

Juan de Juni y el foco toledano de escultura. Las imágenes para Renera (Guadalajara)*

Juan de Juni and the Focus of Sculpture of Toledo. The Images for Renera (Guadalajara)

LUIS VASALLO TORANZO

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid

vasallo@fyl.uva.es

ORCID: 0000-0002-4720-2422

Recibido: 15/03/2022. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Vasallo Toranzo, Luis: “Juan de Juni y el foco toledano de escultura. Las imágenes para Renera (Guadalajara)”, *BSAA arte*, 82 (2022): 95-110.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.95-110>

Resumen: En 1544 dos artistas secundarios del arzobispado toledano encargaron a Juan de Juni las imágenes principales del retablo de la pequeña localidad de Renera (Guadalajara). La encomienda permite ampliar el catálogo del francés en sus primeros años vallisoletanos y, sobre todo, relacionarlo con Alonso Berruguete y con el foco toledano de escultura.

Palabras clave: Renacimiento; escultura; retablo; Juan de Juni; Alonso Berruguete.

Abstract: In 1544, two secondary artists from the archbishopric of Toledo commissioned Juan de Juni to create the main images for the altarpiece in the small town of Renera (Guadalajara). The commission allows the catalog of the Frenchman to be expanded in his early years in Valladolid and, above all, to relate him to Alonso Berruguete and to the sculpture focus of Toledo.

Keywords: Renaissance; sculpture; altarpiece; Juan de Juni; Alonso Berruguete.

El traslado de Alonso Berruguete con todo su taller a Toledo en 1539 dejó expedito el acceso a Valladolid para otros escultores que ambicionaban ocupar su lugar. Uno de ellos fue Juan de Juni, quien, como tantos escultores franceses llegados a España durante el primer tercio del siglo XVI, se desplazaba de ciudad en ciudad en busca de las mejores oportunidades laborales. Todo parece indicar que, tras abandonar León, adonde había llegado para encargarse de las obras de San Marcos y desde donde fue llamado por el almirante de Castilla para acudir a

* Este trabajo se ha realizado en el marco del GIR IDINTAR (Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo) de la Universidad de Valladolid.

Medina de Rioseco, pasó a Salamanca, en la que aparentemente pretendió asentarse definitivamente. Instalado allí hacia 1539, al año siguiente parecía ya perfectamente acomodado, pues con motivo de su primer testamento se citaba como vecino de la ciudad y se declaraba propietario de una sepultura donde ordenaba ser enterrado.¹

Salamanca tuvo que parecerle un lugar apropiado para sus intereses, pues en 1539 estaban en plena ebullición las obras de la catedral, de algunos de los monasterios con más decoración escultórica, como los de San Esteban y las Dueñas, y se comenzaban otras, como el palacio de Monterrey, que auguraban una suficiente y prestigiosa carga de trabajo.² Sin embargo, la encomienda de fray Antonio de Guevara para realizar el retablo del *Entierro de Cristo* de su capilla funeraria en San Francisco de Valladolid y la larga ausencia de Berruguete, que parecía iba a prolongarse muchos años más, le aconsejaron desplazarse a la villa más activa de la mitad norte del reino de Castilla, alojamiento habitual de la corte durante sus estancias en dicho territorio.

Junto a esto, un hecho va a precipitar los acontecimientos y a facilitar el traslado. En 1542 se procedió a tasar las sillas altas del coro de la catedral de Toledo, obra de Bigarny y Berruguete. No se han conservado las escrituras de la tasación, pero sabemos que las elevadas estimaciones provocaron sendos pleitos de Bigarny y de Berruguete con el cabildo por ciertas demasías.³ El nombre de dos de los tasadores ha llegado hasta nosotros a través del tardío testimonio de Nicolás de Vergara el Viejo, quien declaró en 1562 que las sillas de Toledo las habían valorado Juan de Juni y Bautista Vázquez el Viejo.⁴ Aunque no sabemos en condición de qué actuó el francés –si como perito de parte o como tercero–, lo cierto es que la tasación fue lo suficientemente elevada –como volvería a ocurrir en 1548 cuando Juni justipreció la silla arzobispal–⁵ como para ocasionar los pleitos con el cabildo. No es de extrañar, por tanto, que la sintonía que se aprecia entre Juni y Berruguete a partir de estas valoraciones –como más tarde pondrá de manifiesto la ausencia del de Paredes entre los testigos de Giralte en el pleito de la Antigua, en 1548–⁶ facilitara la llegada del francés a Valladolid.

Sea como fuere, lo cierto es que en 1542 o 1543 Juni se trasladaba a la villa del Pisuerga.⁷ Durante los siguientes ocho años y a pesar del éxito obtenido con el grupo del *Entierro de Cristo*, ya asentado en enero de 1544,⁸ son muy pocas las obras que se le han podido documentar o atribuir. Ello se ha justificado en función de las energías gastadas en el pleito de la Antigua. Sin embargo, los

¹ Agapito y Revilla (1927): 143.

