista que imperó en la arquitectura vallisoletana durante el primer cuarto del siglo XVII, imbuida de los principios artísticos que había consagrado Vignola y que siguieron fielmente los ensambladores locales.

El diseño fue facilitado por el arquitecto Francisco de Praves y el escultor Gregorio Fernández y ambos redactaron las condiciones para su ejecución el día 12 de julio de 1629. La obra se remató en el ensamblador Juan Velázquez, quien se comprometió a realizarla por 700 ducados, encargándose de la parte escultórica Manuel Rincón a quien había de pagarse otros 600 ducados. Estuvieron también interesados en su realización el ensamblador Francisco Solanes y los escultores Francisco Alonso de los Ríos, Andrés Solanes y Matías Roldán. Sin embargo, el proceso se dilató hasta 1637.

A través del dibujo se advierte que su estructura descansaba sobre un pedestal de piedra en el que se tallaron los escudos de los condes de Gondomar, patronos del templo. En el banco figuraban pinturas de santos y santas emparejados y otras dos con historias de la vida del santo titular. En el cuerpo principal, organizado mediante seis columnas, se alojaban en las hornacinas de las calles laterales esculturas de *san Pedro y san Pablo* y en la caja principal, un monumental lienzo que representaba a *San Benito en gloria*. En el centro del ático, sobre un basamento decorado con pinturas, quizás de los evangelistas, se disponía, flanqueado por cuatro columnas y rematado por frontón triangular, el calvario con *Cristo, la Virgen y San Juan*, y en los extremos las figuras de dos ángeles

respaldados por aletones curvos y acompañados por pirámides emboladas.

Aquel año intervinieron como tasadores del retablo concluido el ensamblador Melchor de Beya y el escultor Francisco Alonso de los Ríos; luego surgieron problemas con el cobro y la viuda de Juan Velázquez entabló un pleito con la parroquia, sentenciado a su favor en 1639, gracias a las declaraciones del ensamblador Pedro Leonisio y de los escultores Francisco Fermín y Antonio de Rivera. Permaneció sin policromar hasta 1655 pero, en aquel momento, el pintor Diego Valentín Díaz redactó unas detalladas condiciones que fueron suscritas por el dorador y estofador Pedro de Mondragón por 7200 reales.

En 1767 el retablo sufrió una importante modificación en su cuerpo central, colocándose un nuevo tabernáculo según traza del arquitecto Tomás Martínez, sustituyéndose entonces el gran lienzo de Felipe Gil de Mena por una escultura del santo titular original de Felipe de Espinabete que se colocó en un trono sobre cuatro ángeles. Floranes escribió en la segunda mitad de aquel siglo que el retablo era "dorado de buena mano, semejante al del Carmen calzado y parece de una misma mano. Tiene a cada lado de los remates las armas de la casa de Gondomár", y que la pintura grande de san Benito, cuyo autor era Felipe Gil y estaba fechada en 1656, ya no se encontraba en el retablo.

Cuando se suprimió esta parroquia en 1812 y se fusionó con la vecina dedicada a San Martín, ambas obras pasaron a este último templo donde aún se conserva la magnífica escultura de *san Benito*, pero la pintura firmada por Felipe Gil, que conocimos *in situ* a fines de la década de 1960, se vendió y pasó por el comercio de arte barcelonés.

Para la recreación se ha utilizado la traza original, subrayando la madera dorada de su arquitectura e insertando en ella el lienzo desaparecido de Gil de Mena.



78.- Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles

Iglesia parroquial de San Andrés. Valladolid.

Bibliografía: PONZ, 1783 (ed. 1947), p. 970; MARTÍN GONZÁLEZ, 1954, pp. 291-292, URREA, 1972, pp. 360; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 52 y 341; VALDIVIESO y URREA, 2017, pp. 263-264.

En 1631 se comienza la construcción de la capilla de las hermanas Enríquez Maldonado en la iglesia de San Andrés, de Valladolid, según trazas del arquitecto Francisco de Praves. Su retablo principal, bajo la advocación de *Nuestra Señora de los Ángeles*, consta de un solo cuerpo y ático, de acuerdo con un esquema rigurosamente clasicista. En su banco, la custodia con pequeñas esculturas de *san Pedro y san Pablo*, contenidas en hornacinas, y en la puerta del sagrario un relieve de la *Fe*. Las hornacinas del primer cuerpo albergan figuras de *san Juan bautista y san Esteban mártir*; y en el remate, las esculturas de *santa Isabel y santa Catalina* se hallan colocadas a ambos lados de la portada del ático, presidido por el grupo del Calvario, actualmente sustituido por un Crucificado.

En abril de aquel mismo año los patronos de las memorias se concertaron con el escultor Francisco Alonso para que hiciera, en madera de pino de Cuéllar y por un importe de 3800 reales, el retablo que estaba ensamblando Melchor de Beya. El escultor dio carta de finiquito de su cobro en marzo de 1634.

El mismo modelo utilizado para su Dolorosa lo repitió, a escala menor, en el Calvario del retablo mayor de Montemayor de Pililla (Valladolid), guardando su Cristo un gran parecido con los crucificados de la ermita de Pesquera de Duero o del convento de San Pablo de la capital.

Precisamente, el grupo del Calvario se sustituyó en los años 60 del siglo XX por un Cristo, procedente de la localidad vallisoletana de La Cistérniga, original de Pedro de la Cuadra, y el de esta capilla se trasladó a la del Seminario diocesano rompiéndose, absurdamente, uno de los conjuntos mejor conservados hasta entonces en la ciudad y de los más armoniosos de la primera mitad del siglo XVII, circunstancia en la que reparó en 1783 el académico Antonio Ponz que alabó los tres altares de la capilla tan distintos al mayor, "quantum distnat aera lupinis", durante su visita a este templo.

Las figuras se mueven con soltura y elegancia y dejan entrever un gusto por la composición y una habilidad técnica que destaca sobre el nivel alcanzado por otros escultores del taller de Gregorio Fernández o coetáneos. La policromía de todas ellas, quizás trabajada por Pedro de Fuertes con quien colaboró en alguna otra ocasión el artista, presenta también una destacable calidad, mientras que la pintura del asunto central del retablo, el lienzo de Nuestra Señora de los Ángeles, es obra indubiable de Diego Valentín Díaz que repitió su discípulo Tomás Peñasco en otra pintura existente en el antiguo templo de San Ignacio, ahora de San Miguel, siendo también de su taller otra conservada en el Oratorio de San Felipe Neri.

En la recreación, tan solo se ha querido devolver virtualmente al retablo su Calvario original, con el deseo de que se reintegre al lugar que ocupó, recuperándose la unidad de tan magnífico conjunto.



79.- Retablo de la Inmaculada

Iglesia parroquial de Santiago apóstol. Valladolid

Bibliografía: CANESI (h. 1750), I, p. 335; FLORANES, 1770, pp. 410 y 38; ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1972, p. 72; URREA, 1977, pp. 13-14; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, pp. 194-195; VASALLO, 2018, pp. 35-49.

En 1494, el lencero Pedro Gaxardo y su mujer doña Leonor de Santander adquirieron en la iglesia de Santiago, por precio de 800 reales “la primera [capilla] como se entra en ella por la puerta de la dicha iglesia que va a la plaza mayor, a la mano izquierda junto a la pila del agua bendita”, manteniéndose desde entonces la capilla en propiedad de esta familia. Sin embargo, en 1626, don Lucas de Cuaço y Gaxardo y su hermana doña Mariana otorgan un poder al esposo de ésta, don Lucas de Ocio Quijada, receptor del número en la Real Chancillería, para que procediera a su venta. Se dice entonces que la capilla “no tiene retablo ni adorno ninguno, frontales ni casullas, ni ningún aderezo de altar mas que tan solamente el cuerpo de la capilla y una imagen de Ntra. Sr^a de bulto con su niño en los brazos y otra pintura de otros santos que están en el altar de la dicha capilla” (AHPVa. Leg. 1421, fol. 863 y ss).

La enajenación ya la tenían concertada con el mercader Marcos Sánchez de Aranzamendi (1572-d.1638), probablemente familiar de los patronos de Las Angustias. El 13 de septiembre de aquel año adquirió a la parroquia, por 100 ducados, “un pedaço de sitio y esconce que tiene la dicha iglesia propio suyo que al presente sirve de osario questa a las espaldas de la capilla que llaman de los gaxardos... para que meta y incorpore en la dicha su capilla y le sirva para adorno y ensanche della” (AHPVa. Leg. 1421, fol 975).

Como la capilla ofrece una unidad de estilo, es evidente que tuvo que derribarse la anterior y construirse la actual incluyendo el espacio adquirido por el nuevo patrono, de acuerdo con un sencillo diseño clasicista, similar a otras obras de Francisco de Praves. De planta cuadrada, se cubre por una cúpula sobre pechinas decorada con yeserías planas y puntas de diamante. Una linterna central contribuye a iluminar el recinto, que está dotado de

bóveda subterránea para entierros. En ella, Macos Sánchez de Aranzamendi y su esposa doña Luisa de Estrada cumplieron la memoria que había ordenado fundar Lorenzo de Carrascosa, primer marido de ésta, y tuvo allí su sede la cofradía de la Concepción. Canesi describió la capilla “toda pintada de azul” y dijo que servía de Sagrario al templo. Su retablo es obra muy elegante, de hacia 1630-1640, atribuible al ensamblador Melchor de Beya. Dispone de un solo cuerpo y ático. En su banco se disponen pinturas de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso, san Pedro, san Pablo, santa Úrsula y sus compañeras*, y un *Ecce Homo* en la puerta del sagrario; en las calles laterales, los temas de *san Juan evangelista, san Luis, san Andrés y san Juan bautista*; en el ático, el *Salvador*. Todas, salvo la del sagrario, se pueden atribuir al taller de Diego Valentín Díaz.

La capilla se menciona en 1754 con “un retablo antiguo dorado y en él está un lienzo pintado grande de Ntra. Señora de la Conzepcion” pero en 1862 se cambió su titularidad y se dedicó a Santa Lucía, sustituyéndose la excelente pintura de su titular, obra del fraile cartujo Juan Sánchez Cotán (1560-1627) por una escultura de ésta. Por fortuna, a ruego nuestro, en fecha reciente se ha reintegrado la pintura en el retablo recuperando el recinto su original titularidad.

Floranes describió la capilla de la Purísima Concepción “con reja de yerro entera” e incluso dibujó el escudo con sus armas que coincide, en dos de sus cuarteles, con el de los Martín de Aranzamendi tan ostentosamente visible en la fachada del templo de las Angustias. La espléndida reja es obra del siglo XVI, y se ha identificado con otra que en 1802 describió Bosarte en la capilla de Villafañe, en San Benito el real. ¿Se equivocó en sus notas el viajero académico?; ¿La adquirieron, entonces, los Martín Aranzamendi y pintaron en ella sus armas?; ¿sustituyó a la reja grande de hierro que cita Floranes en 1770?



80 y 81.- Retablo de Nuestra Señora de san Lorenzo

Iglesia de San Lorenzo. Valladolid

Bibliografía: PAZ, 1908, p. 583; GARCÍA, CHICO, 1941, pp. 290-291; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 92-93.

En 1613, el párroco y el mayordomo de San Lorenzo, manifestaron que "habiendo el Rey mandado construir un tabernáculo para la imagen de nuestra señora de San Llorente y una lámpara para que ardiese constantemente", dotada con 60 ducados de renta al año, se obligaba a dar recado de las misas de esta capellanía y a mantener la lámpara ardiendo siempre que SM situase el dinero prometido.

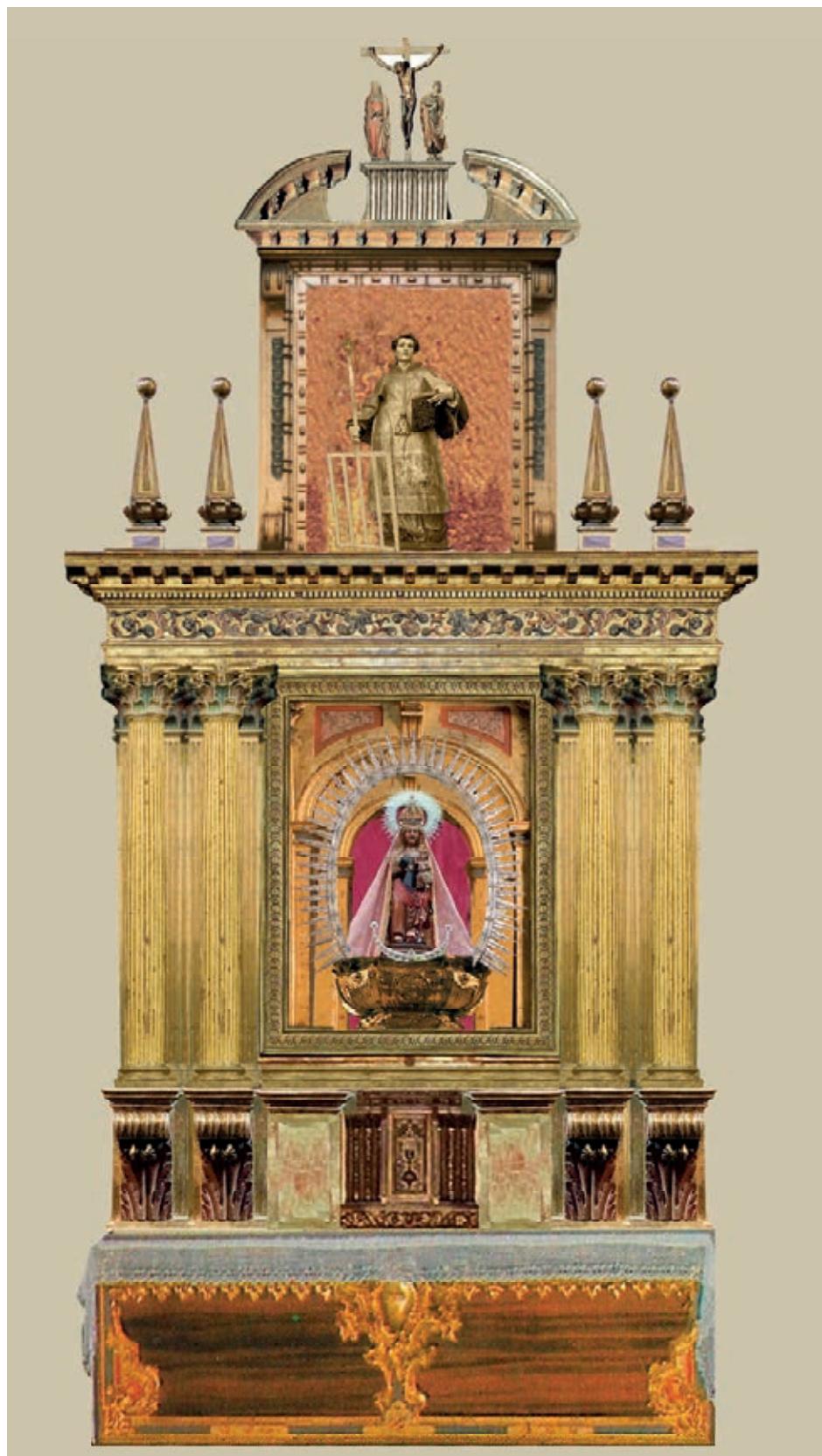
No se vuelve a hablar de ningún otro retablo hasta que en 1634 el escultor Juan Antonio de Estrada (†1647) se compromete con la parroquia a "hacer las figuras de madera que sean necesarias para el retablo de madera que se a de hacer en la dha iglesia conforme a la traza y condiciones firmadas". Las entregaría "en toda perfección... de la hechura y tamaño y en la forma en que ellas se declaran por precio de 700 ducados". Nada se especifica sobre quién dio la traza de la arquitectura del retablo.

Las minuciosas condiciones permiten conocer detalles de cómo sería el proyectado retablo y la iconografía de sus esculturas. Estas serían: un Dios Padre, sentado, vestido de pontifical, con un mundo en sus manos y sin tiara, que mediría 1,94 m "si se ubiese de levantar en pie"; un san Lorenzo vestido de diácono, de 1,80 m de alto, en actitud de dar limosna a dos pobres, un hombre medio vestido y una mujer vestida, arrodillados a sus pies, de 1,80 m. de alto [grupo que evocaría el de *Santa Isabel dando limosna al pobre*, original de Gregorio Fernández]. La Fe y la Esperanza, de 1,80 m de alto, con sus correspondientes insignias. Sobre el frontispicio, dos niños, de 0,97 m de alto; otro niño, sentado, para colocar a los pies de san Lorenzo, sosteniendo en sus manos unas parrillas, que si estuviese de pie mediría 1,11 m. Dos ángeles, uno

con una corneta y otro con una chirimía, de 0,97 m, para poner en medio de las vidrieras de la parte de abajo. Esculturas de san Joaquín y santa Ana, de 1,67 m de alto," vestidos de la manera que les toca", él con un cayado y ella con una muletilla, ambos dirigiendo sus miradas a la Virgen titular que se hallaba dispuesta en el centro del retablo. Por último, otros dos niños, de pie, de 0,97 m de alto, colocados encima de las hornacinas de los padres de la Virgen, con incensarios en sus manos, en actitud de incensar a la imagen de la Virgen y mirando hacia abajo (AHPVa. Prot. 1887, s.f. (7-X-1634).

Pese a ello, una última cláusula de la escritura plantea dudas sobre su futuro cumplimiento pues se apunta que no se habría "de guardar, cumplir ni ejecutar cosa de lo que en ella contenido hasta tanto que, junta la dicha fábrica de la dha iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo, la apruebe y ratifique y venga en que el dho Juan de Estrada haga las dichas figuras de escultura... y no precediendo lo susodicho ha de ser como si no se hubiere otorgado", es decir, papel mojado.

Y así fue, en efecto, todo quedó en proyecto pues en el inventario del templo de 1648 describe como Nuestra Señora de San Lorenzo estaba en el retablo mayor "en su nicho y credencia principal sobre un trono de plata con su retablo en cuatro columnas estriadas y encima una cornixa con cuatro pirámides y entre ellos un nicho en que está San Lorenzo de talla entera y por remate un Crucifijo con San Juan y Ntra. Sra. a los lados de talla, y, asimismo, la custodia del Smº dorada". Nada se sabe sobre este retablo tan sencillo, ni siquiera se le menciona cuando se promovió la realización del proyectado en 1634, pero resulta evidente que tiene que ser el que entonces existía en el templo y sería sustituido por el que se construyó en la segunda mitad de aquel siglo.



82.- Retablo mayor de la Cartuja de Aniago

Iglesia parroquial. Villanueva de Duero. Valladolid

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, pp. 207-209; URREA, 1980, p 388-393; MARTÍN GONZÁLEZ, pp.147-155; URREA, 2018, pp. 96-100.

Movidos por un deseo de actualizar la decoración de su capilla mayor y gracias a la generosidad de doña Ana Bustos Cepeda y Alderete, los cartujos acordaron reformar su iglesia y sustituir el retablo principal por otro más acorde con los nuevos gustos y el 7 de enero de 1634 se encargó a Gregorio Fernández y a su yerno Francisco de Iribarne la escultura para el nuevo retablo. A pesar de estar muy ocupado y con poca salud, el maestro se comprometió a tallar, para el cuerpo principal, las figuras de san Juan bautista y san Hugo, a la derecha; y las de san Bruno y san Antelmo, a la izquierda. La Virgen titular, *Nuestra Señora de la Compasión*, estaría acompañada por parejas de ángeles y serafines en actitud de coronarla cuatro veces. En el ático, se dispondrían esculturas de santa Ana, san Francisco y dos santos más elegidos por el prior. En la parte central del pedestal se colocaría un Cristo en el sepulcro y, a sus lados, relieves del arcángel Gabriel y la Virgen, componiendo el grupo de la Anunciación. Su trabajo se estimaba en 900 ducados y se obligó a entregarlo a fines de 1638.

Las esculturas de santa Ana y san Francisco representaban una clara alusión a los santos patronos de doña Ana Bustos Cepeda, descendiente familiar del obispo Juan Vázquez de Cepeda, y de su esposo don Francisco de Ibarra Aguilera, señor de Congosto. Incluso se pensó colocar en su ático los escudos de los

Cepeda, lo cual era contrario a la condición de patronato real que gozaba la cartuja.

Melchor de Béya se encargó, por 7000 reales, de la traza y ensamblaje en marzo de 1634. Tendría de alto "desde el pavimento de la iglesia hasta la punta de frontispicio 36 pies y medio (10,22 m) de modo que toque la punta del frontispicio en la clave de dicha capilla... y de ancho ha de tener 30 pies (8,40 m) poco más o menos". Su cuerpo principal sería de orden corintio, con columnas estriadas y, el segundo, compuesto. Su altura incluía el banco o pedestal, más alto de lo habitual pues en él se abrirían las puertas de paso a los tránsitos que conducían al sagrario. Se comprometió a concluir su trabajo en el mismo "tiempo y plazos que Gregorio Fernández se obliga hacer la escultura".

Para pintar, dorar y estofar el retablo, se pensó en principio en Diego Valentín Díaz pero se contrató a Tomás Meñasco que aceptó rematar el encargo "dentro de un año después que esté hecho y acabado el retablo y figuras de él". En el contrato se habla de cómo pintar la caja del ático y entregar el Cristo en sepulcro, perfectamente encarnado, tres meses después que lo hiciera Gregorio Fernández. Por último, los cuatro santos del cuerpo principal, así como sus hornacinas, se harían completamente dorados y policromados "por cuanto sacando a Nuestra Señora a la capilla de fuera querrán sacar [también] algunos de dichos santos con su majestad".





Sin embargo, el asunto se complicó. En 1635 falleció Iribarne y, al año siguiente, su suegro y maestro Fernández sin ni siquiera haber entregado el Yacente. No viendo claro el final de la obra, los cartujos se concertaron de nuevo con Beya en 1637 para que en septiembre comenzase a asentar el retablo. Pero aún así tampoco se concluyó; además, Beya falleció el 15 de enero de 1640. Dos años después, se vuelve a especificar a Melchor de Beya hijo las condiciones con las que debería estar fabricado, y gracias a ellas y a las incluidas en el contrato suscrito veinte años después para proceder a su dorado, se ha elaborado la reconstrucción detallada y próxima al aspecto final que tuvo esta obra. La traza original no sufrió cambios, solo se modificaron algunos aspectos decorativos, como el friso y los capiteles que serán iguales a los del retablo mayor del Carmen calzado de Valladolid.

Lógicamente, al fallecer Fernández sin haber entregado las esculturas, se firmaría un nuevo contrato que exigiría cambios en la iconografía, según se desprende de las condiciones que para su dorado se firmaron en 1662 con los hermanos Cristóbal y Francisco Martínez, asistiendo como testigo un Francisco Tudanca, que sería el escultor Francisco Díaz Tudanca. En la caja central del ático se cita el Calvario y en su cornisa, a la izquierda, los santos cartujos san Dionisio (Rickel) y san (Juan) Forte y, a la derecha, san Antelmo (de Chignin) y san Esteban (de Châtillon), obispos cartujos. Los de las hornacinas del cuerpo principal serían: san Bruno, al lado del evangelio, y a la epístola san Juan bautista y sobre ellos "otros dos obispos a cada lado el suyo" con todas sus insignias. En el pedestal, se menciona la caja "del santo Xpto en el sepulcro y lienzos de pintura al óleo con las historias o santos que eligiere nuestro padre prior". Todo ello lo tendrían acabado en agosto de 1663.

