

Juan Soreda y un retablo firmado en Valdeande (Burgos). Algunas contribuciones a su catálogo y una reflexión sobre su aporte intelectual

Irune Fiz Fuertes

Universidad de Valladolid

irunefiz@uva.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2146-1311>

Resumen: La obra pictórica de Juan Soreda es escasa, y no se ubica en los principales centros productores del Renacimiento español. Pese a ello, su importancia en la pintura de la primera mitad de siglo XVI es incuestionable, así como la influencia de su estilo en los territorios en los que residió, entre Guadalajara y Soria, en torno a las diócesis de Sigüenza y El Burgo de Osma. En este artículo incrementamos su catálogo con un retablo mayor firmado, sito en la parroquia de una localidad que en el siglo XVI pertenecía a esta última diócesis: Valdeande (Burgos). A partir de esta aportación al catálogo del pintor, revisamos otras obras en ese territorio que se le pueden asignar, además de puntualizar algunos aspectos sobre el discurso que subyace en las tablas con profetas y sibilas de Atienza (Guadalajara), atribuidas a este pintor.

Palabras clave: Retablo; Juan Soreda; grabado; pintura del Renacimiento; humanismo; iconografía; patronazgo.

Juan Soreda and an Altarpiece Signed in Valdeande (Burgos). Some Contributions to His Catalogue and a Reflection on His Intellectual Contribution

Abstract: Juan Soreda's pictorial oeuvre is scarce and is not located in the main centres of production of the Spanish Renaissance. Despite this, his importance in the painting of the first half of the 16th century is unquestionable, as is the influence of his style in the areas where he lived, between Guadalajara and Soria, around the dioceses of Sigüenza and El Burgo de Osma. In this article we add to his catalogue a signed altarpiece, located in the parish church of a town that in the 16th century belonged to the latter diocese: Valdeande (Burgos). On the basis of this contribution to the painter's catalogue, we review other works in that territory that can be attributed to him, as well as outlining some aspects of the discourse underlying the panels with prophets and sibyls in Atienza (Guadalajara), attributed to this painter.

Key words: Altarpiece; Juan Soreda; engraving; renaissance painting; humanism; iconography; patronage.

Cómo citar este artículo / Citation: Fiz Fuertes, Irune. 2024. "Juan Soreda y un retablo firmado en Valdeande (Burgos). Algunas contribuciones a su catálogo y una reflexión sobre su aporte intelectual". *Archivo Español de Arte* 97 (386), 1262. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1262>

Fecha de recepción: 14-06-2023. Fecha de aceptación: 29-01-2024. Publicado en línea: 01-10-2024

El retablo mayor de San Pedro en Valdeande (Burgos)

La iglesia de San Pedro en Valdeande (Burgos) alberga en su capilla mayor, de traza gótica, un retablo renacentista con catorce tablas pictóricas distribuidas en una estructura de tres cuerpos y cinco calles, sobre-elevada la central con un ático [fig. 1].

Desde el punto de vista iconográfico, el primer cuerpo de este retablo sin banco se dedica a desgranar algunos de los episodios más relevantes de la Pasión de Cristo: *Ascensión*, *Resurrección*, *Via Crucis* y *Última cena*; extrañamente, están dispuestos de izquierda a

derecha y por tanto en sentido inverso al desarrollo cronológico de los hechos.

Las cuatro tablas del segundo cuerpo se dedican a representar escenas de la vida de san Pedro, titular de la iglesia, representado escultóricamente en el centro de este tramo. También dispuestas en un orden inverso al de la lectura habitual se encuentran, de izquierda a derecha, la *Crucifixión de san Pedro*, *san Pablo visita a san Pedro en la cárcel*, seguida de una escena de ambigua interpretación, en la que se representa a Cristo llevando la cruz y a san Pedro junto con otro santo. Pudiera ser la escena de *Quo Vadis*, en la que san Pedro aparece acompañado de san Pablo, enmar-



Fig. 1. Vista general del retablo mayor de *San Pedro* en Valdeande (Burgos)

cados en un paisaje que quizá esté reproduciendo las afueras de Roma, a tenor de los dos monumentos representados en la lejanía, un obelisco y un edificio de planta circular que recuerda al Castel Sant'Angelo. Ciertamente, la inclusión del apóstol de los gentiles es absolutamente inusual, pero es el episodio que más se

ajusta a la lógica del relato de la vida de San Pedro que tiene lugar en este cuerpo del retablo, y que se cierra en el siguiente encasamiento con la *Negación de san Pedro*. De las varias negaciones del apóstol narradas en los evangelios, aquí se ha optado por aquella en la que Jesús se encontraba en el sanedrín, pero su sufrimiento

queda en segundo plano porque lo que aquí interesa es destacar la parte del relato protagonizada por el titular del templo.

El último cuerpo lo componen cinco tablas, la central con la *Asunción de la Virgen coronada por ángeles*, mientras que las pinturas de las calles laterales representan a diferentes santos, empezando por dos apóstoles de cuerpo entero en la primera tabla, seguramente *San Judas Tadeo y san Simón*,¹ seguido por *San Miguel venciendo al demonio*; en la tercera tabla se representa a *San Roque y san Sebastián*, y a *Santo Domingo y san Antón* en la última. El ático alberga una tabla que representa la *Crucifixión*, flanqueada por la Virgen y san Juan.

La localidad de Valdeande no fue incluida en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Burgos* realizado en la tercera década de siglo XX,² y esta omisión quizá pueda explicar que de la existencia del retablo no tuvieron noticias los estudiosos que ayudaron a conformar una historia de la pintura española renacentista, como Post o Angulo y, como consecuencia, hasta hace escasas décadas ha pasado desapercibido para la historiografía. En los últimos veinticinco años ha sido incluido en las síntesis sobre pintura renacentista burgalesa –pues no hay un estudio monográfico y en extenso de la misma–. Se ha destacado en estas aproximaciones su italianismo;³ incluso en ocasiones se ha puesto en relación con el conocimiento de la obra de Juan Soreda, pero sin mayores precisiones.⁴

La comparación formal con el corpus sorediano no deja lugar a dudas. La falta de discurso intelectual presente en otras obras del pintor, así como una mayor aproximación a las formas miguelangelescas, han sido seguramente los factores que han hecho dudar o simplemente ignorar esta autoría a los investigadores que nos han precedido. Hay que tener en cuenta que la mayoría de las comparaciones formales para las obras de Soreda se han establecido tomando como referente el retablo de Santa Librada de la Catedral de Sigüenza. Sin embargo, esta obra guarda más relación con las tablas que realizó el pintor en el retablo mayor de la iglesia de San Pelayo de Olivares de Duero, que muestran un estilo más avanzado, al estar realizadas después de 1528.⁵

¹ Solo uno de ellos, el que lleva túnica roja, porta un atributo identificativo, un garrote, instrumento de martirio atributo de Santiago el Menor o San Judas Tadeo; seguramente sea este último acompañado por San Simón, ya que se suelen emparejar al haber compartido la labor de predicación en Edesa, donde debatieron con magos persas y derribaron los ídolos, por lo que fueron degollados juntos. Reau 1997, 206.

² Quedó manuscrito tras su entrega en 1924. Consultable en: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_burgos.html (Acceso: 12-06-2023).

³ Ibáñez Pérez 1999, 151.

⁴ Hernando Garrido 2003, 342. Pese a que en algunas tablas ve relación con Soreda, considera que este retablo está “lejos de las sutilezas iconográficas y humanísticas de Sigüenza y Olivares. Payo Hernanz y Alonso Abad 2008, 227 y 233, consideran que su autor es un maestro conocedor de la obra sorediana.

⁵ Tanto en Olivares en las tablas hechas por Soreda, como en Valdeande, hay algunas diferencias estilísticas que se deben entender dentro del marco de trabajo de un taller renacentista.

