

TRABAJO FIN DE GRADO



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Alabastrum.

La materialidad del alabastro en la escultura del siglo XVI.

Autora: Beatriz Mena Tinajas

Tutor: Ramón Pérez de Castro

Titulación: Grado en Historia del Arte

ALABASTRUM

LA MATERIALIDAD DEL ALABASTRO EN LA ESCULTURA DEL SIGLO XVI



Felipe Bigarny. Sepulcro de Don Diego de Avellaneda (detalle). 1534-1566. Museo Nacional de Escultura. 2024

A

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Unidad de Valladolid así como al equipo de docentes del departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, por la formación que me han procurado a lo largo de estos años y muy especialmente al profesor Pérez de Castro por su inestimable implicación en el asesoramiento a lo largo de este proceso elaboración del Trabajo Fin de Grado.

A mi familia por su apoyo incondicional durante toda mi vida académica y universitaria.

Y por último a mis compañeros y compañeras que me han acompañado durante todos estos años, forjando un camino hacia la amistad.

Gracias por haber formado parte de una etapa muy importante de mi vida

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| CAPITULO I | 3 |
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| 1. DEFINICIÓN DE LOS OBJETIVOS..... | 5 |
| 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN | 6 |
| 3. JUSTIFICACIÓN Y METODOLOGÍA..... | 8 |
| 4. ESTRUCTURA Y ORDEN DEL TRABAJO | 10 |
| CAPITULO II..... | 11 |
| DESARROLLO DEL TRABAJO | 11 |
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 13 |
| 2. EL ALABASTRO. CARACTERÍSTICAS MATERIALES GENERALES | 13 |
| 3. LAS CANTERAS, YACIMIENTOS Y EXTRACCIÓN DEL ALABASTRO. | 16 |
| Comercialización y auge de la escultura en alabastro | 19 |
| 4. EL ALABASTRO: LUZ Y COLOR..... | 23 |
| 5. SERIACIÓN Y UNICIDAD EN LAS OBRAS DEVOCIONALES DE PEQUEÑO FORMATO. | 27 |
| 6. HITOS DE LA PRESENCIA Y USO ARTÍSTICO DEL ALABASTRO EN EL ÁREA CASTELLANO-LEONESA (S. XVI).... | 37 |
| 7. ALABASTRO Y MEMORIA: LOS MONUMENTOS FUNERARIOS DEL LINAJE DE LOS AVELLANEDA | 49 |
| | 65 |
| CAPITULO III..... | 65 |
| CONCLUSIONES..... | 65 |
| CAPITULO IV..... | 69 |
| ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA | 69 |
| 1. ANEXO. APUNTES PARA UN DOCUMENTO DE TRABAJO. INVENTARIO DE OBRAS DE ARTE EN ALABASTRO DEL ÁREA VALLISOLETANA..... | 71 |
| 2. ANEXO II. BIBLIOGRAFÍA..... | 103 |

RESUMEN

El presente trabajo pretende dar una visión a través de la aproximación al conocimiento del alabastro como material artístico en la escultura del siglo XVI en la Corona de Castilla, así como la relevancia y el nuevo planteamiento que desde las nuevas vías de investigación durante la segunda mitad de la década de los años noventa del siglo XX, se otorga a la materialidad como parte intrínseca del contenido y significado histórico- artístico de la propia obra.

Palabras clave: *Renacimiento, alabastro, materialidad, escultura, sepulcro.*

ABSTRACT

The present work aims to give an approximate vision of the knowledge of alabaster as an artistic material in the sculpture of the 16th century in the Crown of Castile, as well as the relevance and the new approach that from the new avenues of research during the second half of the decade of the nineties of the 20th century, materiality is given as an intrinsic part of the content and historical-artistic meaning of the work itself.

Keywords: *Renaissance, alabaster, materiality, sculpture, tomb.*

A circular relief sculpture in light-colored stone. It depicts a woman with long, wavy hair, her head tilted back and eyes closed in a serene expression. She is holding a small, curly-haired child close to her chest with both arms. The child's head is resting against the woman's shoulder. The sculpture is highly detailed, showing the texture of their skin and the folds of their clothing.