83.- Retablo mayor del Carmen calzado

Convento del Carmen calzado. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 829; PONZ (1783), ed., 1947, p. 972; CEAN BERMÚDEZ, 1800, II, p. 267. BOSARTE (1804), ed. 1978, p. 208; AGAPITO Y REVILLA, II, 1929, pp. 121-124; VELASCO BAYÓN, 1977, p. 90; MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 237-238; URREA, 1984, p. 110; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1983, pp. 369 y 374; VELASCO BAYÓN, 1994, p. 257; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 349-350.

En la capilla mayor de la desaparecida iglesia del Carmen, de frailes observantes de Valladolid, patronato de los condes de Villamor, contempló don Antonio Ponz, en 1783, la escultura de su retablo mayor, obra de Gregorio Fernández, consistente en "un gran tablero, de más de medio relieve" que representaba "a Nuestra Señora del Carmen dando el escapulario a San Simón Stock, con acompañamiento de gloria, etc.; en dos estatuas del mismo retablo, los santos Cirilo, alejandrino y jerosolimitano, y en el remate, el Crucifijo con san Juan y la Magdalena" y, encima, un relieve del Padre Eterno.

La arquitectura del retablo estaba formada por un solo cuerpo tetrástilo y un gran ático rematado en arco, ambos con columnas de orden corintio y todo él de acuerdo con un diseño clasicista tan común en los retablos vallisoletanos de la época. La decoración de su entablamiento constituyó un modelo, en diversas ocasiones, para el de otros retablos vallisoletanos.

Se desconoce si el retablo lo encargaron los patronos de la capilla mayor; tan solo se sabe

que se estaba fabricando en el otoño de 1635, momento en que los ensambladores Jaques y Santiago del Castillo avalados, entre otros, por el arquitecto Juan de Rápide se comprometían a fabricarlo de acuerdo con las trazas y condiciones formadas por fray Diego del Castillo, religioso carmelita y, quizás, pariente suyo. De la custodia y de su dorado se encargó fray Juan de Orbea quien, indudablemente, supervisaría el acabado de todo el retablo, realizado en los momentos finales de su amigo el escultor Gregorio Fernández y en el que tendría amplia participación su taller. Del dorado se encargó el pintor Cristóbal Martínez y su trabajo ya estaba concluido en 1650.

Durante la invasión napoleónica "le quemaron para sacar el oro que contenía". Tan solo se salvó el relieve principal que en 1843 ingresó en el recién creado Museo provincial de Bellas Artes, hoy Nacional de Escultura. Para su reconstrucción, además de tener en cuenta las someras descripciones de Ponz y Bosarte, ha sido muy útil la comparación que se formuló al poco de su desaparición juzgándole "imitación al de Agustinas Recoletas, solo que el dicho de agustinas contenía en la medalla la Anunciación". Pero hay que advertir que en esta opinión no se tuvieron presentes las modificaciones que se habían operado en este último en 1696 y que, en realidad, el del Carmen, había sido su modelo y no al revés.



84.- Retablo de la Sagrada Familia

Monasterio de San José. Madres carmelitas descalzas. Palencia

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1951, p. 41-45; URREA, 1984, pp.360-361; URREA, 2015, p. 150.

El desaparecido convento, al que las monjas se trasladaron en 1591 desde otro anterior, estuvo situado en la calle del Obispo, esquina a la plazuela de los Entalladores. Su construcción se debió a la generosidad de don Francisco de Reinoso, abad de la colegiata de Husillos, que les cedió sus casas principales para edificar sobre ellas el nuevo convento dedicado a san José.

García Chico describió el templo en 1951. Su interior disponía de una nave con tres tramos y cúpula sobre pecinas con escudos de la orden. Estaba decorado con

“tres retablos, el principal llena el muro de la capilla mayor, de traza clásica, ostenta cuatro columnas de fuste estriado y capitel corintio. En la parte central, un gran encasamiento con tres figuras de bulto entero de la Sagrada Familia, de marcada influencia del taller de Gregorio Fernández. En los muros laterales, cerca de las gradas del presbiterio, dos retablos con buenas tallas de la Virgen del Carmen y Santa Teresa de Jesús, de idéntico diseño y de la misma gubia, a buen seguro de Lucas Sanz de Torrecilla, escultor palentino”.

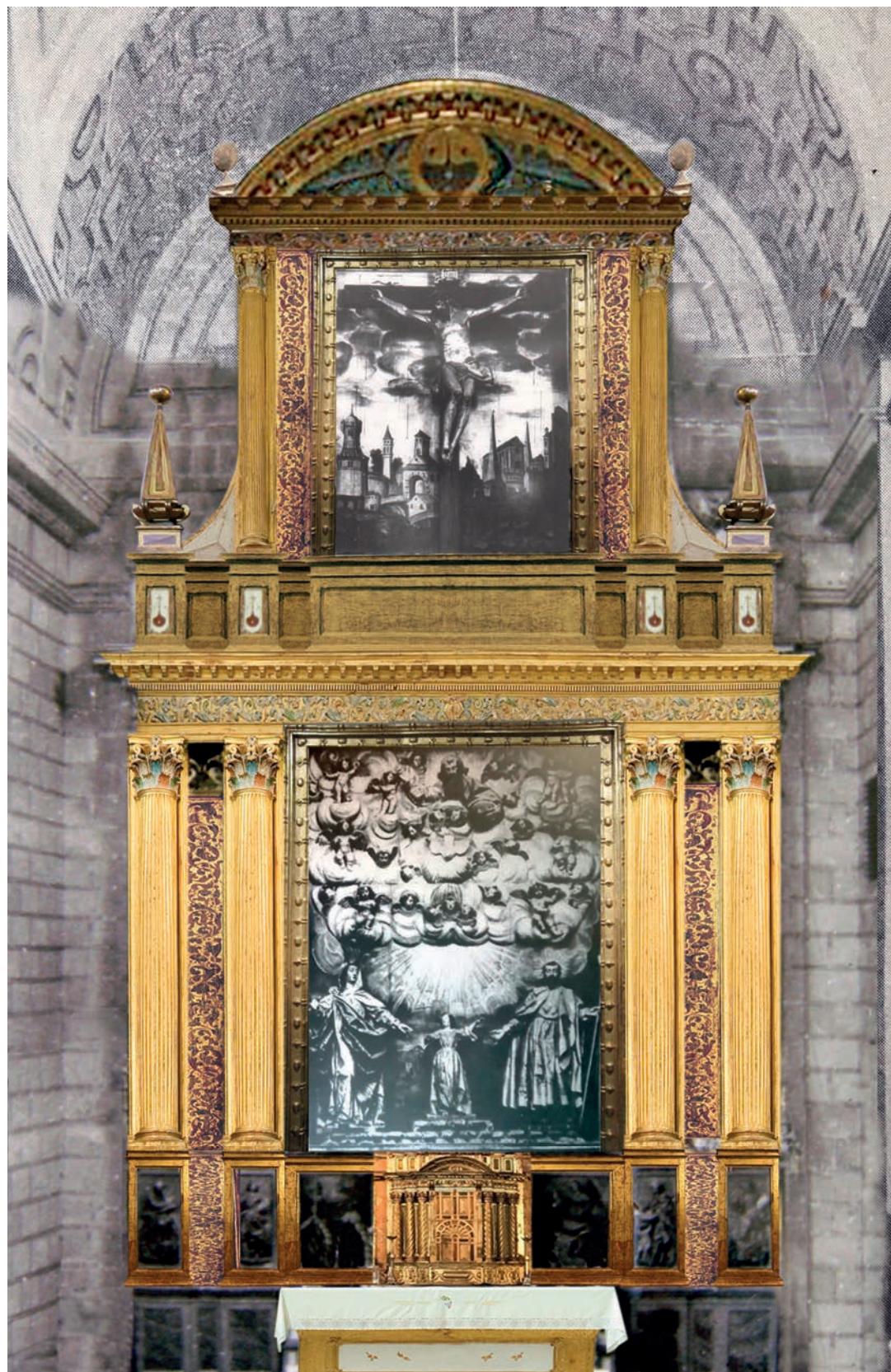
Los dos retablos colaterales, de traza muy similar a los del Carmen descalzo de Valladolid, se conservan desde 1972, sin sus áticos, en la capilla del nuevo convento situado en la c/ Carretera de Magaz, s/n., pero sus esculturas nada tienen que ver con el mencionado y discreto Sanz de Torrecilla habiéndolas adscrito al artista vallisoletano José Antonio de Estrada (†1647), coetáneo y seguidor de los modelos de Gregorio Fernández. El retablo mayor, conocido solo por fotografías, se instaló

junto con los colaterales en el antiguo templo en 1637 y su coste ascendió a 3500 ducados.

La concepción del altorrelieve del desaparecido retablo mayor estaba muy emparentada con la del retablo principal del convento de Santa Teresa de Ávila, contratado seguramente por Fernández pero que la muerte le impidió concluir. Por supuesto, la idea del retablo abulense correspondería a Fernández pero la ejecución no le pertenece. Incluso su cronología final se distancia bastante de los últimos días del maestro vallisoletano.

La Sagrada Familia que presidía el retablo palentino quizá fuese la primera réplica que se hizo del grupo ideado por Fernández en 1621 para la cofradía vallisoletana de Niños Expósitos de San José. En el conjunto de Palencia su significación se multiplica -el convento está dedicado a San José- ya que representa no solo la Trinidad terrestre, sino también la celeste al estar presente Dios Padre y el Espíritu Santo rodeados de ángeles y querubines en medio de un desgarramiento de nubes, cuya aparatoso y atrevida composición denota sin duda el manejo de una estampa flamenca.

A partir de fotografías tomadas hacia 1970, antes de su venta, se ha podido recrear una imagen aproximada de cómo fue este retablo carmelitano tan absurdamente perdido para el patrimonio palentino cuyo diseño, indiscutiblemente, tuvo que ejercer una influencia sobre otros ejemplos de arquitectura clasicista existentes en la provincia. Además, el grupo escultórico representó un eslabón importante dentro de la cadena de imitaciones creadas a partir del original de Fernández, así como la pérdida del magnífico Crucifijo que coronaba el ático.



85.- Altar de Los desposorios de la Virgen con san José

Convento de San José de PP. capuchinos. Valladolid. (Iglesia de Saint Sulpice. Paris. Francia).

Bibliografía: PONZ (1783), ed. 1947, pp .973; BOSARTE (1804), ed. 1978, p.141; CEÁN, 1800, IV, p. 68; PÉREZ PASTOR, 1914, p.176; GUINARD, 1931, pp .31-35; MAYER, 1947, p. 452; LAFUENTE, 1953, p. 361; GAYA NUÑO, 1958, p. 268; CAMÓN, 1977, p.401; ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, pp.185-186; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, p. 632-634; URREA y VALDIVIESO, 2017, p. 197.

Sobre el convento de San José de padres capuchinos de Valladolid y acerca de su retablo mayor se tienen numerosas noticias que permiten conocer que este último estuvo formado, como era habitual en otros muchos templos capuchinos españoles, por un sencillo molduraje de madera conteniendo una única pintura de grandes dimensiones (6 x 3,85 m), cuyo argumento aludía lógicamente a la advocación del convento.

Lo firmó en 1640 el pintor vallisoletano Antonio Pereda, quien en aquellas fechas destacaba entre los principales artistas que había en la corte madrileña. Fue en la capital donde Pereda se concertó en 1639 con el patrono del convento, el regidor Juan de Zamora Cabreros, para realizar un lienzo de *Los desposorios de la Virgen con san José*.

Esta magna obra ha tenido desde antiguo una especial valoración, sobre todo por I. Bosarte quien en 1804 la proclamó como la mejor pintura que Pereda había creado en toda su trayectoria artística. El lienzo permaneció en el templo hasta que 1810, durante la invasión napoleónica,

lo robó el general de artillería del ejército francés Jean Baptiste Eblé (1758-1812), bajo el mando del mariscal André Masséna, cuyas tropas permanecieron unos días en Valladolid. Trasladado el lienzo a París, la viuda del general “graciosamente” lo donó en 1843 al templo de San Sulpicio de aquella capital en cuya sacristía, denominada “de los novios”, se puede contemplar con dificultad. En una cartela colocada en la parte inferior del marco se indica, eufemísticamente, que el general Eblé lo adquirió en España cuando en realidad fue objeto de un miserable expolio bélico.

Para recuperar visualmente la presencia de la pintura en el presbiterio del desaparecido templo de los capuchinos vallisoletanos, se ha planteado instalar la monumental pintura de acuerdo con la disposición que ofrece este mismo elemento en otros templos capuchinos, como por ejemplo en su convento de El Pardo, con el lienzo de Francisco Rizi. Para ello se ha recreado la molduración de madera que serviría de enmarcado a la espectacular obra de Pereda para insertarla en él; de esta forma se consigue una aproximación al ambiente que tuvo este templo conventual vallisoletano. Además, en la pared del lado de la epístola, se ha dispuesto la pequeña tribuna que menciona la documentación para ser utilizada por los patronos y familiares cuando asistían a las celebraciones religiosas.



86.- *Retablo de Nuestra Señora del Rosario*

Convento dominico de Nuestra Señora del Rosario. Tordesillas (Valladolid).

Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1983, pp. 364-366.

En mayo de 1640 el ensamblador Pedro Leonisio (1603-1657) se concertó con el cirujano, vecino de Tordesillas, Andrés López, mayordomo que era de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, situada en el convento dominico de aquella población, para hacer una retablo dedicado a la imagen titular que debería entregar concluido a la cofradía el 30 de noviembre de aquel año.

Sobre su banco, el cuerpo principal se organiza con dos pares de columnas corintias que encuadran un nicho central de medio punto donde había de colocarse el trono de la Virgen “con sus nubarrones y serafines que fuesen necesarios para adornarle, de media talla”. Su segundo cuerpo lo formaba un ático, en el que se colocaría un lienzo de pintura, rematado por frontón triangular y bolas, adornado de pirámides emboladas que, según las condiciones, que debió experimentar algunas modificaciones sobre la traza dada para acomodarse a la arquitectura del templo. Por la madera, talla del retablo y escultura del trono se le pagarían 100 ducados.

Aunque algunos de los retablos del desparecido convento de Santo Domingo se trasladaron a la parroquial de Santa María de Tordesillas, éste de la Virgen del Rosario no se ha conservado. Sin embargo, gracias a que el dibujo de su media traza permaneció unida al documento contractual se puede conocer su estructura, e incluso realizar un levantamiento virtual de su arquitectura no muy diferente a la del retablo de San Jerónimo del templo de Santa María en la misma población.





87.- Retablo relicario dedicado a la Inmaculada Concepción

Capilla de santo Cristo de la Concepción. Colegiata. Medina del Campo. (Convento de la Concepción. Medina del Campo. Valladolid).

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1961, pp. 223-224; URREA y PARRADO, 1986, p. 688; ARIAS, HERNÁNDEZ REDONDO y SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1999, pp. 28-29; IDEM, 2004, pp. 198-201.

La capilla del santo Cristo de la Concepción fue mandada construir en 1640 por el obispo medinense don Bernardo Caballero de Paredes (1595-1661), siendo aún obispo de Lérida, como sagrario de la colegiata y panteón familiar. El retablo principal fue realizado en 1640 por el ensamblador medinense Francisco de Palenzuela y estuvo instalado en la capilla hasta 1648, cuando el citado obispo ostentaba la mitra de Oviedo y no llegó a un acuerdo con el cabildo colegial sobre el patronato de su capilla. Su generosidad le llevó a construir de nuevo el templo conventual de las agustinas recoletas (desde 1891 de padres carmelitas descalzos) dedicado a la Inmaculada Concepción.

Montado en el presbiterio de la iglesia agustina en 1652, debido a la mayor altura de ésta, fue necesario dotarle de un nuevo basamento apeado en grandes ménsulas, con el fin de llenar la pared de fondo a la que se adosó. Representa un excelente ejemplo de retablo relicario, disponiendo de un total de veintiún

esculturas de santos de medio cuerpo. Numerosos brazos-teca, custodias-relicario, urnas, etc, además de las esculturas de san Benito, san Bernardo, la Inmaculada Concepción y algún otro santo de fecha posterior al retablo.

Su antigua capilla colegial revertió al cabildo. Al llevarse el obispo su retablo, el canónigo se vio obligado a costear otro que encomendó al ensamblador Juan de Valencia, colocándose en 1652. Está presidido por un Crucifijo que se considera trabajado hacia 1300 y tiene pinturas de los diáconos san Lorenzo y san Antolín, y de la Inmaculada, obras de algún pintor medinés del momento. Siete años después, el cabildo vendió la capilla al canónigo y médico don Juan Vigil de Quiñones que adquirió su patronato.

Las nuevas tecnologías permiten la recreación decorativa original de la capilla, colocando en su presbiterio el retablo relicario, costeado por el obispo Caballero de Paredes, que otorgaba verdadero sentido al concepto de sagrario de este recinto. De esta manera puede convivir la heráldica episcopal situada en el ático del retablo con las armas del canónigo Vigil de Quiñones dispuestas en las pechinadas de la cúpula.



88.- Retablo de Nuestra Señora del Pozo

Iglesia de San Lorenzo. Valladolid. (Catedral. Museo Diocesano y Catedralicio. Valladolid).

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, p. 264; URREA y VALDIVIESO, 1971, p. 368; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 84-88.

Una de las pérdidas más sensibles que provocó el derribo del antiguo templo de San Lorenzo fue el desmantelamiento del retablo de la capilla de la Virgen del Pozo. El inventario de la iglesia elaborado en 1648 lo describe así: "En el lado del Evangelio, en la capilla de Nuestra Señora del Pozo, su altar con retablo dorado en el primer cuerpo, con cuatro columnas estriadas, San Juan y San Francisco de pintura y en medio Nuestra Señora del Pozo sobre un trono de ángeles de madera de talla y al pie de la imagen una media luna de plata; y en la cabeza del retablo, sobre una cornisa, una pintura de la Anunciación de Nuestra Señora muy buena".

La capilla en la que se encontraba la adquirió, en 1640, el matrimonio Juan de Olayo y doña Magdalena Escalante quienes, cuatro años después, encargaron el retablo al ensamblador Melchor de Beya, el joven, y se conservó en el mismo lugar para el que se fabricó hasta 1967.

Gracias a una fotografía obtenida por Nemesio Montero hacia 1955 existe constancia de la apa-

riencia que tuvo el retablo de la Virgen del Pozo y, aunque su definición no es perfecta, ha permitido reconstruir su estructura arquitectónica que estaba compuesta por banco, cuerpo principal y ático.

En su hornacina central figuraba la imagen de la Virgen del Pozo -escultura que se ha conservado- y, en las calles laterales, pinturas de *san Juan bautista y san Francisco*, de las que se ignora su actual paradero. En cambio, en el Museo Diocesano de la catedral, se ha conservado la pintura de la *Anunciación* que figuraba en el ático. Los tres lienzos constituyan un conjunto muy personal pintado hacia 1645 por el vallisoletano Felipe Gil de Mena.

El desafortunado derribo del templo estuvo motivado en principio por un hundimiento parcial de su sacristía, y después por el desinterés de las autoridades competentes que no detuvieron el proceso de ruina, ni propiciaron su restauración, haciendo incomprensible la pérdida del templo original dedicado a la patrona de la ciudad



89.- *Retablo de Nuestra Señora*

Iglesia de Santiago. Tordesillas. (Museo de San Antolín. Tordesillas. Valladolid).

Bibliografía: MARTÍN GONZÁLEZ, 1959, p. 31, nota 56; ARA GIL y PARRADO DEL OLMO, 1980, pp. 165, 277 y 281-284; MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, p. 539; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1983, p. 365.

El 16 de mayo de 1646, Pedro Leonisio, en compañía del también ensamblador Alonso Villota, contrató con el licenciado Diego Fernández Castillo fabricar el altar de Nuestra Señora para la iglesia parroquial de Santiago de Tordesillas, el cual entregarían acabado el 2 de febrero del año siguiente, por precio de 600 reales.

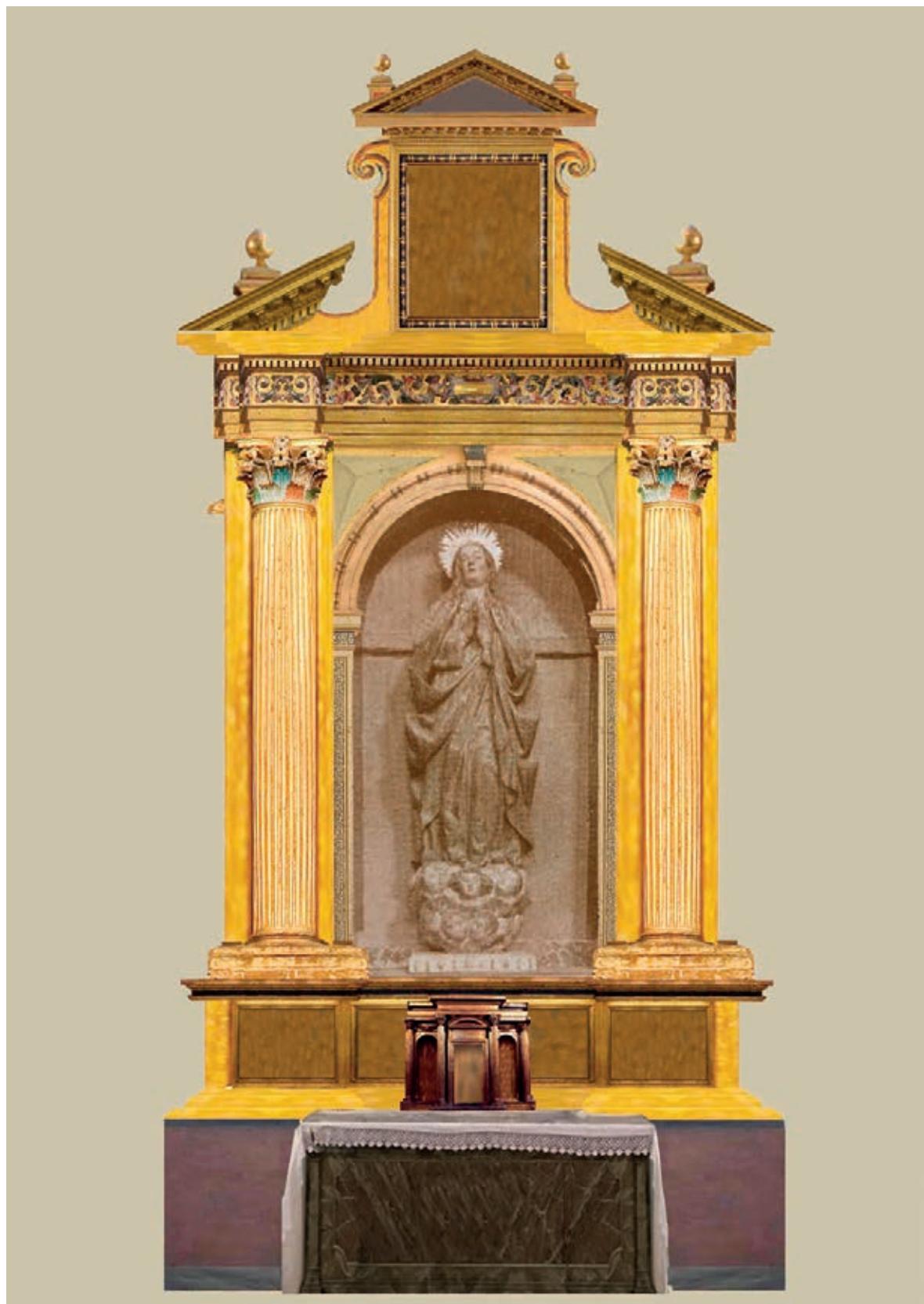
Las condiciones para esta obra, que se hizo con madera de Soria, especifican que tendría 2,22 m de ancho y 4,45 m de altura; su única caja, cerrada con arco semicircular, mediría 1,96 x 1,11 m y estaría flanqueada por columnas estriadas de orden corintio. Apeado todo sobre un basamento, disponía también de un sobrecuerpo, seguramente para colocar en él una pintura. En sus molduraciones de media caña no faltaban los típicos gallones y se especifica que todo se haría conforme a lo dictado por Vignola.