La consulta del informe de la restauración del retablo, que tuvo lugar en 1992, ha revelado preciosa información acerca de la autoría de la obra, ya que aparece la firma “Juan Sureda” [fig. 2] en todas las cresterías del primer cuerpo, así como en los entablamentos segundo y cuarto por el reverso del primer cuerpo y tres flameos del ático, de manera que las evidencias estilísticas quedan así confirmadas, aunque, sorprendentemente, en dicho informe la obra se consideró anónima.⁶ En los tres flameos restantes y en la viga trasera del cuerpo inferior en su lado derecho aparece otra firma con otra grafía, donde se lee “Castañeda” [fig. 2]. El único pintor que conocemos con ese apellido en esas coordenadas espacio-temporales es Pedro de Castañeda. Este artista está documentado desde 1540 y hasta su muerte en 1557 trabajando en Alcalá.⁷ Por esas fechas también se le documenta actividad artística en la vecina diócesis de Sigüenza, ya que en 1544 contrató la pintura del desmantelado retablo mayor de la parroquia de Renera (Guadalajara).⁸ Como ya aventuró Collar de Cáceres, puede que sea el mismo pintor que años antes, entre 1521 y 1531, está documentado al norte de la diócesis de Segovia, en zonas limítrofes con el antiguo territorio diocesano de Osma,⁹ al que pertenecía Valdeande. Por tanto, en el caso de que sea la misma persona en todos los supuestos, se trataría de un artífice que antes de asentarse en Alcalá estuvo trabajando entre las diócesis de Osma, Sigüenza y Segovia, en una zona alejada de las capitales diocesanas; en estos casos es habitual que los artistas trabajen en varios territorios limítrofes. Sin embargo, desde el punto de vista estilístico, no está tan claro que sea la misma persona, dado que la obra documentada en Renera y Alcalá no concuerda por completo, y tampoco se corresponde en nada con el estilo de las tablas de Valdeande. Cabe la posibilidad de que su labor aquí se limitara al policromado.

Lo único cierto es que, como en el resto de la obra de Soreda, se observa en este retablo un intenso uso de la estampa como medio compositivo. El procedimiento habitual de este pintor es el del empleo para cada tabla de fragmentos copiados de distintos grabados, algo común a la mayoría de artistas, pero que en su caso se sitúa por encima de la media al emplearla hasta para los más nimios detalles. Como apuntó Ana Ávila, “es posible que en su época no exista en nuestro país un pintor que aproveche tantos grabados”.¹⁰ Si la escena es compleja, el resultado suele ser una falta de unidad compositiva, porque carece de la suficiente habilidad para integrar las figuras en una visión de conjunto, quizá por ceñirse demasiado rígidamente a la copia de la fuente. La infinidad de estampas utilizadas convierten en un

⁶ *Informe de la restauración del retablo de San Pedro de la Iglesia de Valdeande Burgos*. Restaurado por Pátina s.l., Junta de Castilla y León, Unidad de Archivo Central, Expedientes de restauración de bienes muebles, caja 4250, n° de expediente BM BU 2/91. Agradezco al delegado diocesano de Patrimonio de la Archidiócesis de Burgos las facilidades dadas para llevar a cabo la fotografía de este retablo.

⁷ González Ramos 2003.

⁸ Vasallo Toranzo 2022, 98.

⁹ Collar de Cáceres 1989, 64.

¹⁰ Ávila 1981, 82.

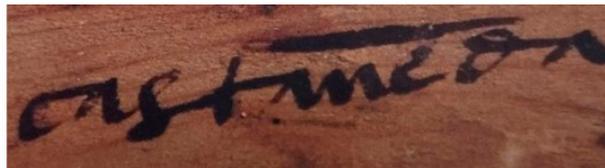
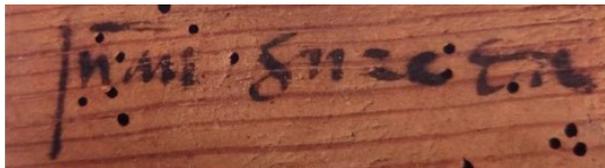


Fig. 2. Firmas de Juan Sureda y Castañeda en la parte trasera del retablo mayor de *San Pedro* en Valdeande (Burgos)

reto para el investigador determinar su origen; solo nos detendremos en las más relevantes para concluir que, en líneas generales, se puede afirmar que aquí prescinde de las estampas del norte de Europa, siendo todas las detectadas de origen italiano. Destacan en número las incisas por Marcantonio Raimondi. Hay varias figuras que están sacadas de la serie conocida como *Piccoli santi* que el boloñés grabó en la segunda década del siglo XVI a partir de diseños de Rafael. En el cuerpo superior del retablo se percibe su empleo en la postura de Judas Tadeo, basada en San Simón de esta serie,¹¹ mientras que en la tabla de *Santo Domingo y San Antón* el primero remeda la posición de San Lorenzo¹² y el segundo la de San Pablo de dicha serie.¹³

Sin dejar este último cuerpo del retablo, una de las escenas más llamativas debido a su animado cromatismo y a la elegancia de sus figuras es la de *San Miguel venciendo al demonio* [fig. 3]. Aquí Soreda siguió otro grabado de Raimondi, en este caso basado en un diseño de Baccio Bandinelli, el *Martirio de San Lorenzo*.¹⁴ Es esta una compleja composición llena de pequeñas figuras que le servirán para diversos personajes en varias tablas. Para la que nos ocupa, hemos de fijarnos en dos personajes en la parte inferior derecha, uno con turbante que está tumbado intentándose levantar, y otro que está de pie, casi encima de él con un fardo, pues son los que Soreda utilizó para dos personajes principales. En la balanza del arcángel, la figura gesticulante que alza los brazos en el platillo que menos pesa, es un remedo del Apolo que campea sobre sus caballos en la zona superior de otra estampa de Raimondi a partir de un diseño de Rafael: *el Juicio de Paris*.¹⁵

Si ahora nos desplazamos al cuerpo medio del retablo, centrado en escenas de la vida de San Pedro, la *Crucifixión* del santo centra la composición de la tabla dedicada a este suceso, al igual que sucede en la homónima pintura aparecida recientemente en comercio.¹⁶

¹¹ Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342549>. (Acceso: 03-11-2023).

¹² Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345994>. (Acceso: 03-11-2023).

¹³ Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342552>. (Acceso: 03-11-2023).

¹⁴ Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345726>. (Acceso: 03-11-2023).

¹⁵ Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>. (Acceso: 03-11-2023).

¹⁶ Subastada en 3 de marzo de 2021 en Abalarte. Es de menor tamaño, dado que mide 67 x 38 cm., mientras que las tablas de Valdeande miden 130x88 cm. Su precio de salida fue de 24.200 euros y se remató en 32.500 euros. http://abalartesubastas.com/detalle_lote.php?subasta=37&numero_lote=137&id=75865&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=75&limite=75&autor=%3Cbr%3E&vendido=&activo=&idioma=eneneseneseneseneseneseneseneseneses (Acceso: 12-06-2023).

Alrededor de la cruz se sitúan multitud de personajes extraídos de diversas estampas. Se puede tomar como ejemplo la figura masculina con ropa verde y turbante, para la que de nuevo vuelve a recurrir al grabado del *Martirio de San Lorenzo* de Bandinelli, donde hay varias figuras con este tocado. De todas ellas parece que se basó en la situada en el piso superior del edificio mirando de perfil.

De las cuatro escenas dedicadas a la vida de San Pedro, la más compleja es la que representa el episodio en el que *San Pablo visita a san Pedro en la cárcel* [fig. 4]. Es patente el cuidado puesto por el artista en la descripción del espacio interior, articulado por columnas jaspeadas; por encima de sus capiteles se disponen hacheros, entre los cuales el pintor ha ubicado unos relieves de desnudos marmóreos que recuerdan a las figuras bronceas situadas por encima de los ancestros de Cristo en el techo de la Capilla Sixtina. En Valdeande no parece existir relación de significado entre los desnudos de estos relieves y la escena principal, más allá de contribuir a la representación fidedigna de un espacio *all'antica*, en consonancia con el marco temporal en el que se desarrollan los hechos narrados. Sin embargo, se debe reseñar que el relieve que se encuentra en el centro, donde se representa a una mujer con el cabello recogido, que toma con la mano izquierda una tela mientras con la izquierda sujeta a un niño, se repite con exactitud a los pies del *San Juan Evangelista* en el retablo de Olivares, por lo que sin duda en ambos casos se utilizó la misma fuente gráfica.

Hay otro grabado utilizado en Olivares de Duero que se detecta en esta escena de Valdeande: el *Martirio de San Pablo y condena de San Pedro*,¹⁷ grabado por Caraglio a partir de una composición de Parmigianino en 1527. En el retablo de Olivares, Ana Ávila detectó su uso para la figura del verdugo con capa roja a la derecha de la *Decapitación de San Pelayo*,¹⁸ a lo que podemos añadir que también fue empleado en esa misma escena para el soldado que señala a la izquierda el trágico suceso. La figura copiada, que en el grabado se encuentra a la derecha de la composición señalando el martirio, la vuelve a utilizar Soreda con gran fidelidad en la tabla de Valdeande para el joven del extremo, apenas cubierto con una túnica, situado al lado del soldado que mira al espectador y que centra el grupo de personajes secundarios de la escena. Por

¹⁷ Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360230> (Acceso: 03-11-2023).