² Fernández Arenas (1977): 161 y ss.

³ Zarco del Valle (1916): 254-274.

⁴ Vasallo Toranzo / Pérez Martín (2013): 283.

⁵ Zarco del Valle (1916): 230 y ss.

⁶ Martí y Monsó (1898-1901): 330.

⁷ Fernández del Hoyo (2012): 56.

⁸ Fernández del Hoyo (1996-97): 16.

escasamente cuatro encargos realizados entonces (la silla principal de San Marcos de León, el grupo de la *Virgen del Rosario* para la condesa de Luna en la misma ciudad, un número indeterminado de relicarios para la cartuja de Aniago y quizás el sepulcro salmantino de Diego Maldonado, camarero que había sido del primado Alonso de Fonseca) son un escaso bagaje para un escultor en plena progresión que pretendía convertir su taller en el referente escultórico de la villa del Pisuerga.⁹

En este sentido, pretendo dar a conocer una nueva obra de Juni realizada en estos años oscuros de su primera década vallisoletana. Encargo que sorprendentemente se relaciona con el medio toledano, donde recalaba Alonso Berruguete. Se trata de la encomienda realizada por dos oficiales del arzobispado de Toledo: el pintor Pedro de Castañeda, vecino de Alcalá de Henares, y el entallador Juan Calderón, vecino de Tordelaguna (actual Torrelaguna, Madrid), que acudieron el 7 de junio de 1544 a Valladolid para confiar al borgoñón dos imágenes con destino a un retablo mixto, de pintura y escultura, que ambos se habían comprometido a ejecutar para Renera (Guadalajara), pequeña localidad entonces perteneciente al arzobispado toledano. Las imágenes que se comprometieron con Juni eran las principales: una *Asunción* con su coro de niños alrededor y un *Cristo crucificado*.¹⁰ El retablo debía de estar apenas planteado en esa fecha, pues los madrileños le daban tres años de plazo para enviar las imágenes, que se asentarían a su costa. A cambio, el mayordomo de la parroquia le adelantó 10.000 maravedís, que se acrecentaron al año siguiente con la entrega de otros 5.000, a la espera de la tasación final, que fijaría el precio definitivo.

Esta se produjo en el verano de 1550, después de que Juni remitiera las obras por medio de un criado, que la documentación elude nombrar, en lo que se gastó 26 reales. La obra de talla y escultura la tasaron Gregorio Pardo (a quien se cita como Gregorio Paredes, vecino de Toledo), quien dos años atrás había testificado a favor de Juni en el pleito de la Antigua,¹¹ y Claudio, entallador, vecino de Guadalajara. Suficientemente conocidos ambos, el primero era el hijo de Bigarny¹² y el segundo era el Claudio que actuó en la fachada de la Universidad de Alcalá, identificado con el Claudio de Arciniega de México.¹³ Ambos consideraron la talla del retablo con los relieves e imágenes en 206.250 maravedís, 27.000 de los cuales (72 ducados) correspondían a las piezas de Juni. La policromía y las tablas pintadas que había hecho Castañeda fueron tasadas por

⁹ Se debería añadir, quizás, un perdido retablo que fotografió Laurent. El cliché lo vio Tormo (1914): 177, quien atribuyó la obra a la primera etapa de Juni, apreciación repetida por Agapito y Revilla (s. a.): 188-189. La cita la recogió Urrea (2006): 8.

¹⁰ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChVa), Pleitos Civiles, Quevedo (F), C. 985-3.

¹¹ Martí y Monsó (1898-1901): 337.

¹² Carbonell Buades (2017).

¹³ Cuesta Hernández (2009).

Juan Correa de Vivar y otro maestro desconocido, quienes las valoraron en 221.600 maravedís.

Casi cuatrocientos años permaneció el retablo en la parroquial de Renera, hasta que fue desmontado el 8 de febrero de 1937 por la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico y llevado a Madrid, a los almacenes del Museo Arqueológico, junto con otros ornamentos y objetos de orfebrería de la iglesia. Tras la guerra, algunas de las piezas regresaron al templo, devueltas en agosto de 1939 por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional,¹⁴ en donde hoy se conserva el *Cristo crucificado* del Calvario. El resto se halla, bien en paradero desconocido, bien disperso entre el Museo Diocesano de Sigüenza y varias colecciones particulares.¹⁵ Estos restos, así como la fotografía conservada en el Archivo Camarillo de la Diputación de Guadalajara,¹⁶ permiten analizar estilísticamente las piezas y relacionarlas con los datos aportados por la documentación.