También se obligaron a tallar "un trono con sus serafines" para colocar sobre él la imagen de la Virgen titular, que es lo único conservado de este pequeño conjunto. Se trata de una escultura cuyo estilo se acomoda con el de Francisco Alonso de los Ríos, a cuyo taller se le debe atribuir, responsable también de la escultura del retablo de la capilla de San Juan bautista, propia de la familia Medina Carranza en el templo de Santa María de Tordesillas.

Su silueta, carente de gesticulación, muy cerrada y de paños hojalatosos y quebrados, resulta ya arcaizante para fecha tan avanzada pero encaja muy bien con el gusto retardatario del

esquema clásico de su retablo. En la recuperación virtual efectuada, gracias a la existencia de la media traza conservada, puede apreciarse que el conjunto podría fecharse dentro del primer tercio del siglo XVII.





90.- Retablo de la Encarnación

Convento de MM. Agustinas Recoletas. (Iglesia parroquial de San Ildefonso. Valladolid).

Bibliografía: GARCÍA CHICO, pp. 360-362; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 68-69.

El retablo lo concertó la comunidad agustina en 1648 con el escultor Bernardo Rincón, quien se asoció con Francisco Alonso de los Ríos para realizar la escultura que este último terminaba de cobrar en 1651. Se trataba de un conjunto formado por banco, un cuerpo principal y el ático, organizados sus dos cuerpos mediante columnas estriadas de capiteles corintios. En su basamento se disponían relieves representando a *Moisés*, diez *apóstoles* y *Aarón*, además de las escenas del *Nacimiento*, la *Visitación*, el *Anuncio a san José* y la *Adoración de los Reyes*. En las hornacinas laterales del cuerpo principal, había dos esculturas de *san Agustín* y *santa Mónica* y, la calle central estaba ocupada por un gran lienzo o quizás un altorrelieve representando *la historia de la Encarnación*, cuyo asunto aludía a la advocación del convento. Sobre las hornacinas laterales, se disponían otros dos pequeños relieves con los temas de la Sagrada Familia y la Huída a Egipto. El ático lo presidía un Calvario –el Cristo, era de papelón–, y se coronaba por un Dios Padre que se retiró en 1696.

En 1696 se decidió “ponerle en perfección para la mayor decencia del culto divino” tratando de corregir también “algunas imperfecciones”. Para esta operación se recurrió al ensamblador Blas Martínez de Obregón pidiéndole que le dejase “con luzimiento y como se ejecutaban los demás retablos que se han hecho y hacen para diferentes templos de la dha ciudad”. La reforma consistió en tallar una serie de tarjetas

para sus pedestales, sustituir las columnas estriadas originales por otras tantas de orden salomónico –ahora en el Museo Nacional de Escultura–, y añadir una serie de modillones, copetes, enjutas, festones y otros elementos de talla. La escultura de *san Agustín* sería sustituida por otra del mismo santo en el siglo XVIII.

Cuando en el templo de las Agustinas se instaló la parroquia de San Ildefonso, el asunto principal del retablo se desmontó y se paneló la superficie que ocupaba la Anunciación, para colocar en su lugar una hornacina destinada a la escultura del nuevo santo titular. Por último, el retablo se desmanteló en 1965, vendiéndose sus elementos arquitectónicos y las esculturas, a excepción de los pequeños relieves originales de Francisco Alonso probablemente policromados hacia 1696 cuando se doró todo el retablo.

Por fortuna, se dispone de fotografías del retablo colocado en el primitivo templo y gracias a ellas se formula una propuesta de recreación. En ella, se ha procedido a restituir las columnas estriadas originales y a colocar en el ático un relieve de Padre Eterno. A falta de mayor información sobre el contenido de su cuerpo central, se ha utilizado un grabado con el tema de *La Anunciación*, original de Sadeler, anteponiéndole dos esculturas de la Virgen y el arácnigo Gabriel, conservadas en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Elsedo (Pármames. Santander), que consideramos coetáneas de este retablo y seguramente de origen vallisoletano.



91 y 92.- Retablos del Ecce Homo y de Nuestra Señora

Iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz. Valladolid.

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, pp. 310-311; GARCÍA CHICO, 1946, pp. 237-238; MARTÍN GONZÁLEZ, 1959, p. 278; URREA, 1982, p. 52; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 210 y 213; URREA, 1990, p. 60; IDEM, 2020, pp. 73-75.

El 5 de julio de 1650, el mercader Pedro de Salinas junto con el mayordomo del Santísimo Cristo de la Cruz, se concertó con el ensamblador José de Castilla (†1653) para que con el dinero que les sobrase de las demandas del año de su mayordomía se pudiesen pagar dos retablos colaterales que este se comprometía a fabricar para la iglesia de la cofradía de acuerdo con una traza firmada por ambas partes, por un importe de 1000 reales.

Hasta entonces las esculturas del *Santo Ecce Homo* y la de *Nuestra Señora*, a quienes se hallaban dedicados los altares colaterales del templo penitencial, se hallaban dispuestas en sendos nichos abiertos en las paredes menores del crucero, rematados en arcos de medio punto y flanqueados por una decoración de yeso formada por pilastras y cornisas.

Los retablos, que se fabricarían en madera de pino de Soria y se harían de acuerdo con el clasicista lenguaje del tratadista Vignola, tendrían una hornacina en su parte central rematado el arco de su rosca “con un ornato de piedras” y su interior provisto del apropiado respaldo para albergar la imagen titular. Cada uno dispondría de dos columnas redondas, huecas y coronadas de capiteles de orden corintio, y dos cuarterones estriados con sus muros sobre los que debería asentar la cornisa “entallado el talón y su friso de talla y sus cartelas en el plafón talladas”; encima tendrían un sobrecuerpo, flanqueado por sus machones y arbotantes para colocar en su interior una pin-

tura, que se coronaría por su correspondiente frontispicio y remates.

Serían concluidos el 13 de septiembre, víspera de la Santa Cruz, examinados previamente por maestros peritos. El pintor y dorador Cristóbal Martínez fue quien se encargó, el 16 de febrero de 1652, de dorar “a toda costa y pintar y estoifar a vista y satisfacción de maestros del dicho arte” los retablos, columnas y coronamientos “del santísimo Ecce Homo y de Nuestra Señora de la Cruz”, por un importe de 1400 reales. En sus respectivos áticos se colocaron pinturas originales de Felipe Gil de Mena, una alusiva a la Pasión de Cristo en el retablo del Ecce Homo, y otra de Nuestra Señora en el dedicado a la Soledad. La peana o trono sobre el que esta última se asentaba estaba decorada con cabezas de ángeles, ya que se puso al dorador como condición que debería “volver a encarnar los serafines” que tenía.

En la segunda mitad de aquel siglo se decidió ampliar la cabecera del templo, y por ello los retablos tuvieron que desmontarse, planteándose entonces su conservación en otra parte del templo menos destacada, acordándose también de sustituirlos por otros de estilo salomónico y de mayor tamaño. Los antiguos, de gusto clasicista, se situaron próximos a las puertas de entrada al interior de la iglesia en donde aún permanecen.

Para intentar recrear la función para la que fueron encargados se han dispuesto de manera virtual, en sus respectivas hornacinas, las esculturas que originalmente tuvieron, expuestas a su veneración durante el tiempo que se utilizaron como altares colaterales: el Ecce Homo y la Virgen de la Soledad.



93.- *Triunfo de la Inmaculada Concepción o Asunción*

Ól/I. 6,55 × 4,64 m

Convento de MM concepcionistas. Fuensaldaña. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: DIAZ PADRÓN, 1972, p. 85; IDEM, 2001, p. 104; IDEM, 2005, pp. 259-274.

No se conoce con precisión las circunstancias en las que tan impresionante y colossal pintura fue encargada en 1652 por don Alonso Pérez de Vivero, conde de Fuensaldaña y gobernador de Flandes, con destino al convento de la Inmaculada Concepción de monjas franciscanas concepcionistas que había fundado en Fuensaldaña. Para ello, acudió a Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654), uno de los principales pintores activos en Amberes, seguidor del estilo de Rubens y de Antoine van Dyck.

La intención del gobernador de Flandes al patrocinar tan impresionante y monumental pintura era destinarla a presidir el altar mayor de la iglesia, mientras que para los altares colaterales, encomendó también a Willeboirts otras dos pinturas de menor tamaño, en las que se representó *La impresión de las llagas a San Francisco* y *La ascensión de San Antonio de Padua*.

Tan espléndidos lienzos permanecieron en su lugar de destino durante dos siglos hasta que en 1836, a causa de la desamortización de Mendizábal, fueron requisadas por el Gobierno y pasaron a formar parte del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, hoy Museo Nacional de Escultura donde, por fortuna, se conservan.

Esta pintura ofrece una de las composiciones más aparatosas y triunfales realizadas en el barroco europeo. En ella se describe el momento en que María Inmaculada es subida a los cielos; allí la espera la Santísima Trinidad, en la

cual se advierte que las figuras del Dios Padre e Hijo son prácticamente iguales, sin diferencia de edad entre ellos. La Virgen está impulsada por una dinámica y movida corte angélica que muestra los clásicos atributos referidos a ella en las Letanías marianas: la palma, el espejo, los lirios, la rama de olivo, la guirnalda de rosas, además de la corona, el cetro y el globo terráqueo, símbolos que aluden a su reinado sobre la tierra y el cielo.

Debieron de llegar a Fuensaldaña hacia 1652-1655, enrolladas y sin marcos, por lo que es lógico pensar que estos se tallasen en Valladolid para realzar aún más su belleza. Sustráídas por los franceses el 11 de abril 1809, se trasladaron a Madrid hasta que en 1814 fueron devueltas al convento. Por carecer este de medios para colocarlas en sus altares, estuvieron tres años encajonadas. Por fin, el doctoral de la catedral de Toledo, don Pedro Nolasco Sánchez Morón, sufragó su instalación el 15 de agosto de 1817. Sería entonces, o poco después, cuando sus marcos originales se sustituyeron por otros muy dignos, de carácter neoclásico, que no concuerdan del todo con el espíritu barroco de las obras.

Para nuestra propuesta de recreación visual de tan excelente pintura, la hemos situado en un altar dispuesto en el presbiterio del antiguo templo conventual, que se conserva pero carente de culto, dotándola de un marco de diseño vallisoletano correspondiente a mediados del siglo XVII.



94 y 95.- Impresión de las llagas a san Francisco y Ascensión de san Antonio de Padua

Ó/l. 3,36 x 1,97 m.

Convento de MM concepcionistas. Fuensaldaña. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: DÍAZ PADRÓN, 1972, p. 85; IDEM, 2001, p. 104.

La pintura que narra el episodio de la impresión de las llagas a San Francisco hubo de ser encargada a Willeboirts Bosschaert por don Alonso Pérez de Vivero al mismo tiempo que las dos restantes de este conjunto para ocupar, en el crucero del templo concepcionista de Fuensaldaña, en este caso, el altar del lado del evangelio.

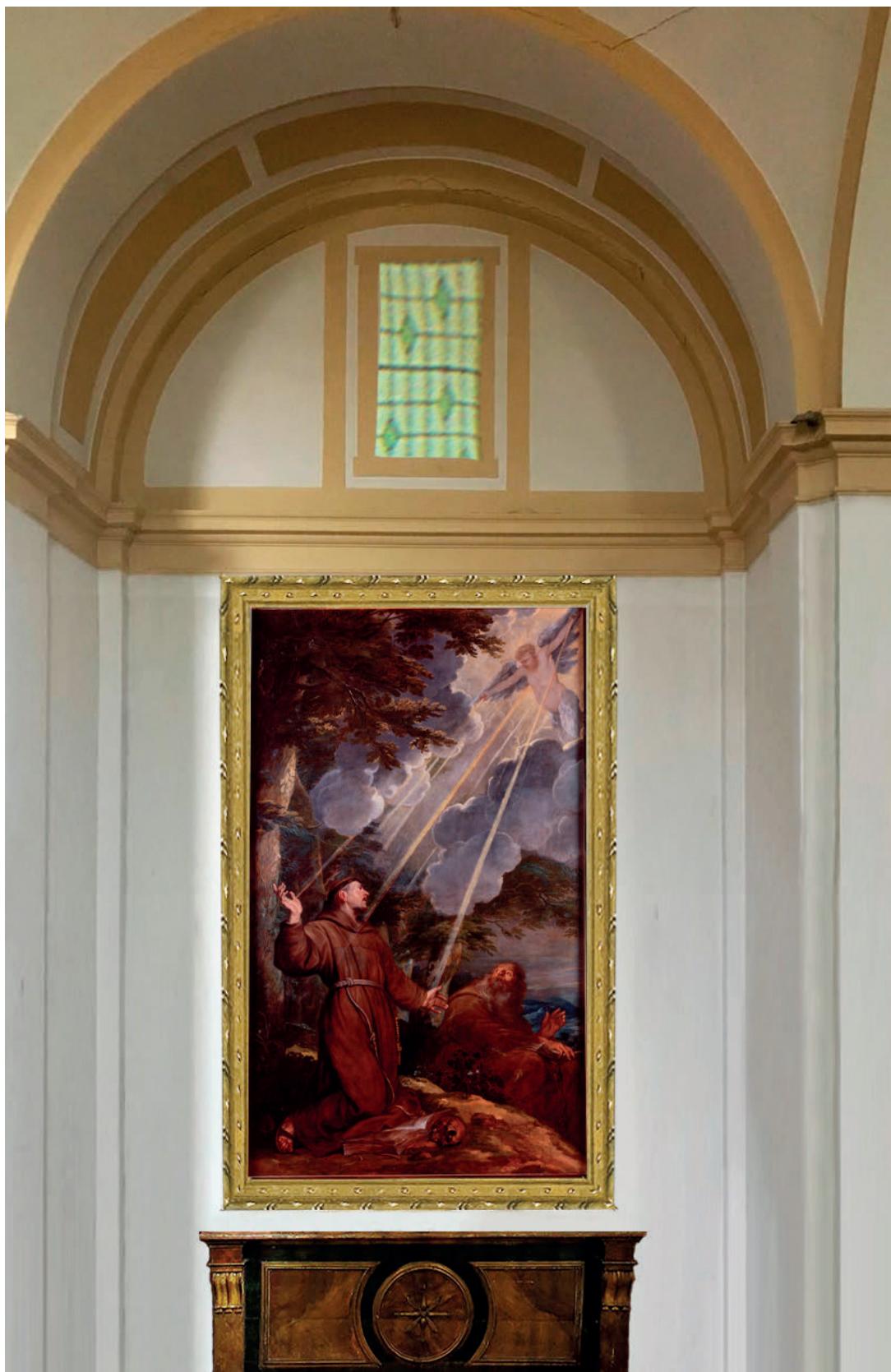
El mensaje que traslada la iconografía del lienzo era muy importante para las monjas concepcionistas, ya que con la figura del santo de Asís se exalta al fundador de la familia a la que pertenece la orden concepcionista y, al mismo tiempo, narra uno de los principales episodios de su vida, el momento en que mientras el santo estaba orando en el monte Averna recibió del cielo el privilegio de que en sus manos, pies y pecho se señalasen las llagas que Cristo recibió en su crucifixión. En la escena el pintor definió con claridad los rayos de luz procedentes de un crucificado con alas que aparece en el cielo envuelto en áureos resplandores que descienden oblicuos hasta las manos y pecho del santo.

La trémula y vibrante actitud física y espiritual de san Francisco se encuentra perfectamente correspondida con la descripción del menudo y nervioso arbolado del monte y con su movido ramaje. A pesar de que su presencia es secun-

daria, como demanda el argumento de la historia, cobra especial relieve la figura del hermano León, compañero y asistente del santo en su oración y penitencia, gracias a la expresión de sorpresa por el prodigo que contempla; sus desorbitados ojos y su boca entreabierta se describen con teatral naturalismo y muestran la conmoción que se recibe su espíritu. También están muy bien analizados los detalles de naturaleza muerta dispuestos ante el santo arrodillado: un libro abierto y una calavera, símbolos de su oración y penitencia y, al mismo tiempo, de la vanidad fugitiva de todas las cosas mundanas.

Forma parte del conjunto de tres lienzos, de gran formato, que hacia 1652 encargó en Amberes don Antonio Pérez de Vivero al pintor Willeboirts Bosschaert para la iglesia de las concepcionistas franciscanas de Fuensaldaña.

Sin duda la figura de san Antonio de Padua es, después de la de san Francisco, la que más devoción ha suscitado entre los fieles de los restantes santos de esta orden. Puede afirmarse que el asunto tratado en esta pintura posee un notable interés por su rareza dentro de su extensa iconografía. El episodio lo recoge Villegas en su *Flos Sanctorum* (1612), señalando que el santo por sus merecimientos espirituales fue recompensado por Dios, coronándole con honor y gloria en el cielo.





La escena presenta la ascensión de san Antonio en medio de un plácido paisaje inundado por las inciertas luces del atardecer. El santo lleva en sus brazos al niño Dios, sentado sobre su libro de oraciones. Los hermosos ángeles mancebos que le impulsan en su subida, le llevan a un cielo abierto inundado de luces grises y plateadas, en cuyo centro se encuentra la paloma del Espíritu Santo envuelta en aureos resplandores.

El pintor prestó atención tanto a la descripción del rostro emocionado y conmovido del franciscano cuando llega a la gloria como a su expresión corporal, cuya anatomía se adhiere al austero hábito permitiendo advertir su

torso, abdomen, piernas y brazos, tratados de tal manera que contribuyen a señalar un marcado aspecto de ingratidez en su figura. Sin embargo, este sentido de perfección corporal resulta contradictorio con la única descripción que se tiene de su físico, redactada por un cronista contemporáneo en Padua quien señala que era de talla inferior a la media, muy corpulento, de cabeza redonda y un vientre propio de un hidrópico.

La propuesta de recreación espacial ha consistido en situar ambos cuadros en los altares que ocuparon en el crucero del templo, enmarcándolos con molduras de mediados del siglo XVII.

96.- Retablo de san Vicente

Iglesia del exmonasterio benedictino de San Vicente (hoy parroquia de La Corte). Oviedo.

Bibliografía: URREA y BRASAS, 1980, p. 444; URREA, 1983; RAMALLO, 1983, pp. 32-35; RAMALLO, 1987-1989, pp. 276 y 278.

El prestigio de que gozaban los objetos artísticos vallisoletanos durante el siglo XVII, avalados por la tradición del siglo anterior, multiplicaba los encargos de obras de todo tipo procedentes de puntos entonces tan distantes como el País Vasco, Galicia o Asturias. Los pintores que trabajaban en Valladolid encontraron fácil clientela en lugares donde la pintura no tenía representantes locales. A veces, en la elección de los artistas, intervenían otros factores derivados de la amistad o la oriundez del comitente pero también de la relación que podía tener el cliente con Valladolid. Esta última, sin duda, sería la razón por la que se encargó a Diego Valentín Díaz (1586-1660) los lienzos del retablo mayor del monasterio benedictino de San Vicente, actual parroquia de Santa María la Real de la Corte, de Oviedo.

Nada se sabe sobre la autoría de la traza del retablo, que no parece vallisoletana, si bien se ha apuntado la posibilidad de que fuese obra del escultor asturiano Luis Fernández de la Vega, formado con Gregorio Fernández y que también conocería al pintor de las pinturas. Sin embargo, no deja de ser extraña, por la acumulación de elementos y el condicionamiento que provocaba el espacio que debía ocupar el retablo; es más probable, que la traza tuviese otra procedencia, interviniendo los maestros Francisco González y Pedro García como meros intérpretes de la misma, realizándose entre 1638 y 1641.

Su cuerpo principal se organiza mediante dos grandes columnas corintias, apeadas en mensulones, entre las que se aloja el lienzo con el Martirio de San Vicente. Las estrechas calles laterales disponen de cajas, donde se sitúan los lienzos de *San Benito* y *Santa Escolástica*, rematadas por frontones rectos y parejas de ángeles sosteniendo

escudos. Llama la atención, el poderoso entablamiento, a manera de moldurón cóncavo, en clave más manierista que barroca, como remate de la parte central de este cuerpo, que podría evocar la gran concavidad central del retablo mayor del monasterio de San Benito de Valladolid. En el ático, su caja central formada por pilastras y rematada por frontón curvo alberga un lienzo de la *Inmaculada*, que no responde al modelo vallisoletano, y se flanquea por dos templete o tabernáculos colocados a plomo sobre las grandes columnas del primer cuerpo, que albergaban esculturas de *san Juan bautista*, magnífico, y de *san Juan Evangelista*, obras de Fernández de la Vega.

El abad asturiano escribió al pintor el 23 de marzo de 1641 dándole "mil enhorabuenas de lo bien que han venido y parecen los cuadros, cosa de lo mejor que vi en mi vida. El retablo es tan medido a lo que merece. Hermoso de ver tan presto". Y, para celebrar su inauguración "Dixo el Sr. Obispo la misa de pontifical y hubo la mayor fiesta de Asturias". Una inscripción en el retablo expresa el comienzo y la conclusión de tan monumental conjunto.

Gracias a una antigua fotografía se ha podido incorporar digitalmente, completo, el segundo cuerpo del retablo que se desmontó de mala manera en 1965 guardándose entonces en la sacristía. En su centro, se disponía la pintura de la *Inmaculada* y, en uno de los templete, la escultura de San Juan bautista, que hemos duplicado invertida en el otro templete, por haberse destruido la del Evangelista y los dos tabernáculos en un incendio que sufrió la sacristía del templo en 1974. La fórmula de situar tabernáculos en el ático se imitó en el retablo mayor de la parroquia de Cangas del Narcea, obra del ensamblador Pedro Sánchez de Agrela (1643-1647), aunque sin el volumen y la ariosidad de los templete de Oviedo.



97.- *Retablo de Ntra. Señora del Rosario, santa Cruz y san Bartolomé*

Convento de MM trinitarias calzadas. Valladolid.

Bibliografía: PALOMINO (1724), ed. 1947, p. 979; FLORANES (h. 1770), p. 54; PONZ (1783), ed. 1947, p. 978; MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, pp. 639-640; GARCÍA CHICO, 1941, pp. 274-275 y 345-347; BRASAS EGIDO, 1984, pp. 469 y 472; BUENDÍA y GUTIÉRREZ PASTOR, 1986, pp. 111-112.