¹⁸ Ávila 1981, 85.



Fig. 3. Juan Soreda. *San Miguel venciendo al demonio*. Retablo mayor de *San Pedro* en Valdeande (Burgos)

su parte, este otro soldado, sigue fielmente el atavío y postura del personaje novelesco Guerino Meschino, representado en un grabado italiano anónimo de finales del siglo XV.¹⁹ Por último, observamos aquí el uso de otra estampa grabada por Raimondi entre 1517 y 1520: *San Pablo predicando en el areópago*:²⁰ la figura del anciano apoyado en un cayado cerca de la base de la

¹⁹ Imagen disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-380. (Acceso: 03-11-2023).

²⁰ Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342755>. (Acceso: 03-11-2023).

estatua es en la que se inspiró Soreda para componer la figura de san Pablo.

En el cuerpo inferior, en la *Ascensión*, Cristo está flanqueado por dos ángeles que fueron sacados de una misma figura de la estampa de *El juicio de Paris*: el ser alado que aparece en el centro de la composición, debajo del carro de Apolo. Vuelve a utilizar este grabado en la *Resurrección* adyacente [fig. 5] para la figura más llamativa: el desnudo masculino que se encuentra sentado dándonos la espalda. Para realizarla, Soreda copió con bastante exactitud el torso de la divinidad fluvial que mira al espectador en la parte inferior



Fig. 4. Juan Soreda. *San Pablo visita a San Pedro en la cárcel*. Retablo mayor de *San Pedro* en Valdeande (Burgos)

derecha del mencionado grabado, fechada hacia 1515, y que deriva de un trabajo perdido de Rafael.²¹

²¹ Que además fue grabada de manera independiente por Marco da Ravenna. Imagen disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>

Puede que el soldado que observa la escena a la izquierda, esté basado en el que aparece en otra pla-

File:Marco_da_Ravenna_-_A_young_nude_woman,_sitting,_H,2.31.jpg (acceso: 03-11-2023).



Fig. 5. Juan Soreda. *Resurrección*. Retablo mayor de *San Pedro* de Valdeande (Burgos)

queta de Moderno dedicada al *Martirio de San Sebastián* [fig. 6]. Este santo está flanqueado a su izquierda por una pilastra en la que se representa un soldado en la misma postura y atavío que el de Valdeande, y en la parte inferior de esta pilastra aparece un águila que pudo servir de inspiración para el ave que se representa en el escudo de nuestro soldado. Donde no cabe duda de la fuente utilizada es en el casco y en el escudo azul rojo y dorado del primer plano en el suelo, pues proceden de otro grabado de Marcantonio Raimondi, en este caso inspirado en un relieve del arco de Constantino y titulado *Trajan entre la victoria y la ciudad de Roma*.²²

²² Imagen disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcantonio_-_Emperor_Trajan_at_left_surrounded_by_his_troops_and_flanked_by_a_personification_of_Rome_at_left_and_being_crowned_with_a_laurel_wreath_by_Victory_at_right,_H,3.8.jpg. (Acceso: 03-11-2023).

El casco con un león y un vistoso penacho es el mismo que lleva la figura femenina en el extremo izquierdo de la composición, mientras que para el escudo se sirvió del que lleva un *laocoontiano* personaje en el extremo derecho. De este grabado también copió la figura derrotada bajo un caballo, la emplea para el hombre del que solo vemos su cabeza y su vestimenta roja, encajado entre dos de los desnudos. El otro desnudo de la pintura arrodillado al lado de Cristo, está basado en el grabado del hombre desnudo arrodillado conocido como “El Mato” de Zoan Andrea [fig. 7].

²² Imagen disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcantonio_-_Emperor_Trajan_at_left_surrounded_by_his_troops_and_flanked_by_a_personification_of_Rome_at_left_and_being_crowned_with_a_laurel_wreath_by_Victory_at_right,_H,3.8.jpg. (Acceso: 03-11-2023).

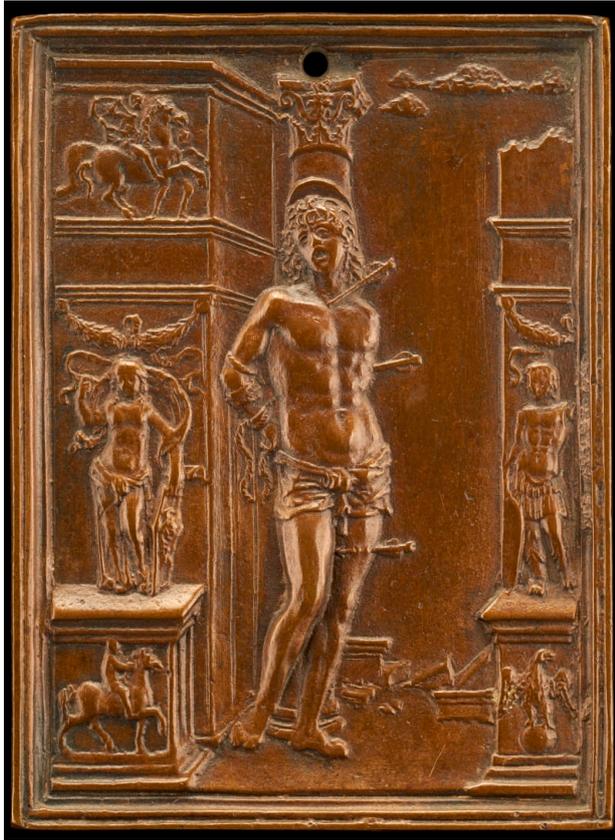


Fig. 6. Moderno (Galeazzo Mondella). *Martirio de San Sebastián*.

Así pues, esta obra no solo supone un notable incremento del catálogo de Juan Soreda, sino que desestima la obligatoriedad de contar con un discurso sofisticado para que una determinada obra sea considerada de este pintor. Además, el hallazgo de esta obra ratifica la importante labor de Soreda en el *hinterland* de El Burgo de Osma, donde murió en 1537. Tanto este retablo como el de Olivares de Duero (Valladolid)²³ corresponden al final de su producción, por lo que se podría pensar que solo tras la finalización de su trabajo en el retablo de Santa Librada en la Catedral de Sigüenza, hacia 1528, comenzó a trabajar en esta zona. Sin embargo, las tablas ubicadas en la concatedral de San Pedro de Soria contradicen esta hipótesis, al fecharse en los últimos años de la segunda década del siglo XVI.²⁴ Por otra parte, los restos del retablo que ejecutó para Santa María del Rey en Atienza, localidad perteneciente a la diócesis de Sigüenza, que se deben datar en la década de 1530, indican que no abandonó del todo esa área y que por tanto su actividad fue continua en ambas diócesis a lo largo del tiempo.

A la luz de estos dos factores, el trasiego en el territorio oxoniense-seguntino y la ausencia de un discurso

²³ Perteneciente entonces a la diócesis palentina, pero en un territorio limítrofe con la antigua diócesis de Osma y por tanto bajo su zona de influencia.

²⁴ Ávila Padrón 1979, 137. Ramos Gómez 2004, 137, las fecha ya en la década de 1520.