CAPITULO I

INTRODUCCIÓN

1. DEFINICIÓN DE LOS OBJETIVOS

El actual trabajo se centra en el periodo histórico-artístico del Renacimiento en Castilla y León en el s. XVI y se ocupa específicamente de la escultura en alabastro, prestando importancia a su materialidad y lo que esta aporta en el plano artístico, estético y simbólico. Se trata de un material elegido para transmitir conceptos como el de eternidad o la atemporalidad de la memoria y la imagen de los difuntos. Pero también ampliamente utilizado en las producciones seriadas, domésticas y/o devotas que gracias al auge comercial viajaron por toda Europa. Para exemplificarlo, el trabajo se basará en una serie de obras vinculadas con la actual comunidad autónoma de Castilla y León que nos sirven para explorar de manera más genérica y multidisciplinar los usos del alabastro en un contexto más amplio, desde el punto de vista de lo documental, la geología, la historia o el arte.

El propósito del trabajo es hacer un énfasis en la importancia de del concepto “giro material” y sus aplicaciones a la Historia del Arte, como veremos.

Toda esta base argumental se dispone en una serie de capítulos que incluye:

1. Conocimiento técnico y geológico del alabastro: origen y su formación del material, composición orgánica y tipologías.
2. Acercamiento a los yacimientos más destacados en la Península. Técnicas de talla del material. Transporte y comercialización del alabastro.
3. Principales tipologías e iconografías de la producción en alabastro presente en Castilla y León (s. XVI). Se busca una conexión entre el artista, el hecho artístico, el marco histórico y cultural y su simbolismo iconográfico.
4. El trabajo del alabastro en el siglo XVI: entre la producción seriada y la obra de arte como *creación única* (atendiendo a la elección del material para la experimentación y creación exclusiva por parte de algunos de los principales maestros de la región) a través de los grandes focos escultóricos tanto del ámbito nacional como internacional.
5. Proponer un ejemplo de estudio que recapitule y resuma lo anterior, en este caso a partir de los monumentos funerarios de la familia Avellaneda.
6. Realizar un primer intento de inventariado de las esculturas realizadas en alabastro en la provincia de Valladolid atendiendo precisamente a su materialidad como paso previo para poder establecer nuevas lecturas que superen las habituales de autoría o estilo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El valor y el profuso uso del alabastro en la escultura —en la española y específicamente en la castellana— del XVI contrasta con las escasas investigaciones históricas centradas en el material y su origen en nuestro país, algo que ha empezado a cambiar en los últimos años. En la década de los noventa del siglo XX, surgieron nuevos enfoques sobre las funciones del material a medida que se potenciaban los estudios analíticos (generalmente de caracterización desde el campo de la restauración y conservación) y estos comenzaron a permear de forma notable en la Historia del Arte. Poco a poco el alabastro fue convirtiéndose incluso en un elemento identitario (especialmente en ciertas zonas como Aragón) y se revalorizó como material destacado frente a los que habían sido hasta entonces los “culturalmente hegemónicos”: el mármol y el bronce.¹ Por supuesto que la Historia del Arte siempre prestó atención al alabastro, pero como un material escultórico más, diluido entre las investigaciones de tipo estético, biográfico o documental de la producción o las principales personalidades de la escultura castellana del XVI; y siempre con una intensidad menor que la madera. Frente a ello destaca el abultado número de investigaciones centradas en el alabastro de otras regiones europeas, sobre todo Europa nórdica, central, Europa oriental (Polonia) o Europa del Este (Ucrania), historiografía cuyos planteamientos y conclusiones pocas veces han calado en la nuestra Historia del Renacimiento.²

Como hemos indicado, hasta ahora las principales aportaciones proceden del campo de la restauración³ y de la caracterización de materiales, aplicado sobre todo a procesos de intervención o la geología-química, que han estudiado y localizado las diferentes canteras de alabastro en Grecia, Italia, Francia, Alemania, Bélgica, destacando en nuestro país el Valle Medio del Ebro, Castilla La Mancha, Cataluña o Valencia. En referencia a esto último fue fundamental la multidisciplinar labor desarrollada desde la Universidad de Zaragoza y concretamente a través del proyecto *El alabastro de las canteras históricas del valle medio del Ebro como material artístico desde la Baja Edad Media a la Edad Moderna (siglos XIV al XVIII)*⁴ que, capitaneado por Carmen Morte, incluye estudios petrográficos-geoquímicos, de conservación y otros más histórico-artísticos a partir de la producción de las antiguas canteras aragonesas, en una suerte de fecundo encuentro interdisciplinar⁵. En la publicación se enmarca un renovado interés por el alabastro como material artístico en el ámbito internacional especialmente en la última década y

¹ Díaz et al. 1991.