1. JUAN CALDERÓN, PEDRO DE CASTAÑEDA Y EL RETABLO DE RENERA

El retablo de Renera (fig. 1) era una modesta máquina de dos cuerpos y tres calles articulados en función de parejas de columnas abalaustradas de largos fustes, asentadas sobre una alta predela de dos órdenes, el inferior de los cuales parece una demasía destinada a incrementar la verticalidad del conjunto. La calle central contenía de abajo arriba, la custodia, la imagen de la Asunción y el Calvario, y se remataba con un frontispicio que alojaba un relieve de Dios Padre. Las calles laterales, por su parte, alternaban las tablas pintadas con los medallones tallados, mientras en las hornacinas de las entrecalles se disponían imágenes de bulto de santos y apóstoles. El esquema, derivado en último extremo de la articulación del retablo berruguetesco de San Benito de Valladolid, se repitió en otros ejemplares de la diócesis seguntina, caso de Brihuega,¹⁷ también desaparecido.

Lo contrataron al alimón el entallador Juan Calderón y el pintor Pedro de Castañeda en 1544. La actividad de Calderón fue repasada por Margarita Estella a propósito de la elaboración de la portada del convento de las Concepcionistas de Torrelaguna y de los bultos funerarios de sus fundadores.¹⁸ La destrucción de

¹⁴ En el expediente de la Junta se describió el retablo de la siguiente manera: “Tablas: Diferentes piezas de un altar (retablo mayor) de estilo plateresco. Siglo XVII”. En el documento de devolución se citó así: “Retablo del siglo XVI. Estilo plateresco (destrozado)”, sin que se adjuntaran fotografías. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo de la Guerra, JTA_0909 y SRA_1042. Agradezco a Leticia García Hernández el conocimiento de estos documentos.

¹⁵ Buendía / Ávila (1982): 235.

¹⁶ Fondo Fotográfico Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial, CAM-1058. Layna Serrano (1948): 252.

¹⁷ Weise (s. a.): lám. 147.

¹⁸ Estella (1985): 310 y ss.

muchas de sus obras documentadas no permitió entonces un acercamiento a su estilo, aunque sí se pudo constatar su extensa vida laboral, lo que presume una abundante actividad en los territorios de las diócesis de Toledo y Sigüenza.



Fig. 1.
Retablo mayor
(desmontado
en 1937).
Juan Calderón.
1544-1550.
Antiguamente
en la iglesia
de la Asunción.
Renera
(Guadalajara).
Foto: Fondo
Fotográfico
Camarillo.
Centro de la
Fotografía
y la Imagen
Histórica
de Guadalajara.
Diputación
Provincial

Posiblemente natural de Torrelaguna, pues en dicha villa vivían también su madre y una hermana,¹⁹ inició un pleito de hidalguía contra dicho concejo en 1561, que quedó olvidado.²⁰ La primera noticia sobre su labor se remonta a 1540, cuando contrataba un retablo con el pintor Juan de Villarreal. Durante esos primeros años se sucedieron las encomiendas, pues en 1543 se adjudicaba el altar mayor de la iglesia de Santo Domingo de Pozuelo del Rey²¹ y al año siguiente el de Renera junto a Castañeda. Citado indistintamente en la documentación como entallador o imaginero, hay que suponerlo autor de las tallas decorativas de los retablos que contrató, y quizás de algunos de los relieves e incluso de los bultos redondos menos comprometidos. La prueba de que acudía a escultores más expertos para cumplir sus encargos se encuentra en el retablo de Pozuelo, cuyos excelentes relieves del banco se han relacionado con la escultura del retablo de Fuentelencina, ejecutada, entre otros, por Nicolás de Vergara el Viejo y Bautista Vázquez.²²

Los restos escultóricos conservados del retablo de Renera, pertenecientes a los remates, han sido relacionados también con Bautista Vázquez,²³ quien quizás participase en las imágenes de santos y apóstoles del segundo orden de la predela y de las entrecalles, tal y como declara el estilo elegante y tendente a la estilización propio del abulense²⁴ que se entrevé a través de la fotografía conservada. Sin embargo, los relieves de los remates no soportan la comparación con su obra y deberán ponerse en el haber del propio Calderón.

La pintura corrió a cargo de Pedro de Castañeda, a quien habría que responsabilizar de la policromía y de las tablas que adornan el primer banco y las calles laterales. Vecino de Alcalá de Henares, se le ha documentado en los arciprestazgos segovianos limítrofes con la diócesis de Sigüenza entre 1521 y 1531, momento en que se le pierde la pista, lo que llevó a Collar de Cáceres a relacionarlo con el homónimo pintor asentado en Alcalá.²⁵ En 1540 estaba ya asentado en la ciudad complutense y se comunicaba con el entallador Miguel de Urrea, el conocido traductor de Vitruvio, para quien policromó un crial en 1540.²⁶ Cuatro años más tarde, coincidiendo con el encargo del retablo de Renera, aparece relacionado con Rodrigo Gil y la Universidad de Alcalá, cuando se ocupó de pintar dos figuras y ciertas trazas que Rodrigo había diseñado, se supone que

¹⁹ ARChVa, Registro de Ejecutorias, C. 922-12. Su madre casó en segundas nupcias con un carpintero originario de Toro llamado Diego Hernández Botinete, que emigró a Panamá donde murió en 1549 mientras trabajaba a destajo en el convento de la Merced.