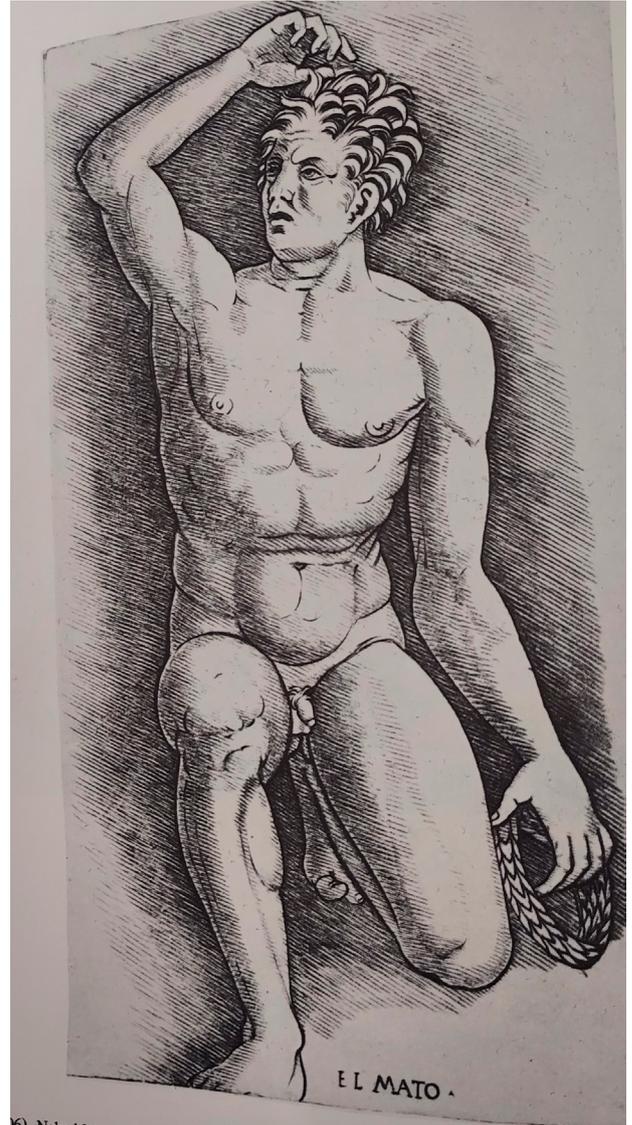


Fig. 7. Zoan Andrea. *El Mato*

intelectual sofisticado como condición para certificar la autoría de Soreda, se deben reexaminar algunas otras pinturas que se han relacionado con este pintor, aunque no se han incluido en su catálogo pese a las evidencias formales. Se trata de los retablos sitos en las parroquias de *Nuestra Señora de la Natividad* en Santa María de Riaza (Segovia) y de *Nuestra Señora de la Asunción* en Baños de Valdearados (Burgos).

Tras analizar estas pinturas, dirigiremos nuestra atención hacia las tablas de sibilas y profetas de Atienza. Pese a que no haya documentación alguna que avale la participación de Soreda, siempre ha habido consenso sobre su autoría. Tal unanimidad tiene que ver no solo con los rasgos formales de las tablas, también con que, al igual que sucede en el retablo de Santa Librada, se utilizan las fuentes gráficas quinientistas para expresar de una manera más sofisticada un significado. Pese a ello, el análisis del mensaje de las tablas de Atienza no ha recibido la misma atención que el del retablo de



Fig. 8. Juan Soreda y taller. *Profeta Jeremías*. Retablo mayor de *Nuestra Señora de la Natividad* de Santa María de Riaza (Segovia)

la santa seguntina.²⁵ Abundar en su mensaje y fuentes de inspiración nos brinda la oportunidad de reflexionar sobre el calado de la aportación sorediana no únicamente desde el enfoque estilístico.

El retablo mayor de la iglesia del convento de *San Francisco* de Ayllón (Segovia)

En el ábside románico de la iglesia parroquial de *La Natividad* en Santa María de Riaza (Segovia) se ubican junto con otras pinturas góticas, doce tablas renacentistas que carecen de ensamblaje, procedentes del convento de *San Francisco* de Ayllón (Segovia),²⁶ localidad perteneciente entonces a la diócesis de Sigüenza.

Collar de Cáceres las atribuyó al Maestro de Ventosilla,²⁷ juzgándolas entre lo más avanzado de su estilo

²⁵ Lo tratan Ávila Padrón 1979, 139-140 y Ramos Gómez 2004, 153-154. Su análisis es parcial y basado sobre todo en los textos que aparecen en las tablas de los profetas.

²⁶ Ramos Gómez 2004, 185.

²⁷ El extenso catálogo de este maestro anónimo, creado por Post 1966: 130-137, e incrementado por Díaz Padrón y Monereo Velasco 1983 y Díaz Padrón y Monereo Velasco 1984, responde en realidad al hacer de varios talleres, de manera que es uno de tantos pintores anónimos cuya obra necesita ser reexaminada. No es este el lugar para hacerlo, pero sí se puede adelantar que el pintor que realizó parte de las tablas del retablo de Ayllón aquí estudiado es el mismo que se encargó de la *Crucifixión* del Museo de Valladolid (nº de inventario 11125) y del retablo de *San Pedro* de Horcajo de la Sierra (Madrid), hoy en la Catedral de Nuestra Señora de la Almudena (Madrid), entre otras obras. Precisamente en la tabla de la *Anunciación* de este último retablo se

y con “un contacto incuestionable con el arte de Juan de Soreda”.²⁸ Señaló además la existencia en la sacristía de una decimotercera tabla con San Gregorio –en la actualidad ubicada en la nave, cerca del presbiterio– que debió pertenecer al mismo retablo, abriendo la posibilidad de que en origen este fuera aún mayor. Poco después, Ramos Gómez valoró su excepcional calidad, afirmando que su estilo “preludia o recuerda a Soreda”,²⁹ pero sin una identificación con el pintor, pues de hecho crea la figura anónima del Maestro de Ayllón solo para esta obra. Se debe mencionar que las tablas están deterioradas y repintadas, y seguramente sea esta una de las razones para no haberlas incluido sin ambages en la producción sorediana.

En una mirada de conjunto se percibe que se trata de un retablo anclado en la tradición de una pintura vinculada en sus fuentes al *Quattrocento* y a los pintores y grabadores norteños del siglo XV, pues hay copias de estampas de Mantegna, Schongauer y Dürero.³⁰ Llama poderosamente la atención en la estancia donde se ubica al profeta Jeremías, la lámpara que pende del techo, en la que un leoncillo corona el machón central mientras que su parte inferior remata en una argolla mordida por una cabeza de felino [fig. 8].

represente una lámpara igual que la reseñada en el profeta Jeremías de Ayllón, siendo un adorno inusual en la pintura castellana.

²⁸ Collar de Cáceres 2003, 336-337.

²⁹ Ramos Gómez 2004, 185.

³⁰ Collar de Cáceres 2003, 337.



Fig. 9. Juan Soreda. *Rey David*. Retablo mayor de *Nuestra Señora de la Natividad* de Santa María de Riaza (Segovia)



Fig. 10. Juan Soreda. *Asunción de la Virgen*. Retablo mayor de *Nuestra Señora de la Natividad* de Santa María de Riaza (Segovia)

Es inusual encontrar este tipo de lámparas en la pintura castellana, aunque son frecuentes en las obras flamencas del siglo XV. Un modelo casi análogo se encuentra en una tabla de la *Virgen con el Niño* atribuida a Petrus Christus en el Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas,³¹ y en otra con el mismo tema en la Galería Sabauda de Turín, considerada de un seguidor de este pintor flamenco.³² Por otra parte, el modo de representar a los profetas, trae ecos de los ejemplos dejados por Pedro Berruguete o por el Maestro de Becerril.³³ Todo lo expuesto resulta difícil de conciliar con la visión predominante del estilo de Soreda, forjada a través del retablo de Santa Librada, que se caracteriza por la introducción de las formas del Alto Renacimiento en la pintura castellana y su mensaje humanista a través de la fábula pagana. Sin embargo, no hay que olvidar que las obras tempranas de este pintor, como el retablo de Luzón o las tablas procedentes de Santa María de

³¹ Número de inventario 56-51. Imagen disponible en: <https://art.nelson-atkins.org/people/5526/petrus-christus/objects>. (Acceso: 16-10-2023).

³² Número de Inventario 26, imagen disponible en: <https://musei-reali.beniculturali.it/nella-stanza-di-maria/> (Acceso: 16-10-2023).

³³ De hecho, en Ramos Gómez 2004, 189-190, se subraya esta relación y lo vincula con el entorno palentino o burgalés.

Huerta, no se salen del habitual mensaje de un retablo parroquial y tampoco utilizan fuentes gráficas quinientistas, salvo la temprana estampa de la Piedad, grabada por Raimondi hacia 1511-1512, que también se emplea en el retablo de Ayllón.

Desde nuestro punto de vista, la mayoría de las tablas en este retablo se deben atribuir al Maestro de Ventosilla. No obstante, al menos tres de ellas fueron realizadas por Soreda, pues los tipos humanos responden por completo a los utilizados por este pintor. Nos estamos refiriendo a las que representan a los profetas *David* [fig. 9] y *Salomón* y a la *Asunción de la Virgen* [fig.10]. Todos ellas encuentran su correlación en el banal del apostolado realizado por Soreda para la catedral de Sigüenza hacia 1520.³⁴

Por ejemplo, David es igual que el *San Bartolomé* del banal [fig. 11b], mientras que la *Asunción*, pese al deterioro de la capa pictórica, se asemeja al rostro de *San Juan* seguntino [fig. 11a]. Así pues, se debe considerar que se trata de una obra en la que intervino Soreda en los años finales de la década de 1510.