² Śliwa et al. 2014.

³ Morte, Pano y Arce 2017, 66.

⁴ Morte 2018, 13-22.

⁵ Buena parte de las conclusiones se recogen en Morte 2018, 221.

media. Teniendo en cuenta las características físicas y estéticas del alabastro como condicionante y la causalidad ligada a una preferencia estética, en él se recogen distintos trabajos que pretenden reconstruir el “ojo de época” quinientista, la mirada situada en aquellos contextos históricos y culturales que determinaron su uso privilegiado.

Esta llamada de atención supuso un renovado interés por este mineral como material escultórico, incluso en el ámbito castellano. En algunas de sus recientes publicaciones, Manuel Arias Martínez⁶ ha expresado la necesidad de realizar una búsqueda documental más intensa sobre su uso en nuestra región para esclarecer la mayor información posible acerca del material, sus usos y orígenes. Esto es, ofrecer un nuevo enfoque que incida en las características morfológicas, la simbología o el tratamiento artístico de los materiales superando la sencilla —y más habitual— clasificación tipológica de las obras, la autoría o lo estrictamente formal, enfoque que sigue siendo el más habitual. Este autor insiste no sólo en las creaciones de gran formato —alentando a recoger más información sobre el origen del aprovisionamiento de material, su comercialización y las técnicas ligadas a su explotación y talla— sino que también pone en el centro del debate las pequeñas placas (hasta ahora consideradas sólo piezas devocionales), sus usos y modelos formales, estableciendo un inicial replanteamiento de su clasificación diferencial entre la producción seriada y la considerada como *unicum*, es decir aquellas en las que existe una intencionalidad específica y buscada por parte de algunos de los principales artistas (Berruguete, Siloe, Juni, etc.) distinta de los parámetros estilísticos generalizados de seriación⁷. Con ello se reafirma la importancia y toma de consideración de esta materialidad concreta en el arte de su tiempo, recorriendo otros parámetros como la experimentación o la originalidad individual que no se habían considerado suficientemente hasta ahora. Todo ello y la reconsideración de las funciones del material dentro del ámbito artístico forman parte de este “giro material”.

Resulta interesante para el planteamiento de este capítulo el estudio del alabastro como material escultórico en el periodo de la Baja Edad Media de Kim Woods. Titulado *Cut in alabaster. A material os sculpture and its european tradition 1330-1530* (Turnhout: Brepols/Harvey Miller, 2018), ha sido una fuente muy inspiradora. Los temas tratados sobre escultores, mercados y/o metodologías —siguiendo la idea de “procesos y principios” que ya anunció Rudolf Wittkower⁸—, el status y significado del alabastro, el estudio específico de algunas tipologías como los sepulcros, el papel del alabastro en los espacios públicos y privados o ciertos aspectos estéticos

⁶ Morte 2018, 222-223.

⁷ Normalmente la localización y procedencia del alabastro empleado en la Corona de Castilla, durante el siglo XVI, provenía de las canteras de gran producción de Aleas, Cogolludo o Veleña en la Sierra de Guadalajara. *Alabastro blanco de la cantera de Aleas*. La cita procede del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, en Estella Marcos 2006. Igualmente empleada por Arias Martínez 2018, 222-223.

⁸ Wittkower 1997.

y simbólicos (blancura, luz, pureza, etc.) nos han llevado a una reflexión que se intentará aplicar a nuestro marco cronológico y geográfico. Además, entre los casos de estudio Woods se plantea algunos casos de manera especial como el de Gil de Siloe, que indudablemente arrojan mucha luz a las primeras décadas del XVI, superando los convencionales cortes estilísticos góticorenacimiento pues en cierto modo ambas orillas están unidas por una cultura visual muy próxima. Es por tanto un libro de referencia a citar, del que destacamos ahora que la mayor parte de los ejemplos abordados en él sean procedentes de Inglaterra y España, lo que indica el interés de afrontar de manera holística y global el uso hispánico del alabastro.