²⁰ ARChVa, Sala de Hijosdalgo, C. 1679-10.

²¹ Sánchez-Palencia (1976).

²² Estella / Cortés (1989).

²³ Estella / Cortés (1989): 147

²⁴ Estella Marcos (1990): 20.

²⁵ Collar de Cáceres (1989): 64-65.

²⁶ Cruz Valdovinos (1980): 68-69.

para la fachada del colegio de San Ildefonso.²⁷ Su participación en la obra alcalaina le pondría en contacto con el entallador Claudio de Arciniega, junto a quien se encargó de los colaterales de Daganzo de Arriba en 1550.²⁸ Para esta última obra, en la que también participó el citado Urrea, se sirvió de su hijo Juan, fallecido poco después, lo que presume la madurez del artista, que rondaría los 55 años por entonces. En octubre de 1553 el tesorero del colegio de San Ildefonso de Alcalá le abonaba la pintura que debía adornar el refectorio, única obra conservada de entre las documentadas hasta ahora. En ella se representó a *Cristo crucificado entre la Imposición de la casulla a San Ildefonso y el cardenal Cisneros orante*, que ha servido para calificar su estilo y relacionarlo con la pintura flamenca y noroesteña por algunas notas paisajísticas y expresivas,²⁹ lo que se acomoda a su temprana formación, que tuvo que recibir durante la segunda década del XVI. En 1555 contrató el retablo mayor de El Berrueco y dos laterales para Torremocha, ninguno de los cuales pudo concluir, pues en septiembre de ese año Nicolás de Vergara el Viejo, quizás testamentario del ya fallecido Castañeda, traspasaba sus obras en Alcalá y Guadalajara.³⁰

Las tablas de Renera, dispersas entre el Museo Diocesano de Sigüenza y el coleccionismo privado,³¹ constituyen el principal conjunto conservado de este pintor. En total Castañeda realizó cuatro grisallas de profetas con destino al primer orden del banco y cuatro pinturas de la vida de la Virgen para las calles laterales. Las grisallas fueron atribuidas hace unas décadas a Juan de Villoldo,³² quien había realizado con la misma técnica las sargas que cubrían el retablo de la Capilla del Obispo de Madrid.³³ Es cierto que Villoldo pintó a lo largo de su carrera varios de estos velos,³⁴ pero es también indudable que las grisallas procedentes de Renera poco tienen que ver estilísticamente con el palentino, más allá del general estilo manierista que informaba a ambos artistas. Nada hay en contra de la atribución de estas tablas a Castañeda, quien, como se ha dicho, se ocupó de pintar ciertos dibujos y trazas de Rodrigo Gil para la fachada de la Universidad de Alcalá, cuyos resultados posiblemente no diferirían mucho de las figuras y escenas de apariencia escultórica de estas grisallas, como manifiestan las decoraciones en forma de bajorrelieves de los pedestales en que se apoyan los profetas. Por otro lado, las pinturas de las calles laterales (el *Abraso ante la Puerta Dorada*, la *Anunciación*, *Cristo camino del Calvario* y el *Planto*) permiten caracterizar mejor el estilo de Castañeda y compararlo con el reflejado en la pintura citada del refectorio del colegio de San Ildefonso. Castañeda se muestra

²⁷ González Ramos (2003): 301-303.

²⁸ Cruz Valdovinos (1980): 69-70.

²⁹ González Ramos (2003): 301-303.

³⁰ Saldaña Carretero (2015): 84-85.

³¹ Buendía / Ávila (1982): 235.

³² Buendía / Ávila (1982): 236-238.

³³ Ponz (1776): 119-120.

³⁴ Pérez de Castro / Martínez Gonzalo (2017).

en las tablas de Renera como un berrugetesco con mucho oficio, capaz de ocultar tras una abigarrada puesta en escena, en la que se multiplican las figuras envueltas en una atmósfera sofocante, la modestia de su arte. Incapaz de transmitir con sinceridad el dolor que muestran las figuras, se apoya en arrebatos teatrales y en algunas desproporciones –de las extremidades o de las manos, considerablemente huesudas y alargadas– para acentuar su expresividad. El colorido es muy contrastado, aunque matizado con unos tonos verdosos que envuelven las escenas con un velo de irrealidad (fig. 2).³⁵