Las monjas trinitarias calzadas tuvieron su convento en Valladolid en el espacio que ahora se denomina Plaza de San Bartolomé, situada en la margen derecha del Pisuerga, a la altura del Puente Mayor. Su verdadera advocación fue la de Nuestra Señora del Rosario y Santa Cruz pero fue conocido como San Bartolomé por haber ocupado el convento el espacio de una antigua ermita dedicada a este santo. Para su iglesia, el ensamblador Juan de Carrión contrató en 1632 el retablo del altar mayor que debía hacerse salvo su custodia, por 3200 reales, a satisfacción del arquitecto Francisco de Praves y del platero Juan Lorenzo. Algo sucedió, porque en 1656 el regidor don Juan Alejandro Díaz Hurtado, patrono del convento, contrató con el ensamblador Pablo de Freira, por 500 ducados, la fabricación de un retablo para la iglesia conforme a una traza firmada por ambos. Se dijo entonces que el retablo "se comenzó a hacer antes de ahora" y el ensamblador debería aprovechar la madera que no se hubiese podrido o maltratado. Se puso como condición que el pintor Diego Valentín Díaz, amigo del patrono, supervisaría el trabajo ocupándose también de hacer los bastidores y los respaldos donde se asentarían sus pinturas, lo cual hizo suponer que fuese también autor de las mismas.

Sin embargo, Palomino en 1724 señaló que para este convento Mateo Cerezo, en torno a 1658, había pintado varios cuadros "muy grandes, que el uno sirve de retablo principal, y es la Asunción de Nuestra Señora, con el Apostolado mayor que el natural", el cual podría identificarse con el cuadro (4 x 3 m) que perteneció a la colección del banquero Alejandro Aguado y Ramírez de Estenoz, I marqués de las Marismas, cuya venta se celebró en la capital francesa en 1843. Además, la custodia del altar mayor del templo fue fabricada en 1690 por el

ensamblador Juan Correa. Todo esto, unido a la noticia de que en 1755 Mateo Medina, ensamblador madrileño que en ese momento se hallaba en Valladolid, avadado por Bentura Ramos, dio traza y condiciones para hacer, por 14000 reales, un nuevo retablo mayor para el cual Felipe Espinabete hizo una Virgen, permite sospechar que el proyecto suscrito por Freira nunca se realizó. Floranes, que escribe sus apuntes hacia 1770, indicó que en la cornisa de la iglesia empezando por el lado de la epístola del altar mayor, se podía leer: "...encia de la Santísima Trinidad y de Nuestra Señora del Rosario y de la Santa Cruz Frº Díaz vecino desta ciudad y familiar del Stº Oficio y Catalina de Oballe su mujer edificaron esta iglesia y monasterio desde... (está borrado) en el año de 1632 De (sigue detrás del retablo)". Se encontraba sin dorar y su advocación era la de San Bartolomé; también apuntó que las armas de los patronos se hallaban en la media naranja del crucero. Finalmente, Ponz en su visita de 1783 contempló que los cuadros de Cerezo se hallaban colocados en el crucero del templo.

El retablo pensado por Freira, aunque partió de un pie forzado, ha sido recreado utilizando la mitad del dibujo que presentó con sus condiciones y que, para esta ocasión, se ha duplicado con el fin de conseguir la idea total del mismo. Un alto banco, soportaba el cuerpo principal formado por cuatro columnas, en cuyas entrecalles se disponían hornacina y recuadros sobre ella, y en el espacio central una gran pintura con marco de grandes orejeras. El sobrecuerpo, levantado por un basamento y formado por pilastres rematadas con frontón curvo, albergaba otra pintura. Los aletones enlazaban el ático con los escudos del patrono.

Para completar la hipótesis del retablo de Freira, se ha insertado la *Asunción de Ntrª Srª*, original de Cabezalero (Museo del Prado), de la que se conserva una copia en la catedral y en el ático el *Martirio de San Bartolomé* según el tan difundido grabado creado por Jusepe Ribera.



98.- Retablo de Nuestra Señora de la Pasión

Iglesia penitencial de Nuestra Señora de la Pasión. Valladolid

Bibliografía: MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p. 498; GARCÍA CHICO, 1945, pp. 300-301; MARTÍN GONZÁLEZ, 1982, p. 405; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1984, p. 369; MARTÍN GONZÁLEZ y PLAZA, 1987, p. 190; ROMERA, 2016.

Noticias documentales informan de que entre 1657 y 1659 se realizó el retablo principal del templo penitencial de Nuestra Señora de la Pasión, siguiéndose trazas del ensamblador Cristóbal Ruíz de Andino. La ejecución material fue obra de Alonso y Antonio Villota, encargándose de la talla el escultor Francisco Díaz de Tudanca.

Se componía de seis columnas salomónicas con capiteles compuestos, sus correspondientes traspilastras y un ático, siendo aquellas el testimonio más temprano de su empleo en el ámbito vallisoletano. La caja central, en forma de arco artesonado decorado con florones y rematada su clave por una cartela con un serafín y un festón de frutas, albergaba el camarín para disponer en él la escultura de Nuestra Señora de la Pasión, titular del templo. En el sobrecuerpo o frontispicio se disponía otra caja con una historia, seguramente de la *Degollación de san Juan bautista*, obra de Díaz de Tudanca, y llenando el resto "festones, oxas, serafines de la talla que mas conviniere" así como "dos anxeles de relieve entero" colocadas encima de las columnas.

El retablo fue remodelado en el siglo XVIII y permaneció en su emplazamiento original hasta que en 1926, por ruina del templo, se desmanteló perdiéndose toda su estructura. Únicamente ha sobrevivido el grupo de la *Piedad*, que ofrece las características propias del estilo de media-

dos del siglo XVI; estuvo colocado sobre una peana ochavada, "muy airosa que sirva de andas para la Virgen la cual ha de tener quatro anxeles muy airosos de relieve entero que la tengan en onbros con la una mano y con la otra lo que pareciese más conveniente para alumbrar la ymaxen". Esta, al derribarse el templo, se trasladó al Santuario Nacional y hoy se venera en el templo de San Quirce donde también se conserva el mencionado relieve.

Para lograr una recomposición aproximada de este desaparecido conjunto, se han utilizado para su cuerpo principal algunos modelos similares de ejemplos vallisoletanos de la segunda mitad del siglo XVII y, también los grabados que se conocen del camarín central como el que hizo el francés Henri Bonnart (†1711) o el del pintor local Diego Pérez Martínez (1772) donde la imagen titular está rodeada por una orla de estilo rococó. En el ático, se ha colocado el relieve del martirio del bautista, justificada su presencia porque la cofradía tenía también la advocación del santo degollado. Además, del grupo de *Nuestra Señora de la Pasión* se cuenta con una pintura que la reproduce fielmente, colocada en su camarín, sentada y con Cristo muerto en su regazo, al pie de la cruz, descansando sobre una peana sostenida por los cuatro ángeles. Finalmente, el retablo se ha insertado en el presbiterio del templo de la Pasión que fue remodelado para ser destinado (1969-1993) como sede de la sección de pintura del Museo Nacional de Escultura y, en la actualidad, a sala de exposiciones temporales del municipio.



99.- *Retablo de la Inmaculada Concepción*

Capilla de don Pedro de Arce. Catedral de Valladolid. (Capilla de san Fernando. Catedral. Valladolid)

Bibliografía: URREA, 2004, p. 90; URREA y VALDIVIESO, 2017, pp. 295-296.

La decoración de la capilla que don Pedro de Arce costeó en la nueva catedral vallisoletana se concluyó con el encargo de su retablo a los ensambladores Alonso Billota y Paulo de Freiria por un importe de 3300 reales, cuyo último plazo cobraron el 15 de marzo de 1657.

Dos años antes, el 9 de agosto, se contrató también el dorado. De la lectura de las condiciones que se impusieron al pintor Pedro Guillérón para efectuar su dorado, se puede deducir que el retablo tenía dos cuerpos, rematando el segundo en medio punto en cuyo interior se alojaba un óvalo. Todo el retablo había de ser "un ascua de oro" y no debía de "llevar color ninguno excepto en las caras de los serafines y si no irán las caras de oro mate que imiten al bronce". Cuando el retablo estuvo concluido, el ensamblador Francisco Velázquez y el padre Exenaga, de la Compañía de Jesús dieron su visto bueno.

Como la capilla se dedicó a la Inmaculada Concepción, es lógico que la pintura principal de su retablo representase el misterio de su patrona y que el resto de los cuadros distribuidos por el pedestal aludiesen a diferentes escenas de relacionadas con la vida de la Virgen. El acuerdo adoptado por el cabildo en 1657 de entregar 100 ducados al pintor Felipe Gil de Mena (1603-

1673) "por los cuatro cuadros que hizo para el retablo de la capilla del sr. Pedro de Arce" hace sospechar idéntica distribución de los lienzos.

Se desconoce cuando desapareció el retablo de la capilla de don Pedro de Arce pero lo cierto es que sus pinturas se reutilizaron en otro, fabricado en la segunda mitad del siglo XIX que, después de haber estado colocado en el desaparecido trascoro, acabó siendo instalado en la capilla dedicada a San Fernando en la nave del evangelio de la catedral.

En efecto, su banco presenta tres lienzos con escenas alusivas al *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada*, el *Nacimiento de la Virgen* y *San Joaquín con Santa Ana y la Virgen niña*, todos ellos muy característicos del pintor Felipe Gil de Mena aunque el principal, asimismo suyo, copia la *Inmaculada Concepción* que hacia 1650 pintó Jusepe de Ribera para el convento madrileño de San Pascual, ahora en el Museo del Prado, y que el artista vallisoletano repitió en otras ocasiones.

Precisamente, la recreación del retablo original está basada en el que preside la capilla de San Fernando, de columnas salomónicas que, sin duda, poseía el mismo tamaño del desaparecido de la Inmaculada y su estructura se acomoda también, a la perfección, al estilo utilizado por los ensambladores que contrataron el de don Pedro de Arce.



100.- Retablo de san Torcuato

Iglesia parroquial de San Torcuato. Esguevillas de Esgueva (Valladolid)

Bibliografía: URREA, 1974, p. 71; IDEM, 2003, pp. 174-175.

Concedida la licencia del obispo de Palencia, el licenciado Bonifacio de la Peña, beneficiado de la iglesia de Esguevillas, y el alcalde mayordomo de ella se concertaron el 21 de diciembre de 1660 en Valladolid con los maestros ensambladores Cristóbal Ruiz de Andino y Juan de Medina Argüelles para realizar la obra del retablo mayor de su templo. Avalados por el latonero Francisco Mazola y por Agustín de Medina, deberían entregarlo concluido en el plazo de año y medio y su importe alcanzaba los 7800 reales.

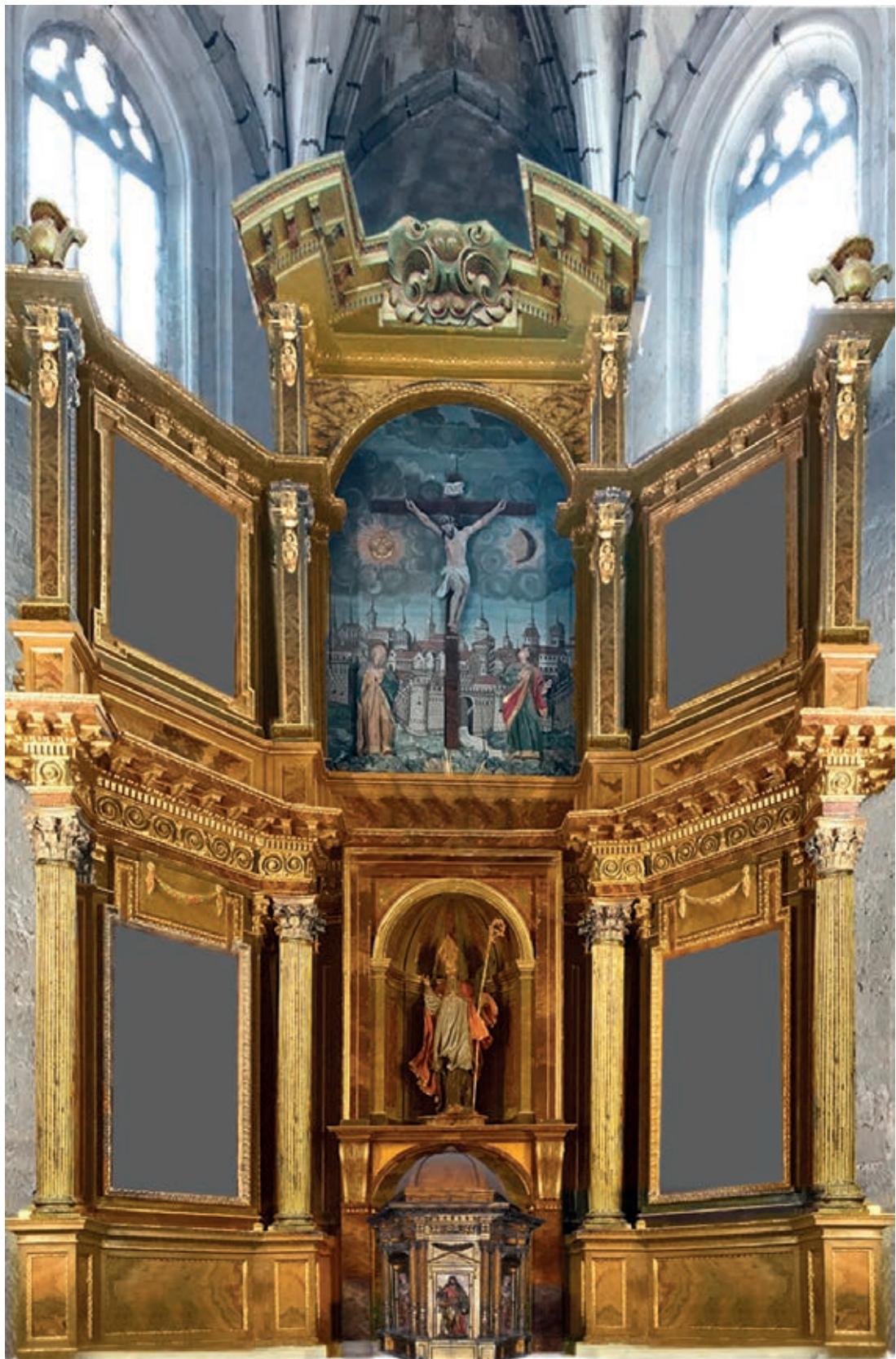
Su altura sería de 32 pies (= 8,96 m), además del frontispicio, y su ancho estaría proporcionado. Debería fabricarse con madera de pino de Soria, limpia y seca, y su traza se repartiría de acuerdo con “la mejor disposición de arquitectura que convenga, con sus pedestales ensamblados a la ebra y bien ajustados y moldeados, así su media caña con su filete y en lo demás como lo demuestra la traza”. Sobre estos se situarían las columnas, “huecas y torneadas, con basa y capiteles corintios, estriadas toda la caña... y sus collarines como lo demuestra la traza y ha de llevar sus muros como lo demuestra la traza...”

A la custodia, que ya estaba hecha y dorada, se añadiría una media naranja “con cartelas y vaciada en buena disposición”, y sobre ella se haría “una peana donde se ha de poner a San Torcuato patrón de dicha iglesia que está hecho de bulto y todo ha de entrar en el nicho de en medio y ha de ser ensamblado con sus témpanos y su media caña con su filete en todos los vacíos”.

Tendría cinco lienzos de pintura, “de buen maestro, de las historias que están escritas en la dicha traza en cada nicho y han de llevar detrás de los lienzos sus tableros enrasados para que sean más permanentes las pinturas”. A sus lados, y “en las partes que más convenga”, se pondrían dos repisas con hojas de talla y bien labradas para colocar las figuras de San Pedro y San Roque.

El retablo se realizó y se ha conservado pero, a fines del siglo XVIII, se modificó profundamente siguiendo el gusto neoclásico de jaspear, imitando mármoles, los retablos que se podían aprovechar debido a su diseño no muy barroco. En 1793, previa autorización del provisor de la diócesis, los Zorrilla, doradores palentinos, se encargaron de su estuque y dorado. Desaparecieron entonces las pinturas y se sustituyeron por relieves, de escaso interés, originales de Eustaquio Bahamonde, con los temas del Nacimiento, Adoración de los magos, Cristo con los doctores en el templo y la Oración del huerto, además del Calvario en su ático. Quizás, a mediados del siglo se había cambiado también la escultura original del santo titular por otra más barroca.

En la propuesta de reconstitución, se ha decidido poner de manifiesto la traza original, suprimiendo la visión de los relieves evocando las pinturas originales mediante superficies neutras, introduciendo, entre otros elementos, en la parte superior central un remate curvo y quebrado decorado con una decoración muy carnosa a la manera de Juan de Medina Argüelles.



101.- Retablo barroco de Nuestra Señora de san Lorenzo

Iglesia parroquial de San Lorenzo. Valladolid.

Bibliografía: GARCÍA VEGA, 1985, pp. 396-397; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 93-97; PÉREZ DE CASTRO, 2016, pp. 326-328.

En junio de 1664 se redactaron condiciones para hacer un nuevo retablo dedicado a la Virgen de San Lorenzo, cuya traza había dado previamente el ensamblador Cristóbal Ruiz de Andino. Se fabricaría con madera de pino de Soria y su arquitectura estaría bien repartida para que “llene toda la capilla sin que haya imperfección alguna llenado todo el sitio así de ancho como de alto lo más que se pudiere”.

Se especificó que sus columnas serían salomónicas, “bien revestidas de hojas de parra imitadas al natural, con sus racimos y pájaros, con sus vueltas en buena perfección”; las pilastras, “con su talón retallada de hojas de espinaca” y sus basas similares a las de sus columnas. Los marcos tendrían los codillos ajustados y tallados de hojas de tarjetillas, con dos niños en los superiores y azucenas en los de abajo. El nicho para la Virgen sería artesonado y decorado con florones. La cornisa se apoyaría sobre modillones y, entre ellos, cogollos de talla. La custodia tendría también columnas salomónicas, y sería ajustada al sitio y bien proporcionada, “de modo que no embaraçe la vista del trono [de la Virgen]”, haciéndose una peana “donde ha de sentar el trono de plata sobre que está Ntra. Señora para que levante lo necesario y quede con todo lucimiento”.

El segundo cuerpo tendría su pedestal con sus molduras “bien retalladas y sus tambores con sus tarjetas”, y se habría de dejar en él dos puertas disimuladas a cada lado para que pudiera salir una persona a limpiar o adornar la cornisa en los días de fiesta. Sobre este pedestal irían sus machones, pilastras, tarjetas y festones por todas partes, y como remate de las columnas se dispondrían figuras de niños. Toda la talla se haría “al modo que ahora se practica, limpia, calada, muy jarifa y de mucho relieve”. El retablo se acabaría en un plazo de año y medio.

Pregonada la obra, el ensamblador Pedro de Cea hizo posturas poniéndolo en 40000 reales “a toda costa de manos, material y manufactura en blanco”, sin la pintura ni el dorado; a continuación, hicieron bajas los maestros Ruiz de Andino, Paulo de Freiria, Juan de Medina Argüelles y el propio Pedro de Cea en quien, finalmente el 23 de julio, se remató en 27.000 rs. A continuación, 7 de agosto, otorgó carta de obligación y fianza para hacer la obra de acuerdo con las citadas condiciones y, en el acto, actuó como testigo el dorador Pedro de Guillerón (AHPVa. 2512, fol. 489). Como todavía el 5 de febrero de 1671 se declaraba que la Virgen estaba “fuera de su trono” debido a la falta de fondos para concluir “la obra y fábrica de la iglesia y retablo de Nuestra Señora de San Lorenzo desta ciudad y su Patrona a que se dio principio el año pasado de 1667”, es probable que se refirieran a que aún no se había terminado de dorar, a lo cual puso remedio el señor Francisco de la Reguera y Serna (AHPVa. 2519, fol. 255).

Este retablo de estilo salomónico, plenamente barroco, se conoce gracias a un modesto grabado de Juan de Perea, fechado en 1724 y dedicado a los señores de la Justicia y Regimiento, en el que se ve reducida su estructura pero en el que se aprecia un segundo cuerpo presidido por un lienzo del Martirio de San Lorenzo, enmarcado por pilastras y aletones laterales, y en el que también se disponen escudos de la ciudad.

La hipótesis manejada para imaginar su fisonomía original se centra en la recreación de un retablo salomónico de dos cuerpos, presidido el primero por el trono e imagen de la Virgen titular, flanqueada en sus calles laterales por dos esculturas, y un segundo centrado con la pintura del *Martirio de san Lorenzo*, original de Matías Blasco. Todo él sobrecargado de talla muy rizada y de molduras quebradas.



102.- Retablo de san Felipe Neri

Oratorio de San Felipe Neri. Valladolid.

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, pp. 374, 383-384; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, p. 296; URREA, 1998, pp. 11-23; REBOLLO MATÍAS, 2008, s.p.; BALADRÓN, 2016, pp. 913-917; REBOLLO, 2019, pp. 172-177.

El templo dedicado al santo florentino Felipe Neri (1515-1595), sede de la congregación de sacerdotes establecida bajo esta advocación en Valladolid, fue iniciada su construcción en 1675 y se inauguró en 1683. Su retablo mayor se contrató en 1689, por 10500 reales, con el ensamblador Francisco Villota quien lo concluyó en 1691, encargándose de su dorado, por 19000 reales, el pintor Manuel Martínez de Estrada.

El historiado escultórico se encomendó a José de Rozas (1662-1725) que contó con la colaboración de Andrés Pereda (†1733) y ambos realizaron dos grupos de *San Joaquín con la Virgen niña* y *San José con el Niño* para colocar en los intercolumnios del cuerpo principal; *el Calvario*, en su ático; y, además, cuatro relieves, dos en el banco: *Cristo con San Pedro (Quo Vadis)* y *San Pablo predicando en Cesarea a los esposos Félix y Drusila (Hechos, 24,24)* y otros dos, flanqueando el ático, con las escenas del *Ángel confortando a Cristo en la oración del huerto* y la *Verónica consolando a Cristo en su camino al Calvario*. Más difícil resulta adjudicar la autoría del santo titular alojada en la hornacina central, aunque parece que se trata de una obra del mismo momento.

Llama la atención el tamaño que posee la hornacina central con respecto a la escultura del santo titular, el cual se ha realizado colocándolo sobre dos peanas de época y factura diferentes. Precisamente, la más antigua, decorada con piedras preciosas fingidas, es similar a la que tiene la escultura del mismo santo, obra para vestir, existente en el Museo Diocesano de la Catedral, cuyo tamaño encajaría muy bien en la hornacina.

En el contrato para realizar las esculturas no se menciona la figura del santo; ¿quiere esto decir que ya existía y que fue aprovechada o que se contrató con otro artista? La escultura de vestir se ha puesto en relación con Juan Antonio de la Peña, en cambio *el san Felipe* del retablo y su peana parecen obra de fines del siglo XVII; incluso su cabeza posee gran parentesco con la del *san Francisco de Sales*, ahora en las Salesas, obra de Juan de Ávila, y habrá sido repolicromado en el siglo XVIII.

De acuerdo con la traza original, el retablo estuvo articulado, tanto en el cuerpo principal como en su ático, por columnas salomónicas, pero sin que se conozcan las razones, quizás en 1720, se eliminaron al igual que el entablamiento con el que aquellas remataban. Fue entonces, cuando los grupos escultóricos de san Joaquín y santa Ana se sustituyeron por las figuras de *san Pedro* y *san Pablo*, originales de Pedro de Ávila que, en un principio, se pensaría colocar en los retablos de dos capillas de la nave y que en 1722 se instalaron en el mayor. Sin duda, estos cambios, representaron un importante aligeramiento de todo el conjunto retablístico, hasta entonces quizás demasiado recargado y pesado. Al desmontarse las columnas helicoidales, cargadas de pámpanos, quedaron visibles sus trascolumnas. En la segunda mitad de aquel mismo siglo, se fabricó el elegante tabernáculo neoclásico que aún se conserva.