³⁴ La documentación que vincula a este banal con Soreda es cuestionable, como se apunta en Ramos Gómez 2004, 98, pero, como él mismo afirma, es indudable su autoría desde el punto de vista formal.



Fig. 11. Juan Soreda. *San Juan y San Bartolomé*. Bancal con apostolado. Catedral de Sigüenza (Guadalajara)

La colaboración en este retablo entre el Maestro de Ventosilla, y Juan Soreda ayuda a entender las concomitancias de estilo entre ambos, dejándose el primero –más retardatario– influir por el estilo del segundo, quien supo renovarse a medida que avanza el siglo XVI introduciendo una mayor presencia de las estampas de Rafael hasta incorporar incluso un miguelangelismo plenamente quinientista.

El primitivo retablo de la parroquia de *Nuestra Señora del Castillo* en Baños de Valdearados (Burgos)

Otras tablas de pintura renacentista sobre las que es necesario llamar la atención son las encastradas en dos retablos dieciochescos, el mayor y uno lateral, de la parroquia *Nuestra Señora de la Asunción* de Baños de Valdearados (Burgos), localidad que en el siglo XVI formaba parte de la diócesis de Osma.

El retablo mayor posee ocho tableros de pincel con escenas de la vida de la Virgen –*Árbol de Jessé, Abrazo ante la Puerta Dorada, Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos, Presentación del Niño en el templo, Huida a Egipto, Jesús entre los doctores*– mientras que en el lateral se reaprovechan tres tablas que ilustran episodios de la pasión de Cristo –*Ecce homo, Vía Crucis, Calvario*–.

Dado que el templo donde hoy se encuentran es una obra realizada en las últimas décadas del siglo XVI, el original retablo sorediano es anterior a esta fábrica y puede provenir de la iglesia de *Santa María del Castillo*,

que contó con un retablo mayor dedicado a la titular del templo y a Jesucristo.³⁵ No obstante, tradicionalmente se han venido considerando de artistas distintos las de un retablo y otro, viéndose una “indudable procedencia flamenca” para las tablas de la Pasión del retablo lateral³⁶ y una asimilación del mundo italiano que se funde con lo flamenco para las del retablo mayor.³⁷ Solo más recientemente se han relacionado con Soreda al observarse una “sorprendente proximidad” con alguna de las obras del pintor, pero sin llegar a afirmar su autoría plenamente al considerarse “lejos de las sutilezas iconográficas y humanísticas de Sigüenza y Olivares”.³⁸

Sin embargo, como hemos comprobado, esta sofisticación intelectual no es óbice para descartar la autoría de Soreda, dado que las comparaciones formales con otras obras seguras del pintor no dejan lugar a dudas. Es cierto que no todas las tablas tienen la misma calidad y algunas de ellas se deben considerar obras de taller, así que nos centraremos en aquellas que sí se pueden atribuir a Soreda, como por ejemplo el *Calvario*, gemelo del que corona el retablo de Santa Librada [fig.12],³⁹ o

³⁵ Calvo Madrid 1981, 94-97, *cifr.*: en: Hernando Garrido 2003, 336, quien también informa de que en 1955 fueron vendidas una *Coronación* y una *Flagelación* con el mismo estilo y medidas que las del retablo mayor, ubicadas hasta entonces en la sacristía.

³⁶ Ibáñez Pérez 1999, 153; de la misma opinión son Franco Mata e Iglesias Rouco 2000, 117.

³⁷ Ibáñez Pérez 1999, 153; opinión compartida por Franco Mata e Iglesias Rouco 2000, 117-118.

³⁸ Hernando Garrido 2003, 329 y ss.

³⁹ Ya señalado por Hernando Garrido 2003, 330, pero sorprendentemente esta observación no le llevó a considerarlo obra de Soreda.



Fig. 12. De izquierda a derecha, Juan Soreda. *Calvario*. Retablo lateral en la iglesia de *Nuestra Señora de la Asunción*. Baños de Valderados (Burgos).
Juan Soreda. *Calvario*. Retablo de Santa Librada. Catedral de Sigüenza (Guadalajara)



Fig. 13. Juan Soreda. *Natividad*. Retablo mayor de la iglesia de *Nuestra Señora de la Asunción*. Baños de Valderados (Burgos).

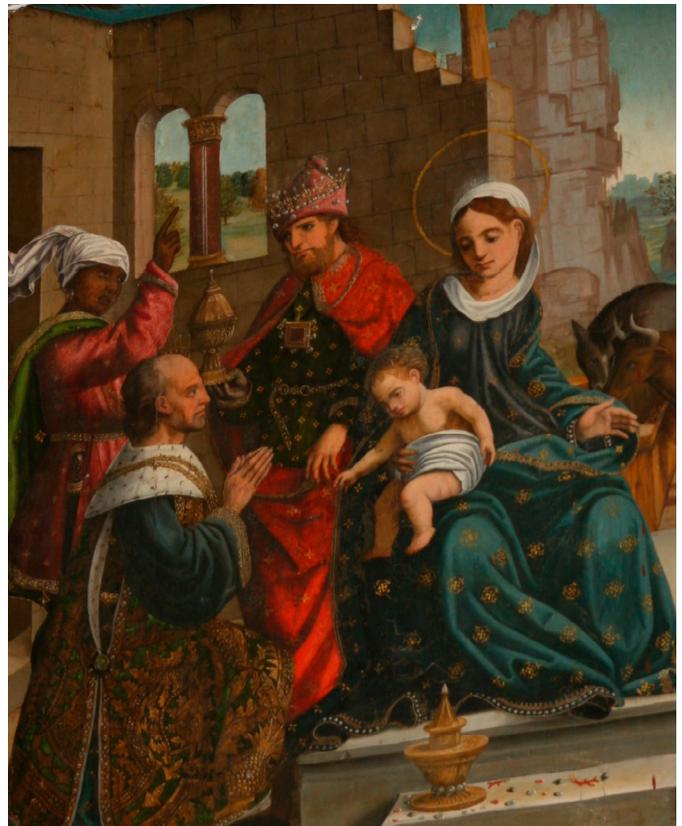


Fig. 14. Juan Soreda y taller, *Adoración de los Magos*. Retablo mayor de la iglesia de *Nuestra Señora de la Asunción*. Baños de Valdearados (Burgos)



Fig. 15. Juan Soreda. *Árbol de Jessé*. Retablo mayor de la iglesia de *Nuestra Señora de la Asunción*. Baños de Valderados (Burgos).

la *Natividad* [fig.13], con un esquema muy parecido al empleado al de la tabla homónima de *Santa María de Huerta*. Coinciden también estas dos obras en la iluminación nocturna y en el tipo humano empleado para la Virgen, que tiene idéntica postura y rostro; este, enmarcado por dos largos mechones por delante de las orejas, es una tipología habitual en Soreda desde su producción más temprana, y en concreto aquí coincide plenamente con el de las tablas de Santa María de Huerta y el de la *Visitación* en el documentado retablo de Luzón.

Pero sobre todo cabe destacar el magnífico *Árbol de Jessé* [fig.15], cuya figura principal está basada en la representación antropomorfa de un río que cierra por nuestra derecha *El Juicio de Paris*, estampa que, como vimos, Soreda también utilizó en el retablo de Valdeande. Aunque el paisaje que aparece en los grabados

no suele ser la parte que más interesa a los artistas que los utilizan, Soreda sí lo tuvo en cuenta el que se despliega detrás de esta figura en la estampa, con el fin de elaborar las orillas que demarcan la superficie acuática, así como la vegetación a la derecha de la composición. Quizá haya sido esta minuciosidad en el paisaje la que haya llevado a considerar esta obra plena de italianismo como flamenca. En la *Adoración de los Magos* [fig. 14] se sirve de otras dos creaciones rafaelescas. Para María se inspira en la *Virgen de las nubes*,⁴⁰ incisa hacia 1513, mientras que el Niño copia el de la pintura conocida como *Madonna del Pesce*, hoy en el Museo del Prado,

⁴⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342531> (Acceso: 03-11-2023).

que fue realizada hacia 1514, y cuyo grabado se estima hecho entre 1515 y 1520.⁴¹