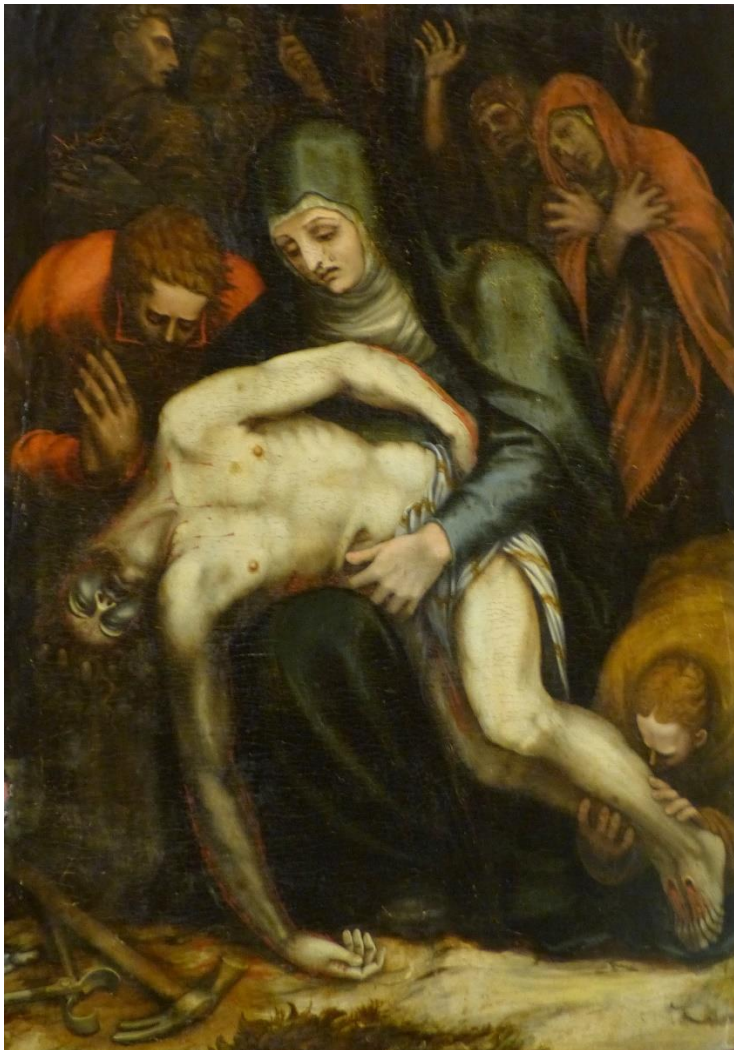


Fig. 2. *Piedad*.
Pedro de Castañeda.
Ca. 1549.
Museo Diocesano.
Sigüenza

³⁵ La atribución de estas pinturas al entorno de Juan de Villoldo realizada por Buendía / Ávila (1982) fue seguida por Ramos Gómez (2004): 233-237.

La ejecución de estas pinturas se puede acotar en torno a 1549, fecha que aparece en el pedestal sobre el que se asienta Isaías. Si esto es así, y no hay por qué dudarlo, pues en 1550 se procedía a la tasación del conjunto, estas tablas se realizaron cuatro años antes que el lienzo del refectorio de la Universidad. A pesar de ello, y aunque todas estas obras parecen salidas del mismo taller, como ponen de manifiesto algunos rostros y la insistencia en algunos estilemas característicos, la pintura universitaria, de notable complejidad y en la que parece evidente la participación del taller, se aleja de las tablas de Renera tanto por el uso del amplio paisaje como por la luz que inunda el conjunto.

2. LAS IMÁGENES DE JUAN DE JUNI

La ya comentada escasez de esculturas atribuidas a Juan de Juni durante la década de 1540 entra en contradicción con los testimonios de algunos artistas, como el de Gaspar de Tordesillas, que en 1548 declaró conocer el *Santo Entierro* del obispo de Mondoñedo y “otras muchas [obras] que ha visto hacer en su casa para otras partes”.³⁶ Uno de esos encargos, destinado a un pequeño lugar del arzobispado de Toledo, fue el que nos ocupa.

El destino rural de las imágenes y la escasa entidad de los contratistas condicionaron sin duda el interés del artista por la obra. La corta recompensa económica que previsiblemente iba a merecer su trabajo –finalmente le pagaron 72 ducados por el tablero de la *Asunción* y el *Cristo crucificado*– presume la participación de oficiales de su taller, que trabajarían sobre dibujos y modelos del maestro.

Lamentablemente no se ha conservado la imagen de la *Asunción*,³⁷ que solamente se puede analizar a través de la fotografía conservada (fig. 3). El modelo es claramente juniano, con un movimiento de paños aleatorio y nervioso, presente a lo largo de su carrera tanto en obras tempranas, por ejemplo de algunos relieves de la sillería de San Marcos de León, como en otras de su etapa de madurez, caso de la *Virgen de la Misericordia* del retablo de los Alderete en Tordesillas. Compositivamente el grupo alcanzó una cierta notoriedad en el taller, de modo que fue recreado en León en el entorno de Juan de Angés el Viejo, como demuestra un tablero casi idéntico del retablo de Villacelama que se viene atribuyendo a Bautista Vázquez,³⁸ escultor documentado en la casa de Juni en 1556.³⁹ Allí, como en Renera, la Virgen coronada toma forma de Inmaculada rodeada de Niños que repiten casi miméticamente los perdidos de Guadalajara (fig. 4).

³⁶ Fernández del Hoyo (2012): 41.

³⁷ Ninguna noticia de la imagen tiene Miguel Ángel Ortega, delegado diocesano de patrimonio de la diócesis de Sigüenza.