La interpretación formulada para su recreación se ha basado en la reintegración de las columnas salomónicas, tanto en el primero como en el segundo cuerpo, rematando las grandes del primer piso con un entablamiento muy quebrado y adornado, así como en la inserción de pedestales muy barrocos. De esta manera se ha intentado recuperar el espíritu barroco que originalmente tuvo el conjunto el cual, sin duda, fue mucho menos plano, o más dinámico, que el que actualmente presenta.



103 y 104.- Retablos de san Juan bautista y de san Francisco de Sales

Oratorio de San Felipe Neri. Valladolid.

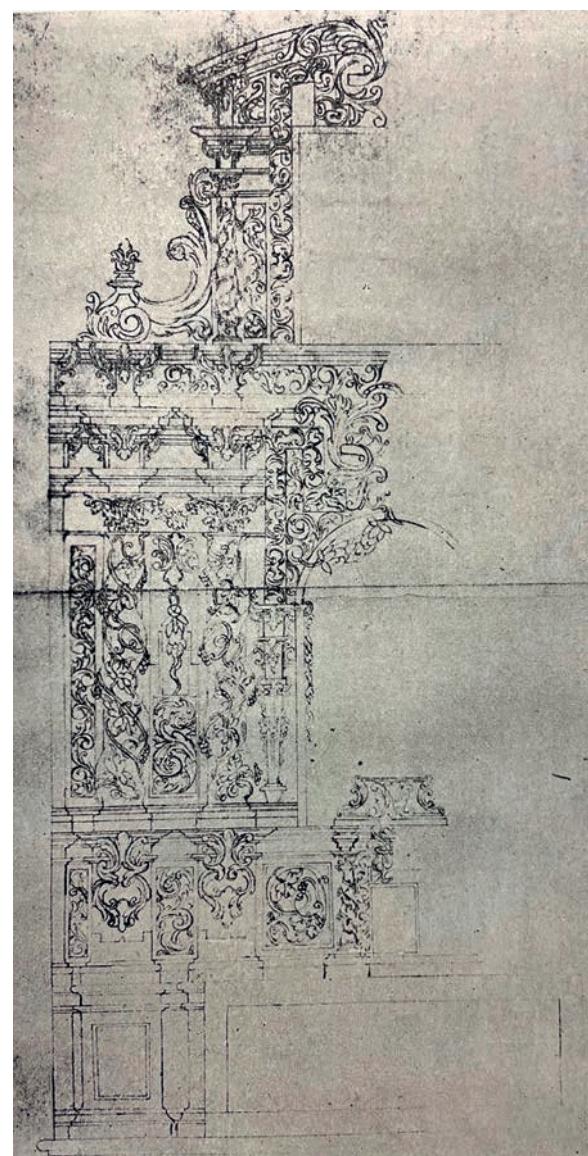
Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1941, pp. 372, 379-382; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, pp. 293, 296 y 303; URREA, 1998, pp.11-23; REBOLLO MATÍAS, 2008, s.p.; BALADRÓN, 2016, pp. 67, 459-466; BURRIEZA, 2013, p. 327; REBOLLO MATÍAS, 2019, pp. 173-177.

Su autoría está documentada en 1698, al igual que la del retablo con el que forma pareja en el crucero dedicado a San Francisco de Sales, como obras ambas de Francisco de Billota, e incluso se conoce la traza original. Los dos retablos, junto con mayor, formaron un armonioso conjunto hasta que en 1720 fue, por primera vez, alterado.

En 1699 se entregaron 1000 reales a Juan de Ávila por las esculturas y relieves de ambos altares y en 1702, el pintor Manuel Martínez de Estrada procedió al dorado del retablo. El del lado del evangelio estuvo dedicado a *san Juan bautista* y su efigie ocupó la hornacina principal hasta que en 1948, absurdamente, fue reemplazada por una reproducción enmarcada del icono de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, y la escultura, después de pasar por el templo parroquial de San Juan bautista, acabó en el Museo Diocesano de la Catedral, siendo deseable que se reintegre al lugar que en origen ocupó ya que no aporta nada especial a la colección del citado museo.

La presencia de la figura del bautista en este retablo se justifica por el sentido de exaltar sus dotes en la predicación del anuncio de la llegada del Mesías y su mensaje de salvación, y en esta actitud aparece representado tanto en el relieve del ático, dirigiéndose al grupo que escucha su palabra, como en la escultura del profeta en la hornacina principal, en pie, sobre una roca, y con su brazo y mano derecha señalando al cordero situado a sus pies. Por otra parte, hay que recordar el especial interés que siempre tuvieron los filipenses en propagar la fe a través de la predicación.

La propuesta de recreación virtual trata de reparar las desafortunadas intervenciones operadas en este retablo desde 1934, cuando se mutiló su parte inferior izquierda para colocar una puerta de paso a la sacristía, proseguidas en 1948 al sustituir la escultura del santo titular por la imagen del Perpetuo Socorro, cuya presencia rompe el







sentido iconográfico del retablo y desarticula la armonía y unidad de la decoración del crucero. Por ello se ha repuesto en su hornacina la escultura de *san Juan bautista* y se ha suprimido la caprichosa apertura que se practicó en la parte inferior izquierda del retablo.

El retablo colateral de la epístola es gemelo del anterior y obra del mismo autor Francisco Villo-ta. En este caso, se dedicó al francés san Francisco de Sales (1567-1622), que destacó en el ejercicio de la predicación defendiendo la fe católica contra las doctrinas calvinistas y obteniendo numerosas conversiones. Sus méritos fueron recompensados en 1602 con el obispado de Ginebra. Adquirió fama gracias a su libro *Introducción a la vida devota* (1608) que fue considerado como una de las mejores apoyaturas espirituales para todos aquellos que ejercitaban el apostolado. Fue canonizado en 1665.

La imagen del santo titular, obra de Juan de Ávila, fue sustituida en 1953 por el grupo de *San José con el Niño*, obra de José de Rozas, que estuvo primero colocado en el altar mayor del templo y en 1720 se trasladó al retablo de la primera capilla de la epístola, rompiéndose de

esta forma la unidad argumental e iconográfica de ambos retablos. Desde entonces, el santo continúa predicando desde el púlpito en el relieve del ático mientras que la escultura, que presidía la hornacina principal, se depositó en 1961 en el templo conventual del monasterio de la Visitación (Salesas).

Nuestra propuesta de recreación consiste, sencillamente, en la recuperar el aspecto original que tuvo el retablo mediante la inserción en su nicho principal de la escultura de *san Francisco de Sales* para recordar que el capricho, la arbitrariedad y una pésima gestión del patrimonio heredado por la Congregación sacerdotal oratoria, dio al traste en aquélla década con un legado que debe reintegrarse, sin pérdida de tiempo, a su lugar de origen. Con el levantamiento de tan inoportunos depósitos y la intromisión de la imaginería sustitutoria que alteró la unidad del templo, el oratorio de San Felipe Neri volverá a ser el mejor conjunto barroco existente en la ciudad. Con la mínima aplicación del sentido común será posible culminar un proyecto ya iniciado.

105.- Retablo de Nuestra Señora de la Asunción

Iglesia de San Juan. Arrabal de Portillo (Valladolid). Catedral. Valladolid. San Benito el Real (Valladolid).

Bibliografía: BEAVa, 1865, p. 374; GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, 1900, p. 344; NICOLÁS, 1905-1906, p. 435; AGAPITO Y REVILLA, 1916, p. 92; ROLLÁN SÁNCHEZ, 1995, p. 130; MARTÍN GONZÁLEZ, 1995, p. 31; URREA, 2001, pp. 124-125; IDEM, 2021, pp. 107-109.

En julio de 1865, gracias a las gestiones del arzobispo Moreno Maisonneuve, se consiguió para la capilla mayor de la catedral un retablo barroco que se hallaba en la iglesia de San Juan de Arrabal de Portillo (Valladolid) aunque, en realidad, procedía del convento agustino recoleto de la Fuensanta, que hasta la desamortización estuvo situado en las proximidades de aquel Arrabal. Construido en 1703, en su centro estaría instalada la escultura de Nuestra Señora de la Fuensanta, titular de los frailes agustinos de Portillo.

En la descripción que en 1905 hizo de él Antonio de Nicolás, afirmó que “sobre enorme, sencillo y dorado zócalo, cuya desusada altura quizás indica que se ha querido dar al conjunto de la obra más elevación de la que primitivamente tuviera, cuatro grandes columnas salomónicas, sustentadas en repisas, con otras superiores y de menor diámetro, limitan lateralmente las tres partes del retablo mayor de la catedral vallisoletana, compuesto horizontalmente, de solo dos cuerpos iguales en ancho, pero doblando casi en altura el primero al segundo. Llena el centro de éste un lienzo de *Santiago en Clavijo* y el de aquél la *Asunción de la Virgen*, ambos asuntos en pintura y ocupan análogo lugar; en las mucho más estrechas partes flanqueantes, arriba, sencillos adornos, y abajo, las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, de tamaño mayor que el natural y situadas en los lados del Evangelio y la Epístola, respectivamente”.

En efecto, cuando se instaló en la catedral, en su calle central se dispuso el gran cuadro de Zácarías González Velázquez, mientras que el segundo

cuerpo lo presidía una pintura de Santiago en Clavijo, original de Manuel Peti, cuyo origen se desconoce. A los lados del lienzo principal se colocaron las esculturas de San Pedro y San Pablo, copias de los que hizo Gregorio Fernández para la iglesia parroquial de San Miguel de Valladolid, y que en 1865 el Cabildo consiguió en depósito del entonces Museo Provincial pensando así completar la decoración de su “nuevo” retablo mayor. Estucadas en blanco, estuvieron colocadas sobre el trascoro de padres abades del monasterio de San Benito hasta que ingresaron en el Museo.

El nuevo altar mayor se estrenó el día de la Inmaculada de aquel mismo año y, aunque la idea era plausible, resultaba evidente que el retablo no encajaba muy bien con la solemnidad herreriana del edificio a pesar de la mesa de altar, de mármol blanco, que regaló en 1882 el arzobispo Sanz y Forés con motivo de la consagración de la catedral como iglesia metropolitana. Tampoco existía armonía entre las pinturas que en él se colocaron, ni las dos esculturas poseían relevancia; de ahí que González García-Valladolid, en 1900, afirmase con razón que “ni por su gusto ni por su tamaño y mérito es digno del lugar que ocupa”.

Enterado el padre superior de los Carmelitas descalzos de Valladolid del proyecto de trasladar a la catedral el retablo de la iglesia de la Antigua, obra de Juan de Juni, solicitó en 1922 al cabildo la cesión del retablo barroco para colocarlo en el templo de San Benito que su Orden administraba desde 1897, consiguiéndolo en calidad de depósito al año siguiente, a excepción del ostensorio, de los cuadros de la Asunción y de Santiago y, naturalmente, de las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* que son del Museo. En la propuesta de recreación del retablo se le ha devuelto a la fisonomía que tuvo en el ábside mayor catedralicio desde 1865 a 1923.



106.- *Retablo de las Ánimas del Purgatorio*

Capilla de las Ánimas. Iglesia de Santa María de la Antigua. Valladolid, (Diputación de Valladolid).

Bibliografía: GARCÍA CHICO, 1946, II, p. 259; VALDIVIESO, 1971, p. 291; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA, 1985, p 252; URREA y VALDIVIESO, 2017, p 391.

El templo de Nuestra Señora de la Antigua, de Valladolid, tuvo adosada al ábside de la nave de la epístola una pequeña capilla, construida en las postrimerías del siglo XVII, en la que se rendía culto a las Ánimas del Purgatorio. Durante el largo proceso de “restauración” del templo, llevado a cabo desde comienzos del siglo XX hasta 1953 en que se abrió al culto, esta capilla junto con otros muchos elementos añadidos se desmontaron con el fin de restablecer la imagen medieval que poseyó en origen la iglesia.

Su interior estuvo presidido por una representación pictórica de las *Ánimas* (2,42 x 1,92 m) que fue desmontada, al igual que el resto del ajuar artístico de la parroquia, cuando desapareció la capilla. Todas las pertenencias de aquélla se distribuyeron o almacenaron en la catedral, el seminario diocesano y los conventos de las Huelgas y Jesús y María, y otras se enajenaron como fue el caso de esta pintura. Comprada por un anticuario local, estuvo en su propiedad durante muchos años. Sus descendientes nos permitieron en 1969 estudiarla y atribuirla a Manuel Peti. Finalmente, la adquirió la Diputación de Valladolid (Inv. 281).

En estas *Ánimas del Purgatorio*, Manuel Peti (h 1655-1736) evidencia sus buenas condiciones técnicas a la hora de describir las figuras y, en este caso, el desnudo humano como el de algunos condenados, cuyas expresiones faciales

muestran la ansiedad por ser redimidos de la condena al fuego temporal que padecen. En la parte superior de la escena, revolotean algunos ángeles que en atrevidos escorzos trasladan un alma rescatada hasta el cielo donde les aguarda un aura de luz divina.

Hubo de pintarse hacia 1710 y ofrece las características del estilo de su autor, reflejando muy bien su espíritu creativo tan influido por el del pintor napolitano Luca Giordano, a quien Peti pudo conocer en Madrid hacia 1695-1700. Por otra parte, en la pintura aparecen conceptos de composición, dibujo y colorido totalmente próximos a otros lienzos documentados de este artista, como los que representan los siete dolores marianos que decoran el camarín de la capilla de la Virgen de las Angustias en su iglesia, obras creadas entre 1705 y 1710.

Es muy probable que esta pintura estuviese envuelta por una moldura, a manera de un gran marco, similar a los que poseen las que decoran la mencionada capilla de la Virgen de las Angustias. Rizadas, movidas, gruesas y quebradas, de acuerdo con la cronología estética de la época en que fueron pintadas. De no tener el emblema propio de los Esclavos de Cristo, el gran marco barroco que preside el presbiterio de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, del barrio de Las Delicias, de Valladolid, podría haber servido como guarnición a la pintura de *Las Ánimas*, de Mauel Peti, no solo por su cronología, sino también porque sus medidas son casi coincidentes.



107.- Retablo principal de la capilla de san Joaquín

Convento Carmen Descalzo. Valladolid. (Iglesia del convento. Fuensaldaña)

Bibliografía: AGAPITO Y REVILLA, 1913, p. 205; IDEM, 1916, pp. 322-323; MARTÍN GONZÁLEZ, 1973, p. 34; PEREZ, 1885, p.189; URREA, J, 1983, pp. 444-445; ASTIAZRAIN, 1997, pp. 142-144.

El convento de franciscanas recoletas que los condes de Fuensaldaña fundaron en 1652, en esta localidad vallisoletana y que ocuparon hasta la década de los 70 del siglo XX, pasó después pasó a una comunidad de monjas trinitarias hasta su reciente marcha al convento que la orden posee en Andújar (Jaén). En su desmantelada iglesia, tan solo ha quedado abandonado el retablo mayor desprovisto de imágenes, incluida la *Virgen de la Anunciación* probablemente obra de Pedro de Sierra que se hallaba situada en el ático trasladada por las trinitarias a su nueva sede.

El 8 de agosto de 1842 la comisión científica para la formación del Museo acordó la “traslación de un altar de San Benito a Fuensaldaña para que la Yg^a de monjas quedase adornada con el decoro correspondiente...” y otro a la iglesia de Puente Dueiro el “cual no tuvo efecto por cuanto no venía bien ninguno de los clasificados”. Es decir, se estaba pensando llevar a estos pueblos retablos desamortizados procedentes de San Benito. Para confirmar si la operación se realizó o no, Agapito y Revilla, creyendo que podría ser alguno de los retablos que hubo en el monasterio de San Benito, comprobó que el retablo principal del convento de Fuensaldaña “es barroco y los dos colaterales, muy modernos, góticos y malísimos”, pero, en cambio localizó allí un San Juan bautista, de nogal y 1,10 m de altura, que le recordó la manera de Berruguete a quien le atribuyó. Después, en 1916, el mismo historiador, recordando que las religiosas habían reclamado las pinturas flamencas de W. Boschaert, trasladadas en 1842 al Museo Provincial de Valladolid, afirma que, sin duda, “para hacerlas callar de su protesta, se las dio otras coas del Museo, y yo he encontrado en el convento una estatua que atribuyo a Berruguete, y de aquel procedía. Pero bueno es consignar los hechos y apuntar la verdad”.

Con respecto al retablo, existente en el convento de Fuensaldaña, se ha catalogado como obra “rococó, de mediados del siglo XVIII, adornado con rocallas, de planta movida y graciosa composición”. Resulta evidente que su tamaño no se ajusta al del presbiterio del templo, su cronología es anterior a la salida de los cuadros flamencos, y tampoco existe lugar en la iglesia o en el convento donde pudiese haber estado. Por consiguiente, es indudable que tiene otra procedencia y que su traslado a Fuensaldaña se produciría hacia 1852, cuando la superiora reclama por última vez la devolución de las pinturas de su convento. Pero, entonces, ¿de dónde puede proceder?

En noviembre de 1740, el ensamblador Miguel de Yrazusta se hallaba en Valladolid asentando el retablo mayor de la iglesia conventual de San Agustín y, por entonces, contrató también los retablos de la capilla dedicada a San Joaquín en el templo de los carmelitas descalzos. Dedicados los laterales a san José y a san Antonio de Padua y, el mayor, a san Joaquín, santa Ana y la Virgen niña, fueron costeados por don Juan Raimundo de Artega y Chiriboga (1677-1761) II marqués de Valmediano, IX señor de Fresno Torote y XVII señor de la Casa de Lazcano que pleiteó por la titularidad de la casa del Infantado.

En el templo solo se conservan, fuera de su capilla original, los laterales con la escultura del san José titular porque la de San Antonio de Padua se destruyó en un incendio. La comparación de ambos retablos con el que se halla en Fuensaldaña no admite dudas sobre que los tres sean obra del mismo autor; los elementos ornamentales, el movimiento de sus diseños y hasta el dorado concuerdan con la manera de Yrazusta. Desamortizado el convento carmelita, su propiedad pasó al municipio y en 1848 la Hermandad de devotos de la Virgen se hizo cargo de su mantenimiento. Sería, poco antes de esa fecha, cuando el retablo se trasladó hasta Fuensaldaña, distante tan solo 9 km.



108.- Retablo de santa Eulalia de Barcelona

Convento de mercedarios descalzos. Valladolid. (Iglesia parroquial de Renedo y Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: WATTENBERG, 1963, p. 249; URREA, 1983, p. 446; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1986, pp. 60-61; GARCIA GAÍNZA, 1990, p. 83; MARTÍN GONZÁLEZ, 1990, p. 247; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 575-576; URREA, 2005, p. 150.

La capilla de Nuestra Señora de la Merced en el convento de San José de mercedarios descalzos de Valladolid era la más espaciosa y sumuosa del templo. En ella había tres retablos, estando el principal consagrado a la Virgen titular, mientras que el lateral de la Epístola lo estaba a santa Eulalia de Barcelona, y el del Evangelio a san Dimas, el buen ladrón. El principal se inauguró en 1749 y los laterales se hicieron en fecha posterior. Lógicamente, estos dos últimos al dedicarse a santos que padecieron el martirio de la crucifixión tendrían traza similar y por la fecha en que todos se fabricaron serían de estilo rococó sin que se conozca su autoría.

Perdidos los retablos, y conocida solo gracias a un grabado del siglo XVIII la imagen titular de la capilla, la escultura de la santa mártir pasó al Museo provincial de Bellas Artes acompañada por la de *san Dimas*. Durante mucho tiempo se identificó como santa Librada, muerta igualmente crucificada, prestándole toda la atención por su particular iconografía y belleza.

Considerada en 1963 como del círculo de Luis Salvador Carmona, en 1983 se restituyó al catálogo de este artista como obra indudable suya. Sin embargo, durante siglo y medio se reconoció como santa Librada por la semejanza con una imagen de ésta, de inferior tamaño, existente en el templo de San Miguel de Madrid, obra igualmente de Carmona. En 1998, cuando se estudió la capilla del convento de donde procede, se le devolvió su verdadera identidad.

Se trata de una obra admirable debido a que su belleza formal está en consonancia con la hermosura espiritual que emana del testimonio dado por la santa durante el martirio que sufrió en Barcelona al negarse a sacrificar a los dioses paganos durante la persecución romana decretada en 304 por el emperador Diocleciano. Carmona interpretó muy bien la serenidad corporal de la joven mártir, superando el dolor que sentiría por estar sujeta a la cruz con grandes clavos en manos y pies. El tratamiento cromático de su túnica de seda, con adornos florales de tonos rojos, verdes, sutilmente dibujados, resulta excelente. Su cronología está comprendida entre 1760 y 1767 y constituye un magnífico testimonio del refinado gusto rococó del autor.

La identificación del retablo de Santa Eulalia representa una novedad importante. En 1815, después de la guerra napoleónica, se vendió a la cofradía del Refugio que tenía su sede en la parroquia de El Salvador. Precisamente, hay constancia documental que de esta iglesia proceden algunos retablos existentes en el templo de Renedo de Esgueva (Valladolid). Entre ellos, sin duda, uno rococó, de pequeño tamaño cuya única hornacina posee un diseño apropiado para albergar en ella la figura de un crucificado. Por si esto no bastase, en su segundo cuerpo se inserta un medallón en el que se puede leer: "+S. EULALIA/DE BARCELONA/VIRGEN/Y M". Colocada virtualmente en este retablo la escultura de la santa mártir, se ha logrado una certera aproximación al aspecto que poseyó en el convento de los mercedarios descalzos.



109.- Retablo de san Dimas

Convento de mercedarios descalzos. Valladolid. (Museo Nacional de Escultura. Valladolid).

Bibliografía: AGAPITO Y REVILLA, 1916, p. 75, nº 309; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1998, pp. 575-576.

Como se ha señalado a propósito del retablo de santa Eulalia, en el situado al lado del evangelio de la capilla de Nuestra Señora de la Merced, recibía culto la imagen de san Dimas crucificado. Sobre la autoría de esta escultura no existe referencia documental alguna y tampoco se ha formulado ninguna atribución. Es cierto que se trata de una obra coetánea a la escultura de la santa, e incluso su retablo formaba pareja con el de ésta; sin embargo no puede considerarse como propia de Carmona, y ni siquiera de su taller, sino obra de calidad muy inferior.

De la misma manera que la escultura de *santa Eulalia*, la de *san Dimas* ingresó en el Museo provincial de Bellas después de la desamortización. Siempre se ha catalogado como obra anónima y aunque no sea pieza de calidad mantiene con dignidad el sentimiento devocional y constituye un ejemplar interesante de su iconografía la cual, dentro de la escultura española, fue pocas veces interpretada de manera aislada.

La presencia de este personaje, situado en el monte Calvario a la derecha de la cruz de Cristo, ha suscitado un relato literario surgido a partir de la narración del evangelista Lucas. Este no menciona ningún nombre, tan solo que uno de los ladrones recrimina al otro por las duras

palabras que había dedicado a Jesús y le dice: "Ni siquiera temes a Dios cuando estás en el mismo suplicio. Nosotros estamos justamente castigados por nuestras malas obras, pero Él, ningún mal ha hecho". Y, dirigiéndose a Cristo, le pide: "acuérdate de mí cuando estés en tu reino", a lo que éste responde: "en verdad te digo, que hoy estarás conmigo en el Paraíso". Fue posteriormente, en el capítulo décimo del evangelio apócrifo de Nicodemo, cuando se menciona por primera vez los nombres de Dimas y Gestas como compañeros de Cristo en su martirio, definiéndoles respectivamente como buen y mal ladrón, y repitiendo a continuación lo indicado por el evangelista Lucas.