Hay en otras escenas en las que se han empleado estampas provenientes del norte de Europa, como el *Ecce homo* de Lucas de Leyden,⁴² grabada hacia 1510, algunos de cuyos personajes en primer y segundo plano se copian con gran literalidad en la escena homónima del retablo latera. Esa fidelidad a la fuente –así como un estilo más tosco– se puede interpretar como un indicio de que estamos ante una obra de taller, pues el modo de proceder de Soreda, como ejemplifica a la perfección el retablo de Santa Librada, es tomando figuras sueltas de diferentes estampas, disimulando su uso, como hace con este mismo grabado en la escena de *Librada y sus hermanas ante Catelio* del retablo seguntino.⁴³ Las estampas de Lucas de Leyden fueron profusamente utilizadas durante todo el Renacimiento, más extraño es que persista el empleo de la *Huida a Egipto* de Martin Schongauer para la escena homónima o del *Liber Chronicarum* de Wolgemut para la genealogía de la Virgen del Árbol de *Jesé*.⁴⁴

Esta convivencia de fuentes ya obsoletas, que pronto dejará de emplear, con las más novedosas del momento, ayuda a fechar las pinturas mediada la década de 1520. La novedad que supone la incorporación de la estampa rafaelesca queda diluida por las líneas compositivas de las pinturas, tendentes al estatismo, de fuerte inspiración cuatrocentista, y relacionables aún con las del retablo de Luzón (Guadalajara), terminado hacia 1510.⁴⁵

Una nueva visualidad para la misma narrativa: las tablas de sibilas y profetas de Atienza

En la iglesia de San Gil de Atienza (Guadalajara), se conservan cuatro tablas procedentes de otro templo de la localidad, Santa María del Rey.⁴⁶ Tres de ellas representan profetas y la restante a sibilas; todos los personajes portan filacterias que contienen profecías con un sentido positivo hacia el futuro, que se han interpretado como una esperanza dirigida específicamente a la reconstrucción del pueblo de Israel.⁴⁷ Según esta misma interpretación, el criptojudasmo inherente al mensaje parece reforzarse por el hecho de que en dos de las tablas aparezcan sendos profetas –Zacarías y Daniel– con las citas bíblicas también en hebreo. Sin embargo, a nuestro modo de ver, una lectura de conjunto de los mensajes emanados de las profecías esperanzadoras se puede relacionar sin más con esce-

nas evangélicas frecuentes en los retablos. Por ejemplo, Zacarías, Jeremías y David, agrupados en una de las tablas, glosan pasajes en relación a la venida de un rey prudente, en cuyo reinado florecerá la justicia y la paz,⁴⁸ una retórica que suele ir unida a pasajes evangélicos como la *Adoración de los Magos* o la *Natividad*.

Así mismo, se ha señalado que la inclusión de tales citas hebraicas se debe a un pretendido origen converso de Soreda.⁴⁹ Sin embargo, serían, en todo caso, decisiones atribuibles al promotor, pues no es verosímil que este, quien quiera que fuese, pasara por alto esa singularidad, o permitiera ese tipo de inclusiones sin intervenir. Por otra parte, la actitud general de los conversos fue la de borrar las huellas de sus orígenes, o, al menos, no alardear de ellos. Más bien al contrario, desde la creación del tribunal de la Inquisición en 1478, los judíos conversos, ante la creciente presión social y en el afán de evitar cualquier sospecha de ser tenido por judaizante, tendieron a utilizar las imágenes acordes a la más estricta ortodoxia.⁵⁰ Por tanto, creemos que esta relación con un ambiente converso, sea por parte del artista, sea por parte del promotor es infundada.

La elección de los textos y la traducción de dos de ellos al hebreo, se debe relacionar, en cambio, con un contexto cultural proclive al humanismo, que estaba en su apogeo desde la década de 1520, prolongándose a la de 1530, cuando se realizó esta obra, y antes de los rigores contrarreformistas. No se debe olvidar la cercanía de Atienza a Sigüenza, sede de la Universidad de San Antonio de Portaceli, que aún no había perdido su prestigio y contaba con estudios en teología, filosofía y artes, entre otros.⁵¹ Además, hay que tener en cuenta la gran influencia intelectual de esta zona, proveniente de la Universidad de Alcalá, donde pocos años antes el Cardenal Cisneros había impulsado la Biblia Políglota Complutense, con un afán de volver a la pureza de la palabra de Dios desde un punto de vista filológico y teológico. Este es el marco en el que creemos que se deben situar las pinturas de Atienza y su mensaje.

La presencia de tres sibilas, Samia, Frigia y Cumana, en una de las tablas, se debe relacionar también con este contexto humanista. Desde el punto de vista de las fuentes gráficas utilizadas, hace ya tiempo que se vinculó con el uso de la estampa rafaelesca *Venus entre Ceres y Juno*, procedente de la copia de los frescos de la Villa Farnesina de Roma y grabada en los años finales de la segunda década del siglo XVI.⁵² La medalla que lleva al cuello la sibila Cumana parece basarse una plaqueta italiana, tal y como ocurre con seguridad en el caso de la sibila Frigia en Olivares de Duero, cuyo broche sujetando los ropajes una copia de

⁴¹ <https://collections.vam.ac.uk/item/O1153211/madonna-and-child-print-raimondi-marcantonio/> (Acceso: 3-11-2023).

⁴² Payo Hernanz y Alonso Abad 2008, 220.

⁴³ Ávila Padrón 1981, 83.

⁴⁴ Hernando Garrido 2003, 331-332.

⁴⁵ Ramos Gómez 2002. El retablo se encuentra actualmente en Torremocha del Pinar (Guadalajara).

⁴⁶ Donde estaban ensambladas en un retablo posterior. Para la historiografía de estas tablas: Ávila Padrón 1979, 139 y Ramos Gómez 2003, 150-151.

⁴⁷ Ávila Padrón 1979, 140.

⁴⁸ *Ecce rex tuus veniet tibi justus, Zacarías, 9,9; et regnabit rex, et, Jeremías, 23, 5; Et oricitiu iustitia in debus eius, una incorrecta transcripción del salmo 71, 7 de la Vulgata: Orietur in diebus ejus justitia.*

⁴⁹ Ávila Padrón 1979, 140. Ramos Gómez 2004, 154-155.

⁵⁰ Molina Figueras 2023, 79.

⁵¹ Fue fundada en 1489 bajo los auspicios del Cardenal Mendoza y siendo canónigo de la catedral de Sigüenza Francisco de Cisneros. Casado Arboniés 2009, 102-107.

⁵² Ávila Padrón 1985, 80.

la plaqueta anónima *quattrocentista* que representa a Minerva.⁵³ En el caso de Atienza no es tan sencilla la identificación; se puede considerar la posibilidad de que tomara como modelo otra plaqueta similar, realizada por un autor italiano hacia 1500, que representa a la diosa Diana⁵⁴. En todo caso, se puede inferir que era un repertorio propiedad del artista. Formarían parte de los "...papeles y cartones, yesos e debuxos e registros del dibuxo y medallas" que legó tras su muerte en 1537 al pintor toresano Luis del Castillo⁵⁵. Sin embargo, no se puede asegurar la autoría y elaboración del discurso intelectual que encierran las imágenes.

Para profundizar en este aspecto es necesario hacer un breve excursus sobre el auge que recobra desde el siglo XV la representación de las sibilas, interpretando sus oscuras profecías en clave cristiana. No es que hubieran desaparecido por completo durante la Edad Media, pero solían representarse individual y episódicamente. La principal fuente de conocimiento era el texto de Lactancio, que enumeraba diez sibilas. Sin embargo, este panorama va a cambiar en la década de 1420, cuando el cardenal Orsini hace decorar una de las estancias de su villa romana con la representación de doce sibilas y veinticuatro profetas.