³⁸ Llamazares Rodríguez (2004): 164-166.

³⁹ Fernández del Hoyo (1996-97): 16.



Fig. 3. *Asunción* (paradero desconocido). Juan de Juni. Ca. 1549. Antiguamente en la iglesia de la Asunción. Renera (Guadalajara). Foto: Fondo Fotográfico Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial



Fig. 4. *Asunción*. Entorno de Juan de Angés el Viejo. Medios del siglo XVI. Iglesia de la Asunción. Villacelama (León)

El *Crucificado* se ha conservado (figs. 5-6). Ubicado en la actualidad en el testero de la nave del Evangelio de la iglesia de Renera, ha resultado muy maltratado por el paso del tiempo e intervenido en varias ocasiones, la última a cargo de Eladio García de Santibáñez.⁴⁰ La imagen es el segundo de los Cristos documentados del francés. El primero fue encargado por el arzobispo de Toledo Juan Pardo Tavera en 1537 para rematar un retablo del pintor Lorenzo de Ávila⁴¹ destinado a presidir la capilla de los Deza, ubicada en la sala capitular del convento dominico de Toro. En esta ciudad se conserva un Cristo de Juni, procedente del convento de San Ildefonso, que debería corresponder al encargado por Tavera. Sin embargo, las medidas señaladas en el documento transcrito por García Chico –que, por otra parte, no ha sido posible volver a consultar– no coinciden con la imagen, significativamente mayor que lo estipulado en 1537; ni tampoco su estilo, en línea con el desarrollado por el francés en la última etapa de su carrera.⁴² De esta manera, el Cristo de Renera sería el primero entre los conservados y suficientemente documentados del francés.

⁴⁰ Agradezco a Eladio García de Santibáñez la información proporcionada sobre la imagen.

⁴¹ García Chico (1941): 26.

⁴² Martín González (1974): 352.

Sin embargo, el escaso interés de Juni por el encargo tuvo que inclinarlo a dejar la talla en manos de sus oficiales. No encuentro otra explicación para la singularidad de esta imagen, tan alejada de los cánones del maestro. Aunque es cierto que entre la variedad de los Cristos junianos se producen grandes diferencias estilísticas y tipológicas debidas a la prolífica imaginación del artista y a sus deseos de innovación y variación, ninguno presenta semejante rostro de boca abierta, cabeza sin corona, extremidades tan delgadas –sobre todo de las piernas, que Juni gustaba de engrosar y a veces retorcer–, ni un paño de pureza de esa sencillez. Por otro lado, aunque el torso presenta el característico tratamiento abombado de la musculatura, la acentuada curvatura del cuerpo, que en una localidad como Valladolid remite inmediatamente al berrugetesco *Crucificado* de San Benito, es muy poco habitual en el francés.



Fig. 5. *Cristo crucificado*.
Juan de Juni y taller.
Ca. 1549.
Iglesia
de la Asunción.
Renera (Guadalajara)



Fig. 6. *Cristo crucificado* (detalle).
Juan de Juni y taller. Ca. 1549.
Iglesia de la Asunción.
Reñera (Guadalajara)

Una vez asentadas las dos imágenes junianas en el retablo, se procedió a la tasación en 1550. La tardanza de los contratistas en liquidar lo adeudado provocó un pleito, movido por uno de los hijos del escultor francés. Concretamente fue Pablo Juni de Montoya, a quien su padre había cedido la deuda para afrontar el coste de sus estudios, quien presentó la demanda.

3. PABLO JUNI DE MONTOYA, ESTUDIANTE EN LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Esta se interpuso en 1556 ante Diego Mejía de Lasarte, rector y juez conservador apostólico del Estudio y Universidad vallisoletanos, donde el hijo del artista cursaba gramática. Pablo había nacido en Salamanca, donde fue bautizado en la parroquia de Santa Eulalia el 11 de enero de 1542.⁴³ Era el segundo hijo del matrimonio formado por Juan de Juni y Catalina de Montoya, su primera mujer, y el tercero de los hijos del artista, pues antes de casar había engendrado a Isaac de Juni. Precisamente este fue el inicialmente destinado a continuar el oficio de escultor, por lo que no resulta extraño que a su segundo hijo varón lo destinara a las letras.

⁴³ Portal Monge / Sena Espinel (1996): 201.

Prácticamente nada se conoce de Pablo Juni de Montoya, que solo había aparecido en la documentación como testigo en dos documentos de su padre de 1556 y 1557.⁴⁴ Para entonces, el muchacho se había convertido en un adolescente y había iniciado su relación con la Universidad. Desde 1554, con doce años, había comenzado a cursar gramática griega y latina en el Estudio,⁴⁵ materias preparatorias y precedente obligado –se ha definido a esta etapa como la enseñanza secundaria del Antiguo Régimen– de la enseñanza superior.