En este mismo sentido, completan nuestro punto de partida otras publicaciones relativamente recientes como las de Ronda Kasl, *Hispano-Flemish Art and the Miraflores Tombs* (Brepols, 2014). La autora elabora un análisis del denominado estilo “hipano-flamenco” durante el siglo XV y el gusto e importancia escultórica del alabastro. Bajo una amalgama de diferentes aspectos de carácter social y cultural, se abordan las relaciones comerciales entre Castilla y los centros artísticos europeos, la migración de artistas y su influencia en Castilla de la formas estilísticas del norte de Europa y sus programas de decoración ornamental adoptados por los obradores castellanos, culminando con el ejemplo demostrativo del monasterio de Miraflores. Como el trabajo de Woods, ambos aportan enfoques y conclusiones que en parte bien pudieran aplicarse al siglo XVI. Todo ello sin olvidar otros trabajos bibliográficos referenciales como los de Aleksandra Lipińska (*Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th centuries in Central and Northern Europe*, Leiden: Brill, 2015), Raymond H. State (*The Alabaster Carvers. Ely*: Melrose Books, 2017) o los estudios compilados por Zuleika Marat (*English Alabaster Carvings and their Cultural Contexts*. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2019). La conjunción de las visiones de estos autores extranjeros y la propia tradición historiográfica española suponen el —creemos fecundo— marco inicial del que parte este TFG.

3. JUSTIFICACIÓN Y METODOLOGÍA

Este trabajo parte de una reflexión sobre el alabastro como material escultórico, determinado por un marco científico-técnico desarrollado por disciplinas como la geología, pero encontrando un diálogo con la Historia del Arte, atendiendo al proceso que concluye e influye en el hecho artístico o a la importancia de atender la materialidad para comprender mejor la obra de arte. Por ello nos interesa el marco castellano del siglo XVI, heredero del periodo directamente anterior y en el cual se produce una eclosión significativa, curiosamente en paralelo a la realizada en madera policromada. Además de obras singulares y de los principales escultores activos en este

periodo, nos interesa analizar tanto la producción seriada y de pequeño formato como aquella otra que precisamente, por alejarse de este esquema productivo repetitivo, comienza a interesar a los historiadores por su carácter de *unicum*, ejemplos de la creatividad exclusiva del artista⁹.

Este trabajo se plantea una nueva visión del alabastro y su uso en distintos ámbitos y tipologías de la escultura castellana del siglo XVI. No hay que olvidar que el desarrollo artístico del alabastro destacó ya durante los siglos XIV y XV, sobre todo a partir de 1490 cuando surge un nuevo lenguaje plástico que dirige la mirada hacia Italia.

Sin embargo, discurridas las primeras décadas del XVII se establece una crisis también en lo material. Para ella se han barajado causas evidentes como la crisis económica o el declinar de grandes proyectos, pero también un indeterminado cambio de gusto e incluso la expulsión territorial de los moriscos y su repercusión en algunos de los principales yacimientos de este material¹⁰. De hecho, a pesar de que la escultura en alabastro tuvo una relativa larga vida a lo largo de los siglos XVII y XVIII, poco a poco su uso fue limitándose a elementos heráldicos e imágenes devocionales, sin rastro de los destacados retablos o conjuntos funerarios de períodos anteriores. Esta llamada de atención ya implica una pregunta a responder en este y, sobre todo, futuros trabajos.

Entre los planteamientos metodológicos aplicados y que han orientado el trabajo está el ya citado «giro material» una llamada de atención a la materialidad multidisciplinar como punto de partida y enfoque teórico que desde hace unos años, especialmente desde los años 90 del siglo XX se viene reclamando y adoptando por parte de la Historia del Arte. Trascendiendo lo documental y lo estrictamente formal, como indica Lehmann (2015, 21-41) en muchas ocasiones se ha separado lo estético y las formas, pero también las ideas y la materia de las obras, empobreciendo así los discursos. Este giro se preocupa por los aspectos materiales de los objetos dentro de una cultura matérica que incluye el estudio de la historia, usos, técnicas, prácticas sociales y devocionales, reflejo de lo identitario y de las expectativas artísticas. Enlazaría con los estudios, especialmente anglosajones, de *Art in the Making, technical history o technical art history*, un área interdisciplinar llamada a aportar avances y que en nuestro país aún está en vías de implantación. Esta dimensión material del arte vincula materia y proceso tecnológico con aspectos simbólicos e históricos de manera diacrónica. En este caso, este enfoque material permite plantear y resolver parcialmente preguntas como el por qué de la selección del alabastro como material artístico en el panorama escultórico castellano en un momento como fue el siglo