Aunque figura dentro del martirologio, nunca fue canonizado por la Iglesia católica. Sin embargo, fue reconocido por Cristo al haber mostrado arrepentimiento de sus culpas en el último momento de su vida. Por ello sería nombrado como protector de los condenados a muerte, de los moribundos, de los pecadores arrepentidos y, lógicamente, de los ladrones.

El retablo donde estuvo colocada la escultura del buen ladrón no se ha conservado, pero como sería similar al de santa Eulalia ahora en la iglesia parroquial de Renedo de Esgueva, se puede evocar su diseño simulando colocar en su única hornacina la escultura de *san Dimas*.



110.- Retablo de la Encarnación de la Virgen María como cumplimiento de todas las profecías

Hospital de Mater Dei. Tordesillas. (Iglesia parroquial. Quintanar de la Orden. Toledo).

Bibliografía: MARTÍN GONZÁLEZ, 1970, p. 283; ARA GIL y PARRADO DEL OLMO, 1980, p. 146.

El presbiterio de la iglesia del antiguo Hospital Real de Mater Dei, en Tordesillas, estuvo presidido por su retablo mayor, obra seguramente del mismo momento en que se redecoró el templo en cuyas paredes aparece entre pinturas de rocallas el año de 1761. Su concepción estilística corresponde al gusto rococó y, seguramente, su traza sea de algún maestro de la corte y conocedor de Miguel de Irazusta. Concebido como un gran tríptico, sus dos calles laterales poseen un diseño cóncavo, y la central en su parte alta acaba siendo una sucesión de remates de mol duración mixtilínea.

Consta de basamento, un cuerpo principal y un ático. El de en medio está ocupado por un gran lienzo del mismo momento que el retablo, con la representación de la Encarnación o Anunciación que copia, muy discretamente, el boceto o ricordo del original que hoy conserva una colección particular de Jerez de la Frontera, pintado en 1668 por Claudio Coello para presidir la iglesia de las benedictinas de San Plácido, de Madrid. En el ático se dispone otra pintura apaisada con el tema de Cristo muerto llorado por ángeles, sin duda de la misma mano que la ante-

rior. En las calles laterales, dos esculturas de santos mártires, tal vez san Cosme y san Damián, y sobre la mesa del altar un expositor o baldaquino con dos ángeles del mismo momento a sus lados.

Debido al abandono sufrido por el edificio y a su consecuente estado de ruina, los propietarios del edificio debieron desprenderse de las obras más significativas que poseía el hospital. Se sabe, por ejemplo, que el exvoto Retrato de los hijos de los condes de Mora se encuentra en una colección de Guanajuato (Méjico) y el retablo del hospital se trasladó en 1992 a Quintanar de la Orden (Toledo).

Para darle una mayor altura, dado que el templo de Santiago de Quintanar posee una mayor altura que la iglesia de Tordesillas, el retablo se dispuso sobre un nuevo pedestal de obra; además, en la caja del retablo que coincidía con su desaparecido expositor se aloja ahora una escultura ecuestre del titular de la parroquia. En la iglesia de Quintanar también se encuentran las dos hornacinas que se situaban a ambos lados del retablo del hospital, obra de la misma época, ocupadas por esculturas de san Sebastián y de otro santo.



111.- Retablo de san Juan evangelista

Capilla de la Universidad de Valladolid. (Museo de la Universidad. MUVA)

Bibliografía: MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, pp. 35, 121-122 y 131-132; URREA, 1984, p. 359-363; REDONDO, 1990, II, p. 657; BRASAS, 1989, p. 775-783; BRASAS, 1990, p. 217; BRASAS, 1998, pp. 388-390; REDONDO, 2001, pp.149-152.

El maestro tallista Eustaquio Bahamonde recibió en 1788 los honorarios que había devengando la realización de la estructura arquitectónica de un retablo destinado a la capilla de la Universidad. La arquitectura, según se aprecia en fotografía obtenida en 1909, cuando el retablo aún presidía el templo, respondía a una sobria traza neoclásica configurada por banco, un cuerpo principal y ático, todo ello marmoleado y dorado.

Aquel mismo año, el pintor Diego Pérez Martínez presentó un presupuesto por las pinturas que en él habrían de colocarse con los temas de San Nicolás, San Juan evangelista, San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio y San Ambrosio. Sin embargo, únicamente hizo las *San Nicolás*, *San Gregorio* y *San Ambrosio*, encomendándose a Ramón Canedo las dedicadas a *San Agustín*, *San Juan evangelista* y *San Jerónimo*.

El espacio central lo ocupaba un gran lienzo con el tema de *San Juan evangelista en Patmos*, representado en el momento de redactar en griego, sobre un pergamino, el texto del Apocalipsis. La elección del asunto, no solo estaría motivado

por ser la advocación a quien estaba consagrado el recinto sino porque con él se ponía ante los ojos de la comunidad docente a uno de los escritores sagrados más importantes de la historia.

En las calles laterales, se dispuso a los cuatro Padres de la Iglesia latina. *San Jerónimo* aparece haciendo penitencia en el momento de escuchar la trompeta del Juicio Final; *San Agustín*, en su celda, se encuentra sentado y escribiendo uno de sus textos sagrados, asunto que reemplazó en 1789 a otro anterior que representaba al santo en el episodio de su conversión. Encima de ambos, se dispusieron, en formato más reducido, *San Gregorio* y *San Ambrosio*, igualmente en actitud de recibir la inspiración divina para redactar sus escritos. Con sus iconografías, sin duda, se pretendía aludir a la grandeza de su fecundidad espiritual y literaria que se pondría de ejemplo a los doctores universitarios. Finalmente, en el ático del retablo se colocó el lienzo de *San Nicolás de Bari* como tributo al patrono y protector de la universidad vallisoletana.

Gracias a la mencionada fotografía, se ha podido reconstruir con fidelidad la estructura arquitectónica y colocar en ella las pinturas aún existentes, recuperándose el efecto visual original de un conjunto que, desmontado, se conserva parcialmente en las dependencias del Museo de la Universidad.



112.- Retablo neoclásico de la Virgen de san Lorenzo

Iglesia parroquial de San Lorenzo. Valladolid

Bibliografía: GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADO-LID, 1901, p. 195; BALADRÓN, 2020, pp. 207-235.

Con el tiempo, el retablo diseñado en 1664 por Cristóbal Ruiz Andino acusaría algún fallo en su estructura que, unido al cambio de gusto operado al superarse el siglo XIX, motivaría a la junta de hacienda parroquial, aprovechando una reforma integral del templo, la decisión de sustituirlo por otro más acorde con la moda neoclásica. Fue en 1825 cuando se recabó ayuda económica al ilustre ayuntamiento y se planteó “apear el Retablo mayor que esta poco seguro en el segundo cuerpo y hacer otro nuevo”. Lo hacía aspirando a que el municipio como “único patrono se digne tomar bajo su protección la obra que interesan” y a que se encontraban “blanqueando y luciendo toda la iglesia afeada con ridículas pinturas” (AMVa. Libro de Actas, lunes, 2-V-1825, fol. 79vº).

La parroquia se conformaba recibir del Ayuntamiento “el donativo que sea de su mayor agrado” pues se habían “echo ya muchos gastos en la obra executada”, tanto en el blanqueo como en “hacer el nuevo retablo para la Virgen Patrona de esta ciudad” (AMVa, CH 374-49, 4 y Libro de Actas, 8-VIII-1825, fol. 146vº). Por su parte, el Ayuntamiento acordó entregar a la iglesia 3.000 rs. por “la gratitud que siempre ha manifestado a Nuestra Señora por los muchos beneficios que en todo género de necesidades públicas ha dispensado a este vecindario” (AMVa. Libro de Actas, 28-IX-1825, miércoles, fol. 185 y vº). Un año

después, la junta parroquial encargada de hacer el retablo de la Virgen informó al municipio que ya tenía “egecutados todos su proyectos y finalizada su obra, no solo en la que prometió de blanqueo y retablo sino en otras y muchas aun de mayor coste, lucimiento y decoro del templo”. Por ello daba las gracias y acordó celebrar una suntuosa función de iglesia (AMVa. CH. 374-63, 26 y 29-VIII-1826).

El retablo, cuyo proyecto realizó el arquitecto Pedro Álvarez Benavides (1-I-1830) y aprobó la Real Academia de Bellas Artes el 23 de julio de 1825 (ARA, Actas Juntas particulares, 1814-1831, p. 150), se fabricó en madera, aunque su pintura imitaba un marmoleado, y poseía un sencillo diseño. Disponía de un único cuerpo, integrado por dos esbeltas columnas lisas con capiteles corintios, que formaba un gran arco de triunfo en cuyo centro se situaban la Virgen de san Lorenzo sobre su trono de plata. Encima de su entablamento, envuelta por un gran marco circular, se disponía la pintura del *Martirio de San Lorenzo*, original de Matías Blasco.

Con motivo del hundimiento del antiguo templo en 1968 se desmontó y, salvo la pintura del Martirio, la imagen de la Virgen titular, todo lo demás desapareció sin que ni siquiera se conozca el destino de dos esculturas, también marmoleadas, que durante algunos años se situaban junto al retablo, según se aprecia en viejas fotografías que se han utilizado para recrear la imagen del retablo.



BIBLIOGRAFÍA

Siglas utilizadas

AEA (*Archivo Español de Arte*), BEAVa (*Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Valladolid*), AGDVA (Archivo General Diocesano de Valladolid), AHPVa (Archivo Histórico Provincial de Valladolid), AMVa (*Archivo Municipal de Valladolid*), ARA (Archivo de la Real Academia de la Purísima Concepción), BMNE (*Boletín del Museo Nacional de Escultura*), BNE (Biblioteca Nacional de España), BSCE (*Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*), BSEEx (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*), BMPBAVa (*Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*), BRAC (*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*), BSAA (*Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*)

ABASCAL, J. M^a y CEBRIÁN, R., *José Vargas Ponce (1760-1821) en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2010.

AGAPITO Y REVILLA, J., "Los retablos de San Benito el Real", *BSCE*, 1913, pp. 192-206 y 217-228.

AGAPITO Y REVILLA, J., "La Quinta Angustia en San Martín", en *De Arte en Valladolid*, Valladolid, 1914.

AGAPITO Y REVILLA, J., "El retablo mayor de San Andrés de Omedo", *BSCE*, 1915, pp. 124-126.

AGAPITO Y REVILLA, J., "Los cuadros de Fuensaldaña", *BSCE*, 1916, pp. 322-324.

AGAPITO Y REVILLA, J., *Catálogo de la Sección de Escultura del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, Valladolid, 1916.

AGAPITO Y REVILLA, J.: "Los retablos de Medina del Campo", *BSCE*, 1916, pp. 388-395

AGAPITO Y REVILLA, J., "Pantoja de la Cruz en Valladolid", *BSCE*, 1922, pp. 81-87.

AGAPITO Y REVILLA, J., *Las Cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa*, Valladolid, 1925.

AGAPITO Y REVILLA, J., *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico*, 1925-1943.

AGAPITO y REVILLA, J., "Los restos del retablo mayor de San Benito", *BMPBAVa*, 5, 1926, pp. 85-98.

AGAPITO Y REVILLA, J., "Arquitectura de los antiguos retablos de Valladolid", *BMPBAVa*, 1928, pp. 229-243.

AGAPITO Y REVILLA, J., "Los lienzos de Bartolomé de Cárdenas, procedentes del convento de Belén de Valladolid", *BMPBAVa*, 1928, pp. 245-250.

AGAPITO Y REVILLA, J., *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana*, II, Valladolid, 1929.

ANDRÉS ORDAX, S., *Gregorio Fernández en Álava*, Vitoria, 1976.

ANDRÉS ORDAX, S., "Santa Clara «Altera María» y la Sancta Facies. Iconografía del retablo antiguo de Tordesillas", *BRAC*, 2009, pp. 9-21.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., "Gregorio Fernández, Imberto y Wierix y el retablo mayor de las 'Isabeles' de Valladolid. Precisiones documentales y fuentes compositivas", *BSAA*, 1999, pp. 263-282.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La pintura trecentista en Toledo", *AEA*, 1931, pp. 272-273.

ANGULO, D., "El maestro de Portillo", *AEA*, 1940-1941, pp. 476-477.

ANGULO, D., "Pintura del renacimiento", en. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1954.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La pintura del siglo XVII", en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1971.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *A Corpus of Spanish Drawings, I Spanish Drawings, 1400-1600*, Londres, 1975.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.

ANÓNIMO, "Museu Frederic Marès. Escultura del present al pasado", cfr.:
http://www.bcn.cat/museumares/interactiu/es_cultura/pas11.html

ANTÓN CASASECA, F., *Monasterios medievales*, Valladolid, 1942.

ARA GIL, C. J., *La escultura gótica en Valladolid*, Valladolid, 1977.

ARA Gil, C. J. y PARRADO DEL OLMO J. M^a, *Catálogo monumental. Ppartido judicial de Tordesillas*, Valladolid, 1980.

ARA GIL, C. J., "Muerte de Santa Clara" y "Muerte de San Francisco", en *Tordesillas, 1494* [cat. exp], Madrid, 1994, pp. 60-61.

ARÉVALO, J.M^a, *Matapozuelos, historia y arte*, Valladolid, 1987.

ARIAS MARTÍNEZ, M., "Una escultura reencontrada procedente del retablo de san Juan bautista de Juan de Juni", *BMNE*, 2000, pp. 17-20.

ARIAS MARTÍNEZ, M., "Retablos relicarios", en *Valladolid capital de la corte* [cat. exp. dir. J. Urrea], Valladolid, 2001, pp. 86-95.

ARIAS MARTÍNEZ, M., "Los retablos del claustro de La Mejorada de Olmedo y el escultor jerónimo fray Rodrigo de Holanda", *BMNE*, 2002, pp. 7-13.

ARIAS MARTÍNEZ, M., "Retablo de la Pasión de Cristo", en *Tesoros del Museo Nacional de Escultura* [cat. exp. dir. J. Urrea], Zaragoza, 2005.

ARIAS MARTÍNEZ, M., "Las claves iconográficas del retablo de San Benito el Real de Alonso Berruguete", *BMNE*, 9, 2005, pp. 12-27.

ARIAS MARTÍNEZ, M., *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, 2011.

ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ, J. I. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., *Clausuras. I, Patrimonio artístico de los conventos de Medina del Campo*, Valladolid, 1999.

ARIAS MARTÍNEZ, M., "Alonso Berruguete: Nacimiento. Huida a Egipto. San Mateo. San Marcos", en *Pintura del Museo Nacional de Escultura* [cat. exp. dir. J. Urrea], Valladolid, 2001, p. 63-69.

ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ, J. I. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., *Catálogo monumental. Medina del Campo*, Valladolid, 2004.

ASTIAZARAIN, M^a I., *Gipuzkoako erretablisitka. II. Miguel de Irazusta*, San Sebastián, 1997.

AZCÁRATE, J. M^a, "Escultura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958.

AA. VV., *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Málaga, 1998.

BALADRÓN ALONSO, J., "Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos" (2016) cfr. uvadoc.uva.es/handle/10324/16207

BALADRÓN ALONSO, J., "El grupo procesional de la Sagrada Familia de la cofradía de San José de niños huérfanos" (2020), cfr. <http://artevalladolid.blogspot.com/2020/10/el-grupo-procesional-de-la-sagrada.html>

BALADRÓN ALONSO, J., "El desaparecido retablo mayor neoclásico de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid (1825-1828)", *Studia Zamorensia*, 2020, pp. 207-235.

BARRIO LOZA, J. L. "Una noticia documental de Gregorio Fernández", *BSAA*, 1984, pp. 445-447.

BENAVIDES CHECA, J., *Prelados placentinos*, Plasencia, 1907.

BENITO ARRANZ, J., "Un retablo desaparecido: el de la capilla del Santo Sepulcro del Hospital de la Resurrección de Valladolid", *BSAA*, 1942-1943, pp. 173-178.

BERISTÁIN, J. M., *Diario Pinciano (1787-1788)*, pról. N. Alonso Cortés, Valladolid, 1933.

BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804), ed. Madrid, 1978.

BRASAS EGIDO, J. C., "Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII", *BSAA*, 1984, pp. 464-476.

BRASAS EGIDO, J. C. "Pintura y Escultura", en *Historia de la Universidad de Valladolid*, II, Valladolid, 1989, pp. 775-783.

BRASAS EGIDO, J. C., "La pintura", en *VI Centenario del El monasterio de San Benito el Real, 1390-1990* (J. Rivera, coord.), Valladolid, 1990, p. 209-230.

BRASAS EGIDO, J. C., "Pintura", en *Historia del Arte de Catilla y León. Del neoclasicismo al modernismo*, Valladolid, 1998, pp. 371-440.

BRASAS EGIDO, J. C., *Catálogo monumental. Partido judicial de Olmedo*, Valladolid, 1977 y ed. cd. 2006.

BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986.

BURRIEZA, J., *El clausuro de las Salesas. 150 años de la presencia de la Orden de la Vistiación en Valladolid*, Valladolid, 2013.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Documentos para el estudio del arte en Castilla: Los Carducho", *BSAA*, 1969, pp. 239-246.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", *BSAA*, 1978, pp. 307-320.

CAAMAÑO, J. M., "La presencia del maestro de Portillo en Valladolid. Nuevas obras", *AEA*, 1965, pp. 78-104.

CALDERÓN, Fr. F, *Primera parte de la crónica de la santa provincia de la Purísima Concepción de Nuestra Señora de la regular observancia de Nuestro Padre San Francisco* (1679), ed. F. H. Barrión, Valladolid, 2008.

CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1977.

CAMÓN AZNAR, J., *Alonso Berruguete*. Madrid, 1980.

CANDEIRA, C., "Los retablos de Gaspar de Tordesillas", *BSAA*, 1941-1942, pp. 111-137.

CANDEIRA, C., "Las nuevas atribuciones del Museo Nacional de Escultura", *BSAA*, 1943, pp. 127-131.

CANDEIRA, C., *Alonso Berruguete en el retablo de San Benito el Real de Valladolid*. Valladolid, 1959.

CANESI, M., *Historia de Valladolid* (h. 1750), ed. Valladolid, 1996.

CASTRO, C. de, *Catálogo monumental de España. Provincia de Álava*, Madrid, 1915.

CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, 1800.

CERVERA VERA, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Valencia, 1967.

COSSÍO, F., *El retablo de la capilla mayor de San Benito, obra de Berruguete*, Valladolid, 1920.

DÍAZ, D., "Relación topográfica antigua y moderna y variaciones del insigne Colegio de San Gregorio" (ms. 1820-1828), en HOYOS, M.M^a de los, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, Valladolid, 1940, pp. 237 y ss.

DÍAZ PADRÓN, M., "Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor de Fuensaldaña. Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo", *AEA*, 178, 1972, pp. 83-102.

DÍAZ PADRÓN, M., "La Virgen del Rosario del Monasterio de Santa Clara de Valladolid, restituida al maestro de Gamonal", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 64, 1987, pp. 161-179.

DÍAZ PADRÓN, M., "Thomas Willeboirts Bosschaert. La Inmaculada concepción, Impresión de las llagas de San Francisco. Asunción de San Antonio de Padua", *Pintura del Museo Nacional de Escultura*, [cat. exp. dir. J. Urrea], Madrid, 2001, p. 104-112.

DÍAZ PADRÓN, M., "El boceto de la Inmaculada Concepción de Thomas Willeboirts Bosscahert del Museo de Valladolid, en la Johannesburg Art Gallery", *BSAA*, 2005, pp. 259-274.

DIEULAFOY, M., *La statuaire polychrome en Espagne*, París, 1908.

DURRUTY ROMAY, I., "El retablo de Santa Ana en el Seminario conciliar de Valladolid", *BSAA*, 1941-9142, pp. 210-237.

EGIDO, T., "La cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1757)", *Estudios Josefinos*, 1973, pp. 77-100.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "Oficiales de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él", *BSAA*, 1983, pp. 347-374

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "Un proyectado cuartel de caballería en Valladolid", *BSAA*, 1979, pp. 498-506.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)", *BSAA*, 1984, pp. 371-390.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "El convento de San Francisco de Valladolid. Nuevos datos para su historia", *BSAA*, 1985, p. 411-438.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, 1998.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "El convento de Comendadoras de Santa Cruz, de Valladolid. Nuevos datos para su historia", en *Valladolid. Historia de una ciudad*, T. I, Valladolid, 1999, pp. 105-114.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "Ensambladores del círculo de Gregorio Fernández: Los Velázquez y Beya", *BRAC*, 2009, pp. 47-60.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., *Juan de Juni*, Valladolid, 2012.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "Cristo de la Luz", en *Eucharistia. Las Edades del Hombre* (Aranda de Duero), Valladolid, 2014, pp. 204-205.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., "Las Comendadoras de Santa Cruz: de monasterio a colegio", en *Conocer Valladolid XI*, Valladolid, 2019, pp. 65-116.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, P., *Guía artística de Cangas del Narcea. Iglesias, monasterios y capillas*, Cangas del Narcea, 2018.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., "Santa Librada", en *Luis Salvador Carmona* [cat. exp.] Valladolid, 1986, p. 60.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., "Santo Tomás de Aquino", en *Museo Nacional de Escultura III: La realidad barroca*, (cat. exp. (dir. J. Urrea). Valladolid, 2005. pp. 26-27.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., "Santo Tomás de Aquino", en *Cuerpos de dolor: la imagen de lo sagrado en la escultura española (1500-1750)*, [cat. exp. com. M. Arias], Sevilla, 2012. pp. 76-77.

FERNÁNDEZ ORTÍZ, G., "Cédulas de profesión del monasterio de Santa María de Valbuena en el Archivo Histórico Nacional", *Anuario de Historia de la Iglesia*, 2019, pp. 371-404.

FLORANES, R., "Inscripciones de Valladolid" (h. 1770), Biblioteca Nacional, Manuscrito nº 11246.

FLORANES, R., "Apuntes para la historia de Valladolid", III (h.1780) BNE, Manuscrito nº 11283.

FLORES TEMBOURY, M., *Catedral de Málaga*, Málaga, 1995.

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Arquitectos*, Valladolid, 1940.

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid, 1941.

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores*, I, Valladolid, 1946.

GARCÍA CHICO, E., *Juan de Juni*, Valladolid, 1949.

GARCÍA CHICO, E., *Palencia. Papeletas de historia y arte*, Palencia, 1951.

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid, 1959.

GARCÍA CHICO, E., *Catálogo monumental. Partido judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1956.

GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental. Medina de Rioseco*, II, Valladolid, 1959.

GARCÍA CHICO, E., *Pedro de la Cuadra*, Valladolid, 1960.

GARCÍA CHICO, E., *Catálogo monumental. Medina del Campo*, Valladolid, 1961.

GARCÍA CHICO, E., *Los grandes imagineros en el Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 1965.

GARCÍA FLORES, A., "La iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Armedilla (Cogeques del Monte, Valladolid): documentos para la historia de la construcción y de otros objetos artísticos", *Memoria Ecclesiae*, 17, 2000, pp. 195-218.

GARCÍA FLORES, A., "El monasterio jerónimo de La Armedilla (Cogeques del Monte. Valladolid): dispersión y pérdida de su patrimonio artístico, bibliográfico y documental", en *Iglesia y religiosidad en España. Historia y archivos. Actas V jornadas de Catilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, vol II, Guadalajara, 2002, pp. 1041-1060.