La presencia de este hijo de Juni, su primer hijo varón legítimo, en la Universidad, posiblemente con la intención de estudiar Artes y Filosofía o Teología, quién sabe si para iniciar una carrera eclesiástica,⁴⁶ entronca con lo pretendido por otros escultores de la época. El caso más conocido fue el de Felipe Bigarny, que destinó al primogénito varón, llamado Gregorio Pardo, a la escultura, y a los otros dos hijos varones de su primer matrimonio a la Iglesia, uno de los cuales conseguiría un canonicato.⁴⁷ Algo parecido ocurrió con algunos otros escultores descollantes, como Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza, cuyos hijos se alejaron de la profesión paterna; y con algunos más modestos, como Cornieles de Holanda o Lucas Giraldo, así como con el toresano Juan Ducete el Viejo, quien destinó a sus dos hijos mayores al oficio de la escultura, mientras que al tercero lo mandó a estudiar a Salamanca con la intención de poder optar a la carrera eclesiástica, cosa que consiguió.⁴⁸ El interés de estos escultores por conceder a sus hijos más capaces una salida profesional alejada de la actividad manual –también constatado en el caso de los arquitectos–⁴⁹ habla a las claras de la búsqueda por parte de los artistas del XVI de la mejora de la reputación familiar a través del ejercicio de las letras, tanto si optaban al funcionariado como si lo hacían a la vida eclesiástica.⁵⁰

Sin embargo, en este caso los deseos de Juan de Juni no se vieron cumplidos. En 1562 Pablo Juni de Montoya había abandonado ya los estudios y se había encaminado hacia la profesión paterna. El 10 de abril de ese año el segundo hijo varón de Juni vuelve a aparecer en la documentación, pero esta vez en Astorga

⁴⁴ Fernández del Hoyo (2012): 32.

⁴⁵ En el pleito se trasladan las fes de Alonso de Reinoso, bedel del Estudio, sobre las matriculaciones del joven en los cursos de 1554-55 y 1555-56: “Estudiante en gramática. Está jurado y matriculado en el número y matrícula de los bachilleres estudiantes deste dicho Estudio”.

⁴⁶ Años más tarde, un bisnieto de Juni volvería a la Universidad para cursar el bachillerato de artes y luego medicina. Fernández del Hoyo (2012): 30.

⁴⁷ Río de la Hoz (2000): 257; Vasallo Toranzo (2019): 149.

⁴⁸ Parrado del Olmo (2002): 87; Vasallo Toranzo (2004): 42 y 60.

⁴⁹ Marfías (1989): 475.

⁵⁰ En este mismo sentido y aunque perteneciente a una etapa anterior y a otro reino actuó Guillén Sagrera, quien destinó a la actividad arquitectónica a uno solo de sus hijos varones, mientras que de los tres restantes, uno acabó como notario, otro como presbítero y el último como fraile dominico. Carbonell Buades (2007-08): 77. Igualmente, en el siglo XVII Pedro de Mena encaminó a sus hijos por el camino de la fe: a las mujeres como monjas y a los varones como clérigo y jesuita. Gómez Román (2015): 68.

como criado de Gaspar Becerra, englobado en el gran taller de escultura y ensamblaje creado por el artista andaluz, a punto de disolverse por la inminente marcha del baezano a Madrid.⁵¹ Volvía el maestro borgoñón a vincular a uno de sus hijos con alguna de las personalidades descollantes de la escultura española. Así lo había hecho anteriormente con Isaac, que recaló en las casas de Jamete y de Tiedra para perfeccionar el oficio,⁵² además de procurarle un viaje fuera de España, presumiblemente a Francia.⁵³ En este caso, la elección de Becerra es indicativa de las preferencias de un Juni consciente del destacado papel que el destino tenía reservado para Becerra, truncado por su temprana muerte.

El pleito concluyó el 10 de diciembre de 1563 con la condena definitiva de los contratistas,⁵⁴ que debían abonar a Pablo Juni de Montoya, cesionario de Juan de Juni, todo lo adeudado. Al poco debió de morir Pablo –si es que no lo había hecho antes, pues en muchas ocasiones las sentencias recogían el nombre del demandante aunque hubiese muerto–, dado que el 11 de enero de 1564 fue solo Juni quien solicitó la expedición de la ejecutoria correspondiente.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan (1927): “Un testamento inédito de Juan de Juni”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 8, 141-152.
- Agapito y Revilla, Juan (s. a.): *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo I. Berruguete – Juni – Jordán*. Valladolid, Imp. de E. Zapatero.
- Arias Martínez, Manuel (2020): *Gaspar Becerra en España. Entre la pintura y la escultura*. Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías e Instituto de Estudios Giennenses.
- Buendía, J. Rogelio / Ávila, Ana (1982): “La intervención de Juan de Villoldo en la provincia de Guadalajara: el retablo de Renera”, *BSAA*, 48, 233-242. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12683>
- Carbonell Buades, Marià (2007-08): “Sagreriana Parva”, *Locus Amoenus*, 9, 61-78.
- Carbonell Buades, Marià (2017): “Gregorio Pardo, *Burgensi sculptori clarissimo*: una hipótesis italiana para el hijo de Maestre Felipe”, en Letizia Gaeta (dir.): *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*. Salento, Mario Congedo Editore, pp. 127-150.
- Collar de Cáceres, Fernando (1989): *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*, t. 1. Madrid, Diputación Provincial de Segovia.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1980): “Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17, 67-72.