⁹ Arias et al.2019)

¹⁰ En las zonas extractoras de alabastro aragonés: Sástago, Escatrón y sobre todo en Gelsa, el nivel de actividad disminuyó considerablemente como consecuencia de la expulsión de los moriscos en 1610 ya que eran los responsables de dicha función extractora. Morte García 2018, 37-38.

XVI, en un perímetro geográfico a priori no tan propicio por la ausencia de grandes canteras, a diferencia de otras regiones como Aragón.

El trabajo no renuncia a otros enfoques metodológicos como el iconográfico o la historia de las imágenes, poniendo en relación la obra con el entorno histórico-artístico del que surgió. Por lo tanto, más allá del mero análisis formal y estético, surgen nuevos planteamientos y lecturas interpretativas. Partiendo de la materialidad, atenderemos a la relación entre el artista, la obra, los promotores y el público, cada uno con sus especificidades. El hilo conductor en el viaje será el propio material y no tanto la cronología o una evolución facticia.

En su desarrollo se ha empleado una bibliografía variada de libros, capítulos, artículos, páginas web de interés científico, etc. que incluyen aspectos inicialmente alejados a mi formación como la geología y los estudios técnicos/analíticos. Todo para entender el material, los orígenes de su uso, modos de extracción y localización de las principales canteras, artistas más destacados que lo emplearon en el marco propuesto y formación de un primer inventario de obras en alabastro en nuestra provincia. Se han empleado fuentes bibliográficas y de información impresas y bases de datos online¹¹, acompañada del trabajo de campo en diferentes museos (Museo Nacional de Escultura, Museo de Palencia, Diocesanos de Palencia y Valladolid, etc.) e instituciones religiosas. Ello me ha permitido entrar en contacto directo con las obras: relieves, escultura devocional de pequeño formato o grandes conjuntos como retablos (Villagarcía de Campos), sepulcros o trascoros (catedral de León), por citar algunos.

4. ESTRUCTURA Y ORDEN DEL TRABAJO

La estructura del TFG se ha basado en un orden de relevancia de ideas bajo un análisis multidisciplinar del alabastro a partir de una serie de capítulos correlativos con sus convenientes títulos y una sucesión de subapartados según corresponda (ver índice). Lo acompañan un amplio repertorio gráfico y fotográfico (en la medida de las posibilidades tomados por nosotros mismos) enumerado correlativamente. Todo para ofrecer una claridad expositiva y siempre atendiendo al número de caracteres impuesto, lo que ha obligado a sintetizar mucho la información recogida.

¹¹ Tanto las existentes en los repositorios y bases de datos disponibles en UVa-Almena como otros: Biblioteca Nacional de España , Dialnet, Google Scholar, etc.

CAPITULO II.

DESARROLLO DEL TRABAJO

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la Edad Media el empleo del alabastro fue especialmente intenso en toda gran variedad de obras como sepulcros, escultura devocional exenta o retablos¹². Si bien su uso artístico se remonta a la antigüedad, el auge en el escultórico fue especialmente relevante en los ámbitos religiosos y funerarios a partir del siglo XIV.¹³ Este se intensificó en el Renacimiento de modo que en Europa se reactivaron los viejos yacimientos y explotaciones para poder satisfacer la demanda de un mercado exigente y emergente¹⁴.

El alabastro es un tipo de material pétreo, que posee ciertas analogías con el mármol y fue precisamente una alternativa al mismo.