GARCÍA FLORES, A., "Patrimonio disperso y perdido del monasterio de Matallana", *Cistercium*, 2004, pp. 349-376.

GARCÍA FLORES, A., *Para mayor culto del oficio di vino y servicio de Dios. Las iglesias de los monasterios cistercienses de la Congregación de Castilla (siglos XV-XIX)*, 2014, cfr.

www.academia.edu/9926912

GARCIA GAÍNZA, C., *El escultor Luis Salvador Carmo na*, Navarra, 1990.

GARCIA DE WATTENBERG, E., "En torno a la iconografía del retablo de San Benito el Real de Valladolid", en *VI Centenario monasterio de San Benito el Real (1390-1990)*, Valladolid, 1990, pp. 195-208.

GARCÍA LÓPEZ, D., *Revuelo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria». Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*, Gijón, 2020.

GARCÍA RÁMILA, I., *Historia documental del monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Descalzos de la ciudad de Burgos*, Burgos, 1948.

GARCÍA RÁMILA, I., "Claros linajes burgaleses. Los Melgosa", *Boletín de la Institución Fernán González y de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1948, pp. 19-33.

GARCÍA VEGA, B., "Estampas de imágenes vallisole tanas", *BSAA*, 1985, pp. 393-407.

GARCÍA VEGA, B. y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Antiguo partido judicial de Palencia", en *Inventario artístico de Palencia. I*, (dir. J.J. Martín González), Madrid, 1978.

GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.

GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941.

GONZÁLEZ, M. A. y ARIAS, M., "A propósito de Gaspar de Palencia", *Anuario/Urtekaria*, 1993, p.21-48.

GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C., *Valladolid. Recuerdos y grandezas*, Valladolid, 1900-1902.

GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C., *Compendio histórico-descriptivo y guía general de Valladolid*, Valladolid, 1922.

GONZÁLEZ SANTOS, J., "Pedro de Mayorga ¿el maestro de Palanquinos?", *AEA*, 1998, pp. 409-417.

G(ONZÁLEZ) S(ÁNCHEZ), V., *El santuario de Nuestra Señora del Carmen extramuros*, Valladolid, 1972.

GUDIOL, J., "La pintura gótica", en *Ars Hispaniae*, IX, Madrid, 1955.

GUINARD, P., "Una importante obra inédita de Antonio Pereda: 'Los Desposorios de la Virgen' en la iglesia de S. Sulpicio de París", *AEA*, 1931, pp. 31-35.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La pintura gótica en la corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales", en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, (cord. Mª C., Lacarra Ducay, Zaragoza, 2007, pp. 87-138.

HERAS GARCÍA, F., "Nuevos hallazgos románicos en la provincia de Valladolid", *BSAA*, 1969, pp. 195-215.

HERAS GARCÍA, F., "Marcos de Garay, Juan Imberto y el retablo de Matilla", *BSAA*, 1973, p. 261-268.

HERNANZ SÁNCHEZ, P., "Relaciones de artistas abulenses en el siglo XVI: el pleito del Retablo de Honquilana", *Cuadernos abulenses*, nº 32, 2003, pp. 59-86.

HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., "Juan Pantoja de la Cruz. Inmaculada", en *Pintura del Museo Nacional de Escultura* [cat. Exp.], Madrid, 2001, pp. 118-120.

HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., "Alonso Berruguete. Crucifixión", en *Pintura del Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 2001, pp. 69-71.

HERRÁEZ ORTEGA, Mª V., "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas", *Goya*, 334, 2011, pp. 5-19.

JIMÉNEZ HORTELANO, S., "El Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas. Adquisición, intervención y exposición en el Museo del Prado (1928-1930)", *Boletín del Museo del Prado*, 2017, pp. 113-119.

JOVELLANOS, G. M. de, *Diarios de viajes* (1791, ed. Madrid, 1915.

JUNQUERA, P., "La pintura en el monasterio de Santa Clara". *Reales Sitios*, 1967, pp. 37-44.

KUSCHE, Mª, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964.

KUSCHE, Mª, *Juan Pantoja de la Cruz y seguidores*, Madrid, 2007.

LAFUENTE FERRARI, E., *Brave histoia de la pintura española*, Madrid, 1953.

LAPUERTA, M. de, *Los pintores de la corte de Felipe III*, Madrid, 2002.

LÓPEZ BARRIENTOS, P., "El retablo mayor del convento de Santa Isabel de Valladolid", *BSAA*, 1941-1942, pp. 243-257.

LORENTZ, Ph., en *Catalogue Ecoles espagnole et portugaise: Musee du Louvre*, Paris, 2003.

LORENZO ARRIBAS, J. y PÉREZ MARTÍN, P., "San Román de Hornija 1908. Primeros intentos de venta de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas", *BSAA*, 2020, pp. 393-411.

LLAGUNO, E., *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, III, Madrid, 1829.

MARÉS DEULOVOL, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977.

MARCOS VILLÁN, M. Á., "El maestro de Calabazanos: un escultor tardogótico entre Palencia y Valladolid", *BRAC*, 2011, pp. 9-18.

MARCOS VILLÁN, M. Á., "Los lienzos de Flandes de la Casa Pía de la Aprobación de Valladolid: Pantoja de la Cruz, copista de Memling (?) y Brueghel de Velours", en *Conocer Valladolid*, XII, Valladolid, 2021, pp. 199-219.

MARÍN, M. T., "La Crucifixión de Alonso Berruguete en el Museo de Valladolid", *BSEEx*, 1948, pp. 73-76.

MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Atribuciones al escultor Pedro de la Cuadra", *BSAA*, 1954, pp. 291-292.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El pintor Gregorio Martínez", *BSAA*, 1956, pp.81-91.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *BSAA*, 1964, pp. 5-66.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Catálogo del Museo diocesano y catedralicio*, Valldolid, 1965.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Guía de la provincia de Valladolid*, Barcelona, 1968.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y colab., *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1970.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, II, Madrid, 1971.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid", *Goya*, 1971, pp. 316-325

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Catálogo monumental. Antiguo partido judicial de Valladolid*, Valladolid, 1973.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Juan de Juni*, Madrid, 1974.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Gregorio Fernández*, Madrid, 1980.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Una plancha de grabado de la Virgen de la Pasión de Valladolid", *BSAA*, 1982, pp. 405-408.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Sobre la etapa vallisoletana de Luis Fernández de la Vega", *BSAA*, 1983, pp. 481-484.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Catálogo monumental. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España*, Madrid, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España" *Actas del III Simposio Luso-Español de Historia del arte. As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Coimbra, 1987, pp. 331-342.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Problemática del retablo bajo Carlos III", *Fragmentos*, 1988, pp. 33-43.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Avance de una tipología del retablo barroco", *Imafronte*, 1989, pp. 111-155;

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez", *V Jornadas de Arte. Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 321-331;

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La actividad artística en la catedral de Valladolid entre los arzobispos Lastra y Gandásegui", *BRAC*, 1995, pp. 27-42.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA, J., *Catálogo monumental. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, I, Valladolid, 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PLAZA SANTIAGO, F.J. de la, *Catálogo monumental. Monumentos Edificios religiosos de Valladolid*, II, Valladolid, 1987.

MARTÍNEZ, F.J., "Ruinas de un templo", *Vallisoletana*, 42, 1929, pp. 74-75.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., *La villa de Berceril y el museo de Santa María*, Palencia, 1996.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., "José de Sierra y el retablo mayor de San Francisco de Palencia", *BSAA*, 1988, pp. 478-482.

MARTÍNEZ RUIZ, Mª J., *La enajenación del Patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Salamanca, 2008.

MARTÍN JIMÉNEZ, C. M. y MARTÍN RUIZ, A., *Retablos escultóricos. Renacentistas y clasicistas* (colección. Biblioteca Básica de Valladolid), Valladolid, 2010.

MAYER, A.L., *Historia de la pintura española*, Madrid, ed. 1942.

NAVARRO GARCÍA, R., *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, 1946.

NIETO GALLO, G., "Un nuevo lienzo de Pantoja de la Cruz", *BSAA*, 1934-1935, pp. 373-374.

NIETO, GALLO, G., *Guía de Valladolid*, Barcelona, 1964.

NICOLÁS, A de, "La capilla del palacio arzobispal de Valladolid", *BSCE*, 1905, pp. 41-49.

NICOLÁS, A. de, "Portillo", *BSCE*, 1906, pp. 431-437.

ORTEGA RUBIO, J., *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid (1881), ed. 1895.

ORUETA, R. de, *Alonso Berruguete y su obra*. Madrid, 1917.

PALOMARES, J.M^a, *El patronato del Duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid*, Valladolid, 1970.

PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica (1724)*, ed. Madrid, 1947.

PARRADO DEL OLMO, J. M^a, *Catálogo monumental. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, 1976.

PARRADO DEL OLMO, J. M^a. "Pedro de Guadalupe. Retablo de Amusquillo", en *El arte en la Iglesia de Castilla y León, Las Edades del hombre*, Valladolid, 1988, pp. 252-254.

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

PARRADO DEL OLMO, J. M^a, *Alonso Berruguete*, Valladolid, 1983.

PARRADO DEL OLMO, J.M^a, "Una obra de pintura en el camino de Santiago: El retablo de Melgar de Yuso y la familia Espinosa", *BSAA*, 1994, pp. 373-394.

PARRADO DEL OLMO, J. M^a, *Catálogo monumental. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Salamanca, 2002.

PASCUAL DE CRUZ, J. C., *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista*, Zamora, 2013.

PAZ, J., "Tabernáculo y lámpara en San Lorenzo", *BSCE*, III, 1908, p. 583.

PÉREZ DE CASTRO, R., "El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII" en *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia* (coord. A. Celeste Glória), I, Lisboa, 2016, pp. 326-328.

PÉREZ GARCÍA, P., *La Real fábrica de moneda de Valladolid a través de sus registros contables*, Valladolid, 1990.

PÉREZ PASTOR, C., "Noticias y documentos relativos a la Historia y la Literatura españolas", *Memorias de la Real Academia Española*, XI, 1914.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "Un grabado de Rubens en casa de Diego Valentín Díaz", *BSAA*, 1970, p. 515-516.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Museo del Prado Catálogo de dibujos*, I, Madrid, 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "Rubens y la pintura barroca española", *Goya*, 1977, pp. 86-109.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992 y 2010 (act. B. Navarrete).

PESCADOR DEL HOYO, M^a C., "Diego de Marquina y los retablos de Bujedo y de Retuerta". *BSAA*, 1956, pp. 93-108.

PIQUERO LÓPEZ, M^a Á.B., "Relación del Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas con la Capilla de San Blas de la catedral de Toledo y sus influencias italianas", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (1973), I, Granada, 1976, pp. 441-448.

PIQUERO LÓPEZ, M^a Á. B., *La pintura gótica toledana anterior a 1450: (el Trecento)*, Toledo, 1984.

PONZ, A., *Viaje de España (1783)*, ed. Madrid, 1947.

POST, Ch. R., *The Hispano-Flemish Style in North Western Spain*, en col. *A History of Spanish Painting*, IV, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1933.

POST, CH. R., *The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, col. *A History of Spanish painting*, IX, I, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1947.

POST, CH. R., *The Later Renaissance in Castile*, col. *A History of Spanish painting*, XIV, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1966.

PRESTAMERO, L. del, *Guía de forasteros de Vitoria*, Vitoria, 1792.

QUEIPO DE LLANO, conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, vol. 5, Madrid, 1835.

RAMALLO ASENSIO, G., *Luis Fernández de la Vega escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, 1983.

RAMALLO ASENSIO, G., "El retablo barroco en Asturias", *Imafronte*, 1987-1989, pp. 259-304.

RAMOS DE CASTRO, G., "Aportaciones a la escultura de la ciudad de Valladolid a través de su Archivo de Hacienda: siglo XVI", en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 425-432.

REBOLLO MATÍAS, A., *La Iglesia-Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid: Breve guía*, Valladolid, 2008.

REBOLLO MATÍAS, A., *Historia de la venerable congregación de San Felipe Neri y Nuestra Señora de la Presentación de Valladolid*, Valladolid, 2019.

REDONDO, M^a J., "El edificio de la Universidad durante los siglos XVII y XVIII", en *Historia de la Universidad de Valladolid*, II, Valladolid, 1989, pp. 649-672.

REDONDO, M^a J., "Los inventarios de obras de arte de los conventos desaparecidos durante la guerra de la Independencia", BSAA, 1992, pp. 497-510.

REDONDO, M^a J., "Retablo de la capilla de la Universidad", *Tradición y futuro*, Valladolid, 2001, pp.149-152.

RODRÍGUEZ DÍEZ, J., "Dos memorias escurialenses inéditas sobre reliquias del monasterio de San Pablo de Valladolid", *La ciudad de Dios*, 2000, pp. 485-528.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, J. L., *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. Valladolid, 1981.

RODRÍGUEZ, J. L., y URREA. J., *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*, 1982.

ROLLÁN SÁNCHEZ, C., "Los agustinos recoletos en Valladolid", *Mayeútica*, 21 (1995), p. 130.

ROMERA, A., "Miscelánea de Arte Sacro. Recreación del retablo mayor de la iglesia penitencial de la cofradía de La Pasión (Valladolid)", cfr. <http://miscelaneaartesacro.blogspot.com.es/2016/10/>

SAN JOSÉ DÍEZ, M., *La parroquia de Cigales*, Valladolid, 1992.

SAN JOSÉ DÍEZ, M., *Barrio y parroquia de san Nicolás*, Valladolid, 2008.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., "san José con el Niño", cfr. <https://www.museoferias.net/la-obra-destacada-17-septiembre-y-octubre-2017/>

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., "El retablo viejo de san Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado" AEA, 14,1940/1941, pp. 272-278.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Sobre la vida y obras de Juan Pantoja de la Cruz", AEA, 1947, pp. 95-120.

SENDÍN BLÁZQUEZ, J., *Plasencia. Historia, guía, leyenda*, Bilbao, 1996.

SILVA MAROTO, P., "Pintura hispano flamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano", en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* (coord. M^a C. Lacarra Ducay), Zaragoza, 2007, pp. 299-334.

SOBREMONT, fr. M. de, *Noticias Chronographicas y topographicas del Real y Religiosissimo convento de frailes menores observantes de S. Francisco de Valladolid...* (h.1660) Biblioteca Nacional (Ms. 19351).

SOLANO PEREDA-VIVANCO, M. F., "Un cuadro de Pantoja de la Cruz", BSAA, 1933-1934, pp 385-387.

STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1988, pp.46-61.

TORMO, E., "Sobre algunas tablas hispano flamencas sacadas de Castilla", BSCE, 1906, pp. 529-535 y 1907, pp. 8-16.

TORMO, E., "Mis mañanitas vallisoletanas. Tras de Becerra, y Goya al paso", BSCE, 1912, pp. 493-501 y 517-526.

TORRES BALBÁS, L., *La Alcazaba y la Catedral de Málaga*, Madrid, s.a. [h. 1950].

URREA, J., "Noticias documentales sobre la catedral de Valladolid", BSSA, 1970, pp. 529-537.

URREA, J., "Gregorio Fernández y el monasterio del Carmen Descalzo", BSAA, 1972, pp. 546-553.

URREA, J., "El escultor Francisco Alonso de los Ríos (h.1583-1660)", BSAA, 1972, pp. 355-368.

URREA, J., *Catálogo monumental. Partido judicial de Valoria la Buena*, Valladolid, 1974 y ed. 2003.

URREA, J., "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández" BSAA, 1974, pp. 349-370.

URREA, J., "El escultor Francisco Rincón", BSAA, 1975, pp. 491-499.

URREA, "Dos San José ignorados de Gregorio Fernández", *Estudios josefinos*, 1976, pp. 71-74.

URREA, J., "Precisiones sobre Vicente Carducho", BSAA, 1976, pp. 485-489.

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

URREA, J., *La catedral de Valladolid y Museo diocesano*, León, 1978.

URREA, J., "Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico", BSAA, 1980, pp. 375-396.

URREA, J., "Partido judicial de Carrión de los condes", en *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, II, (dir. J. J. Martín González), Madrid, 1980.

URREA, J., *Pintores vallisoletanos. Siglos XVI al XVIII*, [cat. exp.] Valladolid, 1981.

URREA, J., *Guía histórico-artística de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1982.

URREA, J., "Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona", *BSAA*, 1983, pp. 441-454.

URREA, J., *Los lienzos de Diego Valentín Díaz del retablo de la Corte (Oviedo)*, Oviedo, 1983.

URREA, J., "Gregorio Fernández", en *Cuadernos vallisoletanos*, Valladolid, 1984, pp. 85-112.

URREA, J., *Esculturas de Gregorio Fernández* [cat. exp.], Valladolid, 1984.

URREA, J., "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid, I", *BSAA*, 1984, pp. 349-370.

URREA, J., "La pintura, la rejería y la platería en Valladolid en el siglo XVIII", *Valladolid en el siglo XVIII*, Valladolid, 1984, pp. 353-369.

URREA, J., *Diego Valentín Díaz, 1586-1660* [cat. exp.], Valladolid, 1986.

URREA, J., "El templo, la torre y el retablo mayor de Matapozuelos", *BSAA*, 1987, pp. 259-267.

URREA, J., *Guía de Valladolid*, Valladolid, 1990.

URREA, J., "El retablo de Amusquillo (Valladolid), obra de Pedro de Guadalupe", *BSAA*, 1991, pp. 327-330.

URREA, J., "Genealogía e iconografía (La capilla de la Inmaculada del convento del Abrojo)", en *Archives and genealogical sciences. Les Archives et les sciences généalogiques* (International Council of Archives), *Archivum*, vol. 37, 1992, pp. 213-226.

URREA J., "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (II)", *BSAA*, 1992, pp. 393-402.

URREA, J., "Los bienes artísticos del monasterio. El Prado disperso", en *El Monasterio de Nuestra Señora de Prado*, (coord. E. Wattenberg y A. García Simón), Valladolid, 1995, pp.252-276.

URREA, J., *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996.

URREA, J., "La primera catedral de Valladolid", *BRAC*, 1997, pp. 147-160.

URREA, J., "El oratorio de San Felipe Neri de Valladolid", *BRAC*, 1998, pp. 11-23.

URREA, J., "Gregorio Fernández en el convento de Scala Coeli del Abrojo", *BMNE* 3, 1998-1999, pp. 23-32.

URREA, J., Gregorio Fernández, 1576-1636 [cat. exp.], Madrid, 1999.

URREA, J., "El retablo mayor y los colaterales de la catedral de Valladolid", *BRAC*, 2001, pp. 121-132.

URREA, J., "Pintura del Museo Nacional de Escultura" [cat. exp.], Valladolid, 2001, p. 62.

URREA, J., *Valladolid capital de la corte: 1601-1606* [cat. exp.], Valladolid, 2002.

URREA, J., "Don Pedro de Arce y su capilla en la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 2002, pp. 85-92.

URREA, J., "Una obra de Melchor de Beya y Andrés Solanes reencontrada", *Memoria Artis: Studia in memoriam Mª Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 553-557.

URREA, J., "Identificación de un retablo de Juan de Juni en Noreña (Asturias)", *BMNE*, 2004, pp. 21-27.

URREA, J., *Del olvido a la memoria*, V, [cat. exp.], Valladolid, 2004.

URREA, J., "Santa Eulalia", en *Tesoros del Museo Nacional de Escultura* [cat. exp.], Zaragoza, 2005, p. 150.

URREA, J., "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *BMNE*, 2006, pp. 3-13.

URREA, J., "Matapozuelos", en *Brasas Egido, J. C., Catálogo monumental. Partido judicial de Olmedo*, Valladolid, ed. cd, 2006.

URREA, J., *Retablo mayor de San Miguel de Valladolid*, Madrid, 2007.

URREA, J., *Museo Nacional de Escultura: Pintura entre lo real y lo devoto* [cat. exp.], Valladolid, 2007.

URREA, J., "Informe sobre el grupo escultórico de la Piedad, obra original de Gregorio Fernández", *BRAC*, 2008, pp. 119-124.

URREA, J., *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid. Retablos* (dir. y coord.), I, Valladolid, 2008.

URREA, J., *Del olvido a la memoria*, VII, Valladolid, 2009.

URREA, J., "Un retablo de Agustín Castaño en la catedral de Málaga", *BSAA*, 2010, pp. 185-192.

URREA, J., *Gregorio Fernández (Apuntes para un libro)*, Valladolid, 2014.

URREA, J., "El convento de Santa Ana en Medina del Campo", en *El encuentro. Santa Teresa en Medina del Campo* [cat. exp.]. Valladolid, 2014, pp. 45-58.

URREA, J., "Santa Teresa vista por Gregorio Fernández, coetáneos e imitadores", en *Teresa de Jesús maestra de oración, Las edades del hombre*, Valladolid, 2015, pp. 133-157.

URREA, J., "La Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago", *Conocer Valladolid*, X, Valladolid, 2018, pp. 75-108.

URREA, J., "Un retablo burgalés en la ermita de Esguevillas de Esgueva", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 2018, pp. 265-269.

URREA, J., *Arte y Sociedad en Valladolid, siglos XVI-XIX*, Valladolid, 2020.

URREA, J., *El convento de San Pablo de Valladolid*, Valladolid, 2021.

URREA, J., *La catedral de Valladolid. Su historia y patrimonio*, Valladolid, 2021.

URREA, J. y BRASAS, J.C., "Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz", *BSAA*, 1980, pp. 435-449.

URREA, J. y BRASAS, J.C., *Catálogo monumental. Partido judicial de Villalón de Campos*, Valladolid, 1981.

URREA, J. y MINGO, L. A., "La antigua iglesia de San Miguel en su plaza de Valladolid", *BRAC*, 2007, pp. 115-122.

URREA, J. y PARRADO DEL OLMO, "El arte en Medina del Campo", en *Historia de Medina del Campo y su tierra* (coord. E. de Lorenzo), t. I, Valladolid, 1986, pp. 661-718.

URREA, J. y VALDIVIESO, E., "Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana", *BSAA*, 1971, pp. 353-385.

URREA, J. y VALDIVIESO, E., *Pintura barroca vallisoletana*, Sevilla-Valladolid, 2017.

VALDIVIESO, E., *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, 1971.

VALDIVIESO, E., *Catálogo monumental. Partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975.

VALDIVIESO, E., *Recuperación visual del patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Sevilla, Sevilla, 2012.

VASALLO, L., "La capilla de de Francisca Villafaña, un ejemplo de patronato artístico en Valladolid a mediados del siglo XVI", *BRAC*, 2018, pp. 35-49.

VELASCO BAYÓN, B., "El convento de Carmelitas de Valladolid", *Carmelus*, 1977, pp. 65-105.

VELASCO BAYON, B., *Historia del Carmelo español*, Roma, 1994.

VILLAR, C., "Intervención en el retablo de San Benito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid". *Museos.es*, Madrid, 2004, pp. 80-89.

VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894.

VV.AA., *Historia de la diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1996.

WATTENBERG, F., *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid, 1963.

WEISSE, G., *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, III, 2, Reutlingen, 1925-1939.

WEISSE, G., *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die baskischen Provinzen und die Rioja*, 2 v., Tübingen 1957-1959.

YARZA, J., La Edad Media, Madrid, en *Historia del Arte Hispánico*, 1980, pp. 419-420.

YARZA, J., La pintura española medieval: el mundo gótico, en *La pintura española* (coord. A.E. Pérez Sánchez) I, Madrid, 1995, pp. 164-167.

YARZA, J., "Maestro de San Ildefonso", en *Pintura del Museo Nacional de Escultura [cat. exp.]*, Valladolid, 2001, pp. 42-53.

YARZA, J., "Mare de Déu de la Misericordia entre sant Pere i sant Pau", en *Fons del Museu Frederic Marès/3. Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII*, Barcelona, 1996, p. 130.

ZALAMA, M. A., *Ermitas y Santuarios de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1987.

ÍNDICES

Índice de artistas

A

Ágreda, Buenaventura (grabador): 142
Alonso, Amaro (pintor): 108
Alonso de los Ríos, Francisco (escultor): 108, 164, 166, 170, 172, 196, 198
Alonso de Mayorga, Pedro (pintor): 18
Alonso Marqués, Gabriel (ensamblador): 19
Álvarez, Adrián (escultor): 62, 64, 66, 70, 92
Álvarez, Manuel (escultor): 17, 54
Álvarez Benavides (arquitecto), 240
Angulo, Jusepe (dorador): 108
Ávila, Juan de (escultor): 220, 222
Ávila, Lorenzo (pintor): 15
Ávila, Pedro (escultor): 220
Ayala, Pedro (ensamblador): 150

B

Bahamonde, Antonio (ensamblador): 157
Bahamonde, Eustaquio (escultor): 216, 238
Barco, Pedro del (rejero): 148
Basoco, Diego (ensamblador): 84, 108, 122, 124, 130, 150
Bassano, los (pintores): 86
Bastida, Francisco de la (ensamblador), 19
Becerra, Gaspar (escultor): 56, 72
Berruguete, Alonso (escultor): 14, 27, 38, 42, 44, 230
Berruguete, Inocencio (escultor): 46, 54
Berruguete, Pedro (pintor), 40
Beya, Melchor de (ensamblador): 96, 122, 124, 132, 138, 154, 157, 168, 172, 174, 176, 180, 183, 184
Billota, Alonso (ensamblador): 214
Billota, Francisco (ensamblador): 222
Blasco, Matías (pintor): 218, 240
Bolduque, Mateo (escultor): 15
Bonnart, Henry (grabador): 212
Bramante, Donato (arquitecto): 38

C

Cabezalero, Martín (pintor): 210
Calabria, Jerónimo (pintor): 146, 157, 166

Calabria, Pedro (pintor): 108
Cambiasso, Luca (pintor): 86
Cambray, Juan (escultora): 106
Canedo, Ramón (pintor): 238
Cárdenas, Bartolomé (pintor): 58, 112, 114, 116, 154, 157, 158
Carducho, Bartolomé (pintor): 90
Carducho, Vicente (pintor): 88, 90
Carmona, Luís Salvador (escultor): 232, 234
Carrión, Juan (ensamblador): 164, 210
Carrión, Leonardo (ensamblador): 48, 62
Castaño, Agustín (escultor): 122, 150
Castello, Frabriicio (pintor): 84
Castilla, José (ensamblador): 200
Castillo, Santiago o Xaques (ensamblador): 162, 184
Castillo, Fr. Diego (ensamblador): 184
Cea, Pedro de (ensamblador): 218
Celma, Benito (escultor): 62, 72
Cerezo, Mateo (pintor): 210
Churruquera, Joaquín, (ensamblador): 20
Cingasdo, Francisco (orfebre): 154
Coello, Claudio (pintor): 236
Colonia, Simón (arquitecto): 12, 154
Correa, Juan (ensamblador): 210
Correas, Pedro (escultor): 12, 118
Cuadra, Pedro de la (escultor): 62, 66, 72, 78, 84, 102, 120, 144, 148, 164, 174

D

Díaz de Tudanca, Francisco (escultor): 183, 212
Díaz, Diego Valentín (pintor): 18, 114, 124, 128, 134, 162, 172, 174, 176, 180, 208, 210
Díez Aguado, Tomás (escultor): 112
Díez Ferreras, Diego (pintor): 128
Dornicke, Jan van (pintor): 76
Ducete o Ucete, Sebastián (escultor): 126, 160
Durero, Alberto (pintor): 42, 48, 78
Dyck, Antoine van (pintor): 20

E

Espinabete, Felipe (escultor): 172, 210
Espinosa, Justo (dorador): 106
Esteban, Pedro (pintor): 106
Estrada, Juan Antonio (escultor): 132, 178, 186

F

Fermín, Francisco (escultor): 172
Fernández, Francisco (ensamblador): 94
Fernández, Gregorio (escultor): 14, 16, 19, 64, 88, 92, 96, 98, 102, 104, 106, 110, 118, 120, 124, 128, 130, 132, 138, 140, 146, 148, 150, 152, 154, 158, 162, 166, 168, 172, 174, 178, 180, 184, 186, 208, 226
Fernández, Marcos (pintor): 108
Fernández de la Vega, Luís (escultor): 150, 208
Flandes, Cobos (ensamblador): 17
Freira o Freiria, Pablo de (ensamblador): 210, 214, 218
Fuertes, Pedro (pintor): 148, 164, 168, 174

G

Galle, Cornelius (grabador): 134
Gamonal, Maestro de (pintor): 32
Garate, Pedro (escultor): 138
Garay, Marcos (ensamblador): 84, 106, 120, 148
Gautúa, Antonio (escultor): 160
Gil de Mena, Felipe (pintor): 12, 172, 194, 200, 214
Giordano, Luca (pintor): 228
Giralte de Bruselas (ensamblador): 15
Giralte, Francisco (escultor): 50
Gómez de Mora, Juan (arquitecto): 154, 158
González de Castro, Antonio (dorador): 102
González Velázquez, Zacarías (pintor): 226
Granda, Félix (escultor): 126
Guadalupe, Pedro (ensamblador): 12, 26
Guijelmo, Mateo y Gregorio (pintores): 158
Guillerón, Pedro (pintor): 214, 218

H

Hernández, Blas (ensamblador): 18
Herrera, Juan de (arquitecto): 50, 64, 154
Holanda, Rodrigo (escultor): 42

I

Imberto, Juan (escultor): 94, 110, 120

Irazusta, Miguel de (ensamblador): 236
Iribarne, Francisco (escultor): 180, 183

J

Jordán, Esteban (escultor): 13, 16, 52, 58, 74
Juni, Isaac (escultor): 72
Juni, Juan (escultor): 12, 46, 50, 68, 226

L

Lancrin, Mateo (ensamblador): 17
Leoni, Pompeo (escultor): 88
Leonisio, Pedro (ensamblador): 172, 190, 196
Leyden, Luca de (grabador): 42
López, Sebastián (ensamblador): 64, 66
Losada, Toribio (platero): 106

M

Machuca, Matías (arquitecto): 132
Manzano, Alonso (ensamblador): 15
Marquina, Jerónimo (escultor): 56
Martínez, Antonio (escultor): 15
Martínez, Cristóbal (dorador): 184, 200
Martínez, Francisco (pintor): 92, 100, 126, 157
Martínez, Gregorio (pintor): 44, 60
Martínez, Marcelo (dorador): 110, 130
Martínez de Estrada, Manuel (pintor): 220, 222
Martínez de Obregón, Blas (ensamblador): 128, 198
Maseras, Juan de (ensamblador): 122, 124, 146, 150, 152, 166
Mateo, Juan (pintor): 158
Mazola, Francisco (latonero): 216
Mazuecos, Pedro (arquitecto): 84, 94
Medina Argüelles, Juan (ensamblador): 18, 102, 216, 218
Melgar, Andrés (pintor): 15
Merlo, Giraldo (escultor): 94
Mondragón, Pedro (estofador): 172
Monje, Baltasar (batidor de oro): 62
Monje, Melchor (batidor de oro): 102, 146
Mora, Francisco de (arquitecto): 88, 90, 112
Moraleja, Maestro de la (pintor): 66
Morante, Manuel (arquitecto): 132
Moreira, Lorenzo (ensamblador): 106
Muniategui, Juan (ensamblador): 84, 88, 90, 104, 122

N

Nates, Juan (arquitecto): 84
Noriega, Gabriel (dorador): 149

O

Ortiz, el Viejo Juan (escultor): 36
Ortiz Fernández, Juan (ensamblador): 17

P

Palencia, Gaspar (pintor): 48, 58, 64
Palenzuela, Francisco (ensamblador): 126, 192
Pantoja de la Cruz, Juan (pintor): 80, 86, 94
Peña, Diego de la (dorador): 162, 168
Peña, Juan Antonio (escultor): 220
Peña, Melchor de la (escultor): 126
Peñasco, Tomás (Pintor): 174,
Perea, Juan (grabador): 218
Pereda, Andrés (escultor): 220
Pereda, Antonio (pintor): 188
Pérez Martínez, Diego (Pintor): 212, 238
Peti, Manuel (pintor): 226, 228
Picardo, Juan (escultor): 136
Pineda Aranda, Francisco de (dorador): 126
Portillo, Maestro de (pintor): 14, 20, 34
Pozzo, Andrea (arquitecto): 78, 94
Prado, Tomás de (pintor): 84, 114, 116, 120
Praves, Francisco (arquitecto): 124, 146, 154, 164,
168, 172, 174, 176, 210

R

Ramos, Bentura (ensamblador): 210
Remesal, Santiago (pintor): 64
Répide, Juan (arquitecto): 184
Rincón, Bernardo (escultor): 198
Rincón, Francisco (escultor): 64, 68, 76, 78, 82, 84,
126
Rincón, Manuel (escultor): 172
Ribera, Jusepe (pintor): 210, 214
Rivera, Antonio (escultor): 172
Rizi, Francisco (pintor): 188
Rodríguez, Diego (escultor): 48
Rodríguez, Juan (escultor): 132
Rodríguez, Miguel (escultor): 15
Rodríguez de Toledo (pintor), 27
Roldán, Matías (escultor): 172

Rozas, José de (escultor): 136, 220, 222
Rubens, Pedro Pablo (pintor): 134, 202
Rueda, Esteban de (escultor): 17, 126, 160
Ruiz de Andino, Cristóbal (ensamblador): 212, 216,
218, 240
Ruiz, Francisco (ensamblador): 144

S

Sánchez, Fray Pedro (tracista): 118
Sánchez Cotán, Juan (pintor): 176
Sancho de Rojas, Maestro de (pintor): 27
Sanz de Torrecilla, Lucas (escultor): 186
Sierra, José (escultor): 118,
Sierra, Pedro (escultor): 19, 230
Solanes, Andrés (escultor): 157, 158, 172
Solanes, Francisco (ensamblador): 172
Starnina, Gerardo (pintor): 27

T

Tordesillas, Gaspar (escultor): 44
Torres, Pedro, (escultor): 70
Triviño, García (pintor): 78

V

Valencia, Juan (ensamblador): 192
Vargas, Joaquín (pintor): 18
Vázquez, Antonio (pintor): 15
Vázquez, Jerónimo (pintor): 17, 48
Velázquez, Cristóbal (ensamblador): 64, 68, 76, 82,
84, 92, 108, 183, 184
Velázquez, Francisco (ensamblador): 108, 110, 122,
124, 150, 154, 157, 158, 214
Velázquez, Juan (ensamblador): 108, 172
Veneziano, Nicolo (pintor): 27
Vignola, Jacopo (arquitecto): 154, 196, 200
Villota, Alonso (ensamblador): 196, 212
Villota, Antonio (ensamblador): 212
Villota, Francisco (ensamblador): 220, 222

W

Willeboirts Bosschaert, Thomas (pintor): 202, 204

Z

Zarza, Vasco de la (escultor): 14, 42, 66

Índice de lugares

A

Aldeamayor de san Martín: iglesia parroquial, 15, 16
Amberes: 76, 202, 204
Amusquillo: iglesia de san Esteban, 12, 26
Aniago: Cartuja, 12, 180
Arrabal de Portillo:
- convento de la Fuensanta, 14, 226
- iglesia de san Juan, 14, 226
Astorga: Catedral, 56, 128
Ávila: convento de Santa Teresa, 140

B

Barcelona: Museo Marés, 54, 66
Becerril de Campos: iglesia de Santa María, 21, 76
Berceruelo: iglesia de san Juan bautista, 17
Bujedo: abadía, 56
Burgo de Osma: Catedral, 46
Burgos: Carmen calzado, 104

C

Calahorra: convento de carmelitas, 132, 140
Caleruega: convento de dominicas, 157
Castrillo de Don Juan: iglesia parroquial, 21, 164
Castrillo de Tejerigo: 12
Castromonte: iglesia parroquial, 12, 54
Cigales: ermita Virgen de Viloria, 148.
Ciguñuela: iglesia parroquial, 13, 52
Cogeces del Monte: 14
Colonia: 30, 148

D

Dueñas: iglesia parroquial de Santa María, 166.

E

Eibar: convento de franciscanas concepcionistas, 150, 152
El Abrojo: convento de san Francisco, 14, 19, 124, 128, 168
El Escorial: Monasterio, 84, 154
El Pardo: convento capuchinos, 188

Esguevillas de Esgueva:

- ermita de San Vicente, 14
- iglesia de san Torcuato, 216

F

Fuensaldaña: convento de madres concepcionistas, 202, 204, 230
Fuentes de Duero: iglesia de Santiago, 16

G

Granada: Real Chancillería, 146
Guanajuato: colección particular, 236

H

Honcalada: iglesia, 17, 18
Honquilana: iglesia de la Asunción, 18
Husillos: Colegiata, 186

J

Jerez de la Frontera: colección particular, 236

L

La Armedilla: monasterio, 14
La Cistérniga: 14, 36, 174
Laguna de Duero: iglesia de la Asunción, 12, 128
La Mejorada: monasterio, 14, 42
La Santa Espina: monasterio de san Pedro, 12, 13, 54, 56, 148
La Seca: iglesia parroquial, 20
León: colegiata de san Isidoro, 14, 15

M

Madrid: 27, 88, 112, 142, 154, 202, 228
- convento de san Pascual, 214
- Iglesia de las benedictinas de San Plácido, 236
- Iglesia de san Miguel, 232
- Museo Nacional del Prado, 23, 27, 72, 94, 210, 224
Málaga: Catedral, 122
Matapozuelo: iglesia parroquial, 62

Matilla de los Caños: iglesia de santa Eulalia, 20, 120

Mayorga: iglesia de Santa María, 18, 102

- iglesia de Santa Marina, 18

Medina del Campo:

-Colegiata. 20, 192

- convento de San José, 136

- iglesia de san Facundo y san Primitivo, 66

- iglesia de la Compañía, 64, 66

- convento de san Francisco, 62

- convento de santa Ana, 13, 126

- convento de santa Clara, 20

- convento agustinas recoletas, 192

Medina de Rioseco:

- iglesia de Santa María, 46, 132

- convento de San José, 140

Miranda de Ebro: 56

Montemayor de Pililla: iglesia de la Magdalena, 170, 174

Moral de la Reina: 54

N

Noreña: iglesia parroquial, 12

O

Olmedo: iglesia de san Andrés, 14

Olmos de Esgueva: iglesia de san Pedro, 96, 106

Osornillo: iglesia parroquial, 68

Oviedo:

- colección Masaveu, 18

- iglesia de Santa María la Real de la Corte, 208

- Museo de Bellas Artes de Asturias, 19

P

Palencia: 15, 21, 27, 36, 68, 70, 76, 164, 166, 216.

- Catedral, 12, 36, 54, 86, 106

- iglesia de carmelitas descalzas, 132, 140, 186

- iglesia de san Lázaro, 15

Pámmases: Museo de Arte contemporáneo, 198

París: 54

- Museo del Louvre, 30

- iglesia de saint Sulpice, 188

Peñafiel: iglesia de san Miguel de Reoyo, 12

Peñaflor de Hornija: ermita del Cristo de las Heras, 82

Plasencia: 124, 168

- Catedral, 146, 152

- convento de Santa Clara, 122

Piedrabuena: 142

Población de Cerrato: priorato benedictino, 14

Portillo: iglesia de san Esteban, 14

Pozuelo de la Orden: iglesia de santo Tomás, 14, 15

Q

Quintanilla de Abajo: 56

Quintanar de la Orden: iglesia parroquial, 236

R

Renedo de Esgueva: iglesia parroquial, 12, 16, 20, 36, 124, 232, 234

Retuerta: abadía de Santa María, 14, 56

Riaza: iglesia, 14

S

Sahagún de Campos: monasterio, 118

San Bernardo: monasterio de Valbuena, 118

San Cebrián de Mazote: iglesia parroquial, 13, 54

Sandoval: monasterio, 118

San Martín de Valbení: iglesia parroquial, 102

San Román de Hornija: 27

Santander: Catedral, 15, 16

Sardón de Duero: iglesia parroquial: 14

Segovia: 120

- Alcázar: 12, 13

Springfield: museo, 16

T

Tamariz de Campos: iglesia de san Juan bautista, 15, 16

Tiedra: iglesia de El Salvador, 160

Toledo: Catedral, 27, 202

- convento de santa Isabel, 110

Tordehumos: iglesia de san Miguel, 15

- iglesia de Santiago, 150

Tordesillas:

- convento dominico, 190

- convento de santa Clara, 34

- Hospital de Mater Dei, 236

- iglesia de Santa María, 190, 196

- iglesia de san Juan bautista, 19

- iglesia de Santiago, 196

- Museo de san Antolín, 196
- Toro: 126
 - Hospital de la convalecencia, 160
- Torrelodón: iglesia de san Pedro, 12
- Tudela de Duero: iglesia parroquial, 138

V

- Valdemorillo: iglesia de la Asunción, 20, 112
- Valdestillas: 74
- Valladolid:
 - Catedral, 36, 40, 50, 58, 82, 194, 210, 214, 226
 - colección particular, 60
 - Colegiata de Santa María la Mayor, 12, 30, 36
 - Colegio de Escoceses, 19
 - Colegio de san Gregorio, 96, 98
 - convento de san Agustín, 60, 64, 82, 230
 - convento de san Diego, 88
 - convento de san Nicolás de Tolentino, 84
 - convento de san Pablo, 12, 58, 112, 122, 140, 154, 157, 158, 174
 - Diputación provincial: 86, 228
 - Hospital militar, 72
 - Hospital Santa María de Esgueva, 78
 - Hospital de la Resurrección, 11, 86, 142
 - Hospital de san Antón, 10, 16, 48
 - iglesia Congregación de Hermanas de Jesús, 19
 - iglesia de la Congregación de san Felipe Neri, 18, 174, 220, 222, 225
 - iglesia del convento de Agustinas recoletas, 184, 198
 - iglesia del convento del Carmen calzado, 140, 158, 172, 183, 184
 - iglesia del convento del Carmen descalzo (Nuestra Señora del Consuelo o Carmen extramuros), 18, 46, 102, 122, 140, 146, 158, 186, 230
 - iglesia del convento de Jesús y María, 80, 228
 - iglesia del convento de san Felipe de la Penitencia, 112, 144, 148
 - iglesia del convento de san Francisco, 12, 14, 74, 124, 128, 162
 - iglesia del convento de la Merced calzada, 14, 72
 - iglesia del convento de la Merced descalza, 13, 232, 234
 - iglesia del convento de Portaceli, 112, 122, 144
 - iglesia del convento de san José de PP. capuchinos, 188
 - iglesia del convento de Trinitarias calzadas, 210
 - iglesia del Dulce nombre de María, 18
 - iglesia parroquial de Cristo redentor, 20
 - iglesia parroquial de El Salvador, 13, 15, 16, 78, 84, 94, 232
 - iglesia parroquial de la Magdalena, 11
 - iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen (Las Delicias), 228
 - iglesia parroquial de Nuestra Señora del Henar, 19
 - iglesia de Nuestra Señora del Rosario, 17
 - Iglesia parroquial de Nuestra Señora de san Lorenzo, 19, 21, 132, 138, 152, 178, 194, 218, 240
 - iglesia parroquial de san Andrés, 12, 108, 154, 174
 - iglesia parroquial de san Benito el Viejo, 21, 172
 - iglesia parroquial de san Ildefonso, 13, 198
 - iglesia parroquial de san José obrero, 17
 - iglesia parroquial de san Juan bautista, 16, 108, 112
 - iglesia parroquial de san Martín, 104, 162, 172
 - iglesia parroquial de san Miguel y san Julián, 64, 92, 157, 174, 226
 - iglesia parroquial de Santiago apóstol, 268, 74, 78, 176
 - iglesia parroquial de Santa María de la Antigua, 32, 50, 226, 228
 - iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, 82, 148, 176, 228
 - iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz, 200
 - iglesia penitencial de Nuestra Señora de la Pasión, 212
 - iglesia del Rosario, 19
 - iglesia de san Esteban, 13
 - iglesia de san Ignacio (Compañía), 64, 92, 106, 157, 174
 - monasterio de Belén, 16, 20, 112, 114, 144, 148
 - monasterio de las Comendadoras de santa Cruz, 12, 52, 58
 - monasterio de Concepcionistas de santa Isabel, 10
 - monasterio de las Huelgas Reales, 40, 114, 228
 - monasterio de Nuestra Señora de Prado, 12, 13, 14
 - monasterio de las Salesas, 220, 222
 - monasterio de san Benito el Real, 10, 27, 28, 30, 38, 44, 46, 70, 100, 134, 176, 208, 226, 230

- Museo Diocesano y catedralicio, 17, 23, 32, 40, 80, 100, 194, 220, 222
- Museo Nacional de Escultura, 10, 14, 23, 27, 30, 38, 42, 44, 46, 48, 60, 64, 70, 72, 80, 82, 88, 90, 96, 100, 106, 114, 134, 140, 142, 146, 157, 160, 168, 184, 198, 202, 204, 212, 232, 234
- Museo Provincial de Bellas Artes, 10, 38, 42, 46, 60, 70, 72, 88, 98, 130, 134, 142, 146, 184, 202, 226, 230, 232, 234
- Real Chancillería, 32, 162, 176
- Santuario de la Gran Promesa, 13, 16, 48, 126
- Seminario conciliar y diocesano, 32, 174, 228
- Universidad, 238

Valviadero: iglesia, 14, 19, 124

Velliza: iglesia parroquial, 12, 13

- Velilla: iglesia parroquial, 120
- Viana de Cega: iglesia parroquial, 12, 13
- Villabáñez: iglesia parroquial, 14
- Villabrágima: iglesia parroquial de san Ginés, 54, 68
- Villacarralón: iglesia parroquial, 14, 20
- Villafuerte de Esgueva: iglesia parroquial, 13
- Villagarcía de Campos: Colegiata, 54, 64, 160
- Villalar: iglesia de Santa María, 17
- Villanueva de Duero: iglesia parroquial, 14, 180
- Villavendimio: iglesia parroquial, 54
- Viloria del Henar: 40
- Vitoria: iglesia del convento de san Antonio, 128, 30, 150, 168

Índice general

9	RESCATAR EL PASADO. Introducción por Jesús Urrea y Enrique Valdivieso
25	CATÁLOGO DE RETABLOS VALLISOLETANOS PERDIDOS, ALTERADOS O DESPLAZADOS por Jesús Urrea y Enrique Valdivieso
243	BIBLIOGRAFÍA
	ÍNDICES:
257	– de artistas
260	– de lugares
265	– general

*Se terminó de imprimir
el día 13 de junio de 2022,
festividad de san Antonio de Padua*

ISBN: 978-84-1320-194-8



A standard 1D barcode is positioned vertically on the left side of the page. It is composed of vertical black bars of varying widths on a white background. Below the barcode, the ISBN number is printed in a small, black, sans-serif font.



EDICIONES
Universidad
Valladolid