⁵¹ González García (1991): 212, documentó la presencia de Montoya en Astorga. Arias Martínez (2020): 88, lo relacionó con el hijo del escultor francés.

⁵² Fernández del Hoyo (2012): 25.

⁵³ Vasallo Toranzo (2012): 204.

⁵⁴ Castañeda ya había muerto, por lo que se citó a su hijo y heredero, llamado otra vez Juan, que necesitó de un tutor y curador, pues era todavía muy joven.

- Cuesta Hernández, Luis Javier (2009): *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España. Claudio de Arciniega, "Maestro Mayor de la obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México"*. México, Universidad Iberoamericana.
- Estella, Margarita (1985): "Noticias artísticas de Torrelaguna", *BSAA*, 51, 305-318. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10686>
- Estella Marcos, Margarita (1990): *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Estella, Margarita / Cortés, Salvador (1989): "Los retablos documentados de Fuentelaencina y Auñón, y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera", *Archivo Español de Arte*, 62/246, 131-155.
- Fernández Arenas, José (1977): "Martín de Santiago, noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca", *BSAA*, 43, 157-172. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12383>
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1996-97): "Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1, 15-19.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (2012): *Juan de Juni, escultor*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1941): *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, t. 2: *Escultores*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Gómez Román, Ana María (2015): *Escultores de "terrible condición". La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX*. Granada, Universidad de Granada.
- González García, Miguel Ángel (1991): "Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra", *Príncipe de Viana*, anejo 12 (*Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*), 211-215. Disponible en: <https://www.culturanaavarra.es/es/anejo-12> (consultado el 6 de julio de 2022).
- González Ramos, Roberto (2003): "Pedro de Castañeda: su pintura para el refectorio del Colegio Mayor de San Ildefonso (1553)", *Archivo Español de Arte*, 90/303, 326-329.
- Layna Serrano, Francisco (1948): *La provincia de Guadalajara (descripción fotográfica de sus comarcas)*. Madrid, Hauser y Menet.
- Llamazares Rodríguez, Fernando (2004): "Una revisión de obras del círculo de Juni", *Imafronte*, 16, 149-166.
- Marías, Fernando (1989): *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus.
- Martí y Monsó, José (1898-1901): *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid y Madrid, Leonardo Miñón. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=855> (consultado el 6 de julio de 2022).
- Martín González, Juan José (1974): *Juan de Juni, vida y obra*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Parrado del Olmo, Jesús María (2002): *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Pérez de Castro, Ramón / Martínez Gonzalo, Gloria (2017): "La capilla de los Reyes de la catedral de Palencia: la sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52, 35-46.

- Ponz, Antonio (1776): *Viage de España*, t. 5. Madrid, Joaquín Ibarra. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=7147> (consultado el 6 de julio de 2022).
- Portal Monge, Yolanda / Sena Espinel, María Paz de (1996): “Artistas y artesanos del libro en la Salamanca del siglo XVI a través de los libros parroquiales de bautismo”, *Memoria Ecclesiae*, 9, 221-257.
- Ramos Gómez, Francisco Javier (2004): *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*. Guadalajara, Diputación de Guadalajara.
- Río de la Hoz, Isabel del (2001): *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Saldaña Carretero, Rosa María (2015): “Pedro de Castañeda, Bartolomé Escudera y Juan de Cerecedo, el caso de tres pintores en la Alcalá de Henares del siglo XVI”, *Anales Complutenses*, 27, 79-99.
- Sánchez-Palencia, Almudena (1976): “La iglesia de Santo Domingo de Pozuelo del Rey”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 13, 117-122.
- Tormo, Elías (1914): “La Inmaculada y el arte español”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 22, 176-218.
- Urrea, Jesús (2006): “Revisión y novedades junianas en el V Centenario de su nacimiento”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 3-14.
- Vasallo Toranzo, Luis (2004): *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Salamanca, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Vasallo Toranzo, Luis (2012): *Juan de Anchieta, aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Vasallo Toranzo, Luis (2019), “Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes”, *Archivo Español de Arte*, 92/366, 145-160. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.10>
- Vasallo Toranzo, Luis / Pérez Martín, Sergio (2013): “Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre de Carvajal”, *Archivo Español de Arte*, 86/344, 275-290. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2013.v86.i344.552>
- Weise, Georg (s. a.): *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. 4: *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in Toledo und dem übrigen Neukastilien*. Reutlingen, Gryphius-Verlag.
- Zarco del Valle, Manuel R. (1916): *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, t. 2. Madrid, Centro de Estudios Históricos.