Aunque esta decoración no se conserva, diversos manuscritos transmitieron su descripción y de ese modo se difundió y popularizó el nuevo canon formado por doce en vez de diez sibilas, así como de sus profecías y aspecto. Esto sucedió especialmente desde el tercio central del siglo XV en Florencia, donde se trasladó el Cardenal Orsini en 1434.⁵⁶ A partir de aquí, y con el fin de limitar este amplio tema y entroncarlo con las sibilas de Atienza, debemos dirigir la atención a una obra de un poeta florentino de la segunda mitad del siglo XVI, Feo Belcari, quien utilizó parte del material de la descripción del palacio del cardenal Orsini para su *Sacra Rappresentazione dell'Anunziazione* traduciendo libremente a lengua vernácula las profecías de las sibilas de Orsini.⁵⁷ Este material es empleado y ampliado en la década de 1470 por el artista florentino Baccio Baldini con el fin de acompañar unos grabados que representan a doce sibilas y a los veinticuatro profetas que adornaron la villa Orsini.⁵⁸ Pero sin duda el texto más influyente en este sentido fue el publicado en 1481 por

Filippo Barbieri, *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, una disertación que entre otros asuntos incluye un capítulo con la descripción de sibilas y profetas de la villa Orsini, acompañado de una somera descripción de su aspecto y predicción.⁵⁹

El texto de Barbieri se hizo tan célebre que es fácil encontrarlo como inspiración de diversas representaciones de las sibilas por toda Europa. Fue, por ejemplo, la fuente a la que recurrió Pinturicchio para la decoración de una de las salas de los apartamentos del papa Alejandro VI en el Vaticano, realizadas hacia 1493, pero también el anónimo pintor flamenco que minió el Breviario de Isabel la Católica, hacia 1497, hoy en el British Museum.⁶⁰ En suelo peninsular, Juan del Encina glosa el texto, castellanizado en sus poemas religiosos, editados por primera vez en 1496. En el primer poema sobre la Natividad incluye las predicciones de las sibilas sobre este acontecimiento, y en el caso de la Frigia se glosa *mostraba como dios açotaría los potentes y vernía desde el cielo donde estaba*,⁶¹ traducción bastante fiel del inicio del texto de Barbieri: *Flagellabit Deus potentes terrae, et Olympo excelso veniet*.

En cuanto a las sibilas de Atienza, parece haber una mezcla de diversas fuentes de entre las mencionadas. Las tres mujeres portan una filacteria con su nombre, seguido de un breve texto. Comenzaremos por la Frigia, no solo porque sibila y frase se repiten en el retablo de Olivares, sino también porque el contenido de su profecía no admite dudas a la hora de relacionarlo con el *corpus* expuesto más arriba, en concreto con la serie de grabados de Baccio Baldini, cuyo texto para la sibila Frigia dice así: *Veniet de super filius dei et firmabitur in celo consilium et virgo annunciabitur*.⁶² Las cinco primeras palabras son las que se repiten tanto en Olivares como Atienza. En cuanto a la sibila de Cumea o Cumana, se acompaña del texto *a sunumo sole egressio eius*. Es una transcripción algo alterada del salmo 18,6 de la Vulgata,⁶³ *a summo caelo egressio eius*. La elección de un fragmento de la Vulgata no debe extrañar, pues de hecho gran parte de los textos de las filacterias de los profetas de Atienza tienen la misma procedencia; más sorprendente es que el texto de la Cumana sea el mismo que, en idioma toscano, porta la misma sibila en los versos de Feo Belcari: *dal sommo ciel verrá lo eccelso a noi*. Esta coincidencia textual, aunque sea en distintos idiomas, está indicando una fuente común. Más difícil es vincular la breve profecía de la sibila Samia *Manu facta deo*, con algún texto conocido. Hay una correspondencia muy tangencial con el texto que en el tratado de Filippo Barbieri se vincula al profeta Oseas, *de manu fortis liberabo eos*, que a su vez es una errónea transcripción de Oseas, 13, 14: *de manu mortis liberabo eos*.

⁵³ Fue descrita en Molinier, 1886: 22, figura 43. La National Gallery of Art de Washington tiene entre sus fondos un ejemplar de esta plaqueta <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43883.html>

Accession number 1957.14.163. Consultado el 2 de noviembre de 2023.

⁵⁴ Fue descrita en Molinier, 1886: 23, figura 44. La National Gallery of Art de Washington tiene un ejemplar de la misma, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43888.html>

Consultado el 3 de noviembre de 2023. También el Museo del Louvre posee un ejemplar <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010098260#> Consultado el 3 de noviembre de 2023.

⁵⁵ Navarro Talegón, 1985: 15.

⁵⁶ Raybould 2016, 126.

⁵⁷ Raybould 2016, 123-124.

⁵⁸ Hay varias versiones, en lengua latina y toscana, y una posterior, realizada unos diez años después por el también florentino Francesco Rosselli que presentan ligeras variaciones respecto a la serie de Baldini en el aspecto físico, pero no en el texto de la profecía.

⁵⁹ Sobre los textos del palacio Orsini y su influencia vernacular, véase Dempsey 2012 y Newbigin 2018.

⁶⁰ Se puede consultar digitalmente en: https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_18851 (Acceso: 12-06-2023).

⁶¹ Encina 1496, fol, 10 v.

⁶² https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-61 (Acceso: 03-11-2023).

⁶³ El salmo 19 en la Biblia de Jerusalén.

Así pues, lo que se deriva de estas frases es un manejo somero de las fuentes utilizadas, a tenor de los errores cometidos. Pero al mismo tiempo, se hace evidente el afán por emplear un repertorio erudito, contribuyendo así al traspaso de ideas humanistas a la cultura vernácula, de la misma manera que pocas décadas antes lo había hecho en el campo literario Juan del Encina. Al menos parece quedar claro que no hay atisbos de un mensaje específico para el pueblo de Israel, ya que las inscripciones de la sibila Frigia y Cumana coinciden en anunciar un ser que vendrá de lo alto del cielo, y se puede leer en clave cristiana. Si damos por buena la interpretación de la inscripción de la sibila Samia, se añade la idea de la liberación de la muerte. De este modo, el mensaje completo sería el de la obtención de la redención a través de un ser divino, que es el discurso por excelencia del cristianismo. Esta es la idea que se repite de una u otra manera en cualquier retablo cristiano, pero es el modo de exponerlo aquí a través de estas fuentes humanistas —aunque sea con errores— lo que singulariza esta obra.

Más complicado es discernir si Soreda es el mero ejecutor de estas ideas o tomó parte en su elaboración. Ha quedado demostrado que las fuentes gráficas eran de su propiedad, y se debe reconocer que son muchas más de las que se rastrean en otros pintores coetáneos. Además, a largo de su carrera se repiten las comisiones de pinturas con una carga intelectual relevante, alternándose, eso sí, con la ejecución de retablos comunes. Quizá ello signifique que algunos de sus patronos confiaron en él no solo en atención a su estilo, o a su repertorio gráfico, sino porque su cultura era superior a la media. Hay que decir, en todo caso, que no lo suficientemente sólida, como demuestran los errores de comprensión observados en las inscripciones de las filacterias. En definitiva, desde nuestro punto de vista, parece ser un pintor que, si es necesario, es capaz de poner su mayor formación y su acervo gráfico al servicio de un discurso intelectual elaborado por otro.

En relación con esto, cabe preguntarse por qué aquí y en Olivares toma para la sibila Frigia el texto de Baldini, pero no la imagen que le acompaña. Puede que se trate de una elección estética, y que, al contar con grabados más modernos, desechara por obsoleta la imagen ofrecida por las estampas florentinas, en un momento en que la primacía del arte realizado en la ciudad del Arno cede el testigo a lo ejecutado en Roma. Quizá la respuesta sea más simple y solo tuvo acceso a la parte escrita, que, como hemos visto, circuló profusamente.

Otra singularidad del retablo es la inhabitual disposición de tres en vez de dos personajes en cada tabla. Quizá esta característica tenga que ver también con los textos empleados a partir de la decoración de la villa Orsini. Recordemos que una de sus novedades principales fue la ampliación del número de sibilas de diez a doce. Teniendo en cuenta esto, y aunque solo quedan cuatro tablas del retablo original, se puede especular acerca de la primitiva configuración. Quizá formaran parte de un conjunto mayor hasta llegar a doce sibilas y el mismo número de profetas, siguiendo el canon de doce sibilas establecido en el tratado de Barbieri y en

los grabados de Baldini. De este modo faltarían cuatro tablas, tres de sibilas y una de profetas hasta sumar ocho paneles en total, que no tuvieron por qué ser parte del banco, dada la longitud alcanzada, sino que es probable que su ubicación fuera en las calles extremas del retablo original. Esta organización era la habitual en otros retablos conservados, donde la autoridad de los textos proféticos subraya el relato desgranado en unas escenas narrativas.⁶⁴ Apoya esta hipótesis que la postura y los gestos de algunos de los profetas se encuentre orientada a derecha o izquierda de una manera notable, señalando o mirando algo externo a su propia realidad. Por tanto, aunque no es posible saber qué estaría representado en el cuerpo del retablo, no hay que olvidar que los textos proféticos y sibilinos insertados en un contexto religioso tenían una lectura en clave con un relato evangélico, y no precisan expresa mención —y de hecho suelen eludirla— del acontecimiento al que se refieren.