2. EL ALABASTRO. CARACTERÍSTICAS MATERIALES GENERALES

El vocablo *alabastro* proviene del griego αλάβαστρος y del latín *alabastrum*, relacionado con una tipología de vaso para perfumes y hace referencia tanto a estas piezas como al material con el que se realizaban.¹⁵ La geología incluye el alabastro entre la familia de minerales yesosos y explica su formación a través de la acumulación de pequeños elementos cristalinos¹⁶ de carácter irregular y sales de sulfato cálcico. Estos componentes yesosos microcristalinos son los responsables de que el alabastro sea un material propicio para la talla escultórica. Se presenta con un aspecto de piedra sólida cuya gama de colores oscila entre el blanco y otras tonalidades que van desde el amarillo a los ocres o grises, dependiendo del grado de impurezas que contenga.¹⁷ Su escasa dureza y composición mineral hacen que no sea un material adecuado

¹² Ortí Iglesias 2005, 46.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem

¹⁵ El Diccionario de la RAE desde 1992 describe el alabastro como “variedad de piedra blanca, no muy dura, compacta, a veces translúcida, de apariencia marmórea, que se usa para hacer esculturas o elementos de decoración arquitectónica”. Aunque también se mantiene la referencia al “vaso de alabastro sin asa en que se guardaban los perfumes”.

En el diccionario del uso del español de María Moliner define alabastro como: “Piedra blanca variedad de yeso, translúcida, bastante blanca y fácil de tallar, que se emplea en escultura”. Tomamos las citas de Del Pozo 2020, 17.

¹⁶ De composición similar al yeso, le diferencia el tamaño de los gránulos cristalinos de apenas 0.1mm y más compactados. Artal et al. 2006.

¹⁷ Las composiciones de anhidrita, arcillas o carbonatos son los responsables de la tonalidad final del alabastro. Alabaster Spain 2024.

para ser expuesto a las inclemencias meteorológicas, por lo que su uso en exteriores es restringido.



Fig.1. Fracción de calcita o alabastro calcáreo. Mediateca.
Fuente: EducaMadrid.

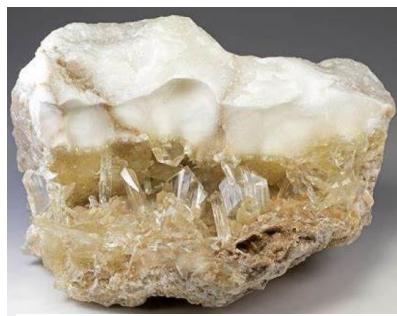


Fig.2. Fracción de yeso o alabastro yesoso. Fuente: Geologscience.

Se designa con el término alabastro a dos tipos de materiales: la calcita o alabastro calcáreo (CaCO_3) y el yeso o alabastro yesoso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)¹⁸. El primero es básicamente una amalgama de fibras en estratos paralelos con nivel 3 de dureza en la escala Mohs y se encuentra sobre todo en grutas o zonas subterráneas.

Por su parte, el alabastro yesoso es una variedad de la familia del yeso, de apariencia más consistente y formada por pequeños granos cristalinos menores de 0,1mm¹⁹. A ello se añade la diversidad tonal que hemos mencionado, los veteados y las múltiples posibilidades de acabado, que generan texturas y calidades que alcanzan un pulimento extraordinario con facilidad, dependiendo de la calidad del material. A mayor pureza y blancura menor riesgo de rotura al ser trabajado, aspecto clave para la labra escultórica.

Resulta trascendental su fácil labra, pues su una escasa dureza, lo hace idóneo para obtener un gran resultado en la escultura y ornamentación arquitectónica²⁰. Precisamente, a la hora de diferenciar y seleccionar el alabastro para el trabajo escultórico, se repara en los siguientes aspectos: la procedencia, la gama tonal, el grado de translucidez, el nivel de veteado, la uniformidad del material o el tamaño del bloque que determina el tanto el precio como el prestigio.



Fig.3. Felipe Bigarny. Detalle cabeza de querubín.
Sepulcro de Avellaneda. 1534-1566. Museo
Nacional de Escultura. Valladolid. Fuente: propia

¹⁸Artigau Miralles, y Playà Pous. 2011, 184.

¹⁹ Artal, et al. 2006)

²⁰ Muñoz et al. 2020)

El proceso geológico de formación del alabastro es de varios millones de años (actualmente se utiliza material de unos 20-30 millones)²¹. La evaporación de aguas salinas generó un depósito de elementos granulosos cristalinos que con el paso del tiempo se fueron asentando a mayor profundidad, formando nuevos estratos de yeso. La presión, pérdida de humedad y de volumen a más de un 30% es lo que produjo las piedras de alabastro. La mayor lentitud del proceso produce microscópicos cristales translúcidos que le conceden unas propiedades únicas.