Conclusiones

Los retablos aquí analizados responden a diversas etapas dentro de la trayectoria de Juan Soreda, con mayor o menor participación del taller, o con la colaboración de un maestro de estilo identificable como el de Ventosilla. Este catálogo de obras más extenso permite además constatar una continua evolución en el tipo de estampa empleada. En las obras de la década de 1510 y 1520 combina el uso temprano de la estampa rafaelesca con el conocimiento de la pintura flamenca y de los grabados del norte de Europa, que sigue utilizando aún en el retablo de Santa Librada, realizado en los años finales de la década de 1520. A partir de ese momento predominarán las fuentes italianas, especialmente el grabado rafaelesco, incorporando además el uso de las plaquetas diseñadas por Moderno. En obras más tardías como el retablo de Valdeande, las tablas de profetas y sibilas de Atienza y las que realizó en el retablo de Olivares de Duero, deja atrás el uso de la estampa del norte de Europa y se centra tan solo en las fuentes italiana más quinientistas. Pero la falta de habilidad compositiva, delata, desde nuestro punto de vista, que la italianización de su trabajo no tiene por qué pasar necesariamente por un viaje al país vecino.

La carencia de un discurso intelectual profundo en Valdeande viene a demostrar que el pintor se adaptó a las peticiones de sus comitentes. En este retablo se limitó a suministrar una serie de imágenes que permitieran hilar los episodios más destacables de la vida del titular de la parroquia con las escenas más relevantes de la Pasión de Cristo y con algunos de los santos de mayor veneración popular, mientras que en Atienza o en Olivares de Duero seguramente contó con un patrono más preparado intelectualmente, que le permitiera contribuir, sobre todo desde el punto de vista iconográfico.

⁶⁴ El de Alonso Nicóin de León en Quintanilla de la Cueva (Palencia) o el realizado por Lorenzo de Ávila patrocinado por el canónigo Gregorio Macías en la iglesia de Santa María de la Horta (Zamora).

Indudablemente Juan Soreda, a través del ingente manejo de estampas que realiza, es capaz de expresar un discurso más profundo que la mayoría de sus colegas, siempre que cuente con el patrono adecuado, como sucedió en el retablo de Santa Librada en Sigüenza, donde el conocimiento del nombre del promotor, don Fadrique de Portugal, permite constatar la existencia de un fecundo dialogo entre el cliente y el artista, algo sobre lo que de momento solo podemos especular en el caso de la autoría intelectual de los retablo de Atienza y Olivares, donde el debate sigue abierto.

En definitiva, el conocimiento del patrono de las empresas artísticas sigue siendo tan determinante para la total comprensión de las obras de arte como la identificación del artista que las ejecutó, pero la falta de documentación limita esta vía de aproximación al estudio de obras tan importantes para el primer renacimiento en relación con el humanismo hispano como estas.

Declaración de conflicto de intereses: La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Fuentes de financiación: Este trabajo se ha realizado en el marco del G.I.R. IDINTAR: "Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo", de la Universidad de Valladolid.

Declaración de contribución de autoría: Irune Fiz Fuertes: conceptualización, metodología, investigación, recursos, redacción (borrador original), redacción (revisión y edición), visualización, supervisión, administración del proyecto, adquisición de fondos.

Bibliografía

- Ávila Padrón, Ana. 1979. "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra". *Goya*, n.º 153: 136-145.
- Ávila Padrón, Ana. 1981. "Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 6-7: 81-93.
- Ávila Padrón, Ana. 1984. "Influencia Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas". *Archivo Español de Arte*, 57, n.º 225: 58-88.
- Ávila Padrón, Ana. 1985. "Obras españolas del siglo XVI basadas en composiciones de Rafael, a través de estampas". En: *Rafael en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 55-85.
- Ávila Padrón, Ana. 1993. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*, Barcelona: Anthropos.
- Calvo Madrid, Teodoro. 1981. *La villa de Baños en la Ribera arandina*. Burgos: Caja de Burgos.
- Casado Arboniés, Manuel. 2009. "El colegio-Universidad de San Antonio de Portaceli de Sigüenza en la Edad Moderna. Estado de la cuestión, historiografía y fuentes". En *Miscelanea Alfonso IX. Universidades Hispánicas: colegios y conventos en la Edad Moderna. II*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 101-138.
- Collar de Cáceres, Fernando. 1989. *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia (1500-1631)*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.
- Collar de Cáceres, Fernando. 2003. "Llanto sobre Cristo muerto". En *El árbol de la vida. Las Edades del hombre. Catedral de Segovia*, Salamanca: Gráficas Varona, 336-337.

- Dempsey, Charles. 2012. "The Early Renaissance and Vernacular Culture". En *The Bernard Berenson Lectures on the Italian Renaissance*, 65, 4. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Díaz Padrón, Matías y María Dolores Monereo Velasco. 1984. "El Maestro de Ventosilla: nuevas obras". *Archivo Español de Arte* 56, n.º 224: 355-376.
- Díaz Padrón, Matías/Monereo Velasco, María Dolores. 1984. "Un retablo del Maestro de la Ventosilla inédito en los depósitos del Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, n.º 13: 57-63.
- Encina, Juan del. 1496. *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496*. Madrid: Real Academia Española.
- Franco Mata, Ángela y Lena Saladina Iglesias Rouco. 2000. "Árbol de Jesse". En: *Enrucijadas. Las Edades del hombre. Catedral de Astorga*. Salamanca: Gráficas Varona, pp. 117-118.
- González Ramos, Roberto. 2003. "Pedro de Castañeda: su pintura para el refectorio del colegio mayor de San Ildefonso .1553)". *Archivo Español de Arte*, 76, n.º 303: 301-329.
- Hernando Garrido, José Luis. 2003. "Notas sobre pintura del siglo XVI en la Ribera del Duero: párvulos hallazgos y otras apostillas". *Biblioteca Estudio e Investigación*, n.º 18, (Aranda de Duero. Burgos): 317-355.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1999. "Pintura renacentista burgalesa". En *Historia de Burgos. III Edad Moderna*, coordinado por Sabino Nebreda Pérez, 133-162. Burgos: Caja de Burgos.
- Lewis, Douglas. 1989. "The Plaquettes of "Moderno" and His Followers". *Studies in the History of Art, Symposium Papers*, 9, n.º 22, (Washington): 105-141.
- Marias, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Navarro Talegón, José. 1985. "Pintores de Toro en el siglo XVI". En *Pintura en Toro. Obras restauradas*. Zamora: Diputación de Zamora, 7-28.
- Payo Hernanz, René Jesús y Pilar Alonso Abad. 2008. "La pintura del Renacimiento en Burgos". En *El Arte de Renacimiento en el territorio burgalés*. Coordinada por Emilio Rodríguez Pajares y Mª Isabel Bringas López, 209-240. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos.
- Molina Figueras, Joan. 2023. "De conversos a marranos: proselitismo y estigmatización visual (1391-1492). En *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España Medieval*, editado por Joan Molina Figueras, pp. 70-91. Madrid: Museo del Prado.
- Molinier, Emile. 1886. *Les bronzes de la renaissance: les plaquettes. Catalogue raisonné*, vol. I. París: J. Rouam.
- Newbiggin, Nerida. 2018. "Feo Belcari, Baccio Baldini and the Text of the Prophets and Sibyls". *Romance Philology*, n.º 72, (California), 313-352. Doi: 10.1484/J.RPH.5.116509.
- Post, Chandler Rathfon. 1966. *A History of Spanish Painting. Volume XIV. The later Renaissance in Castile*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Ramos Gómez, Francisco Javier. 2002. "Juan Soreda y las tablas del antiguo retablo de Luzón (Guadalajara)". *Archivo Español de Arte*, 75, n.º 299: 315-322.
- Ramos Gómez, Francisco Javier. 2004. *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*. Guadalajara: Diputación Provincial.
- Raybould, Robin. 2016. *The sibyl series of the fifteenth century*. Boston/Leiden: Brill's Studies in Intellectual History.
- Reau, Louis. 1997. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. G-O*. T. 2/vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Vandevivere, Ignace. 1986. *Juan de Flandes*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo del Prado.
- Vasallo Toranzo, Luis. 2022. "Juan de Juni y el foco toledano de escultura. Las imágenes para Renera (Guadalajara)". *BSSAA*, n.º 88: 95-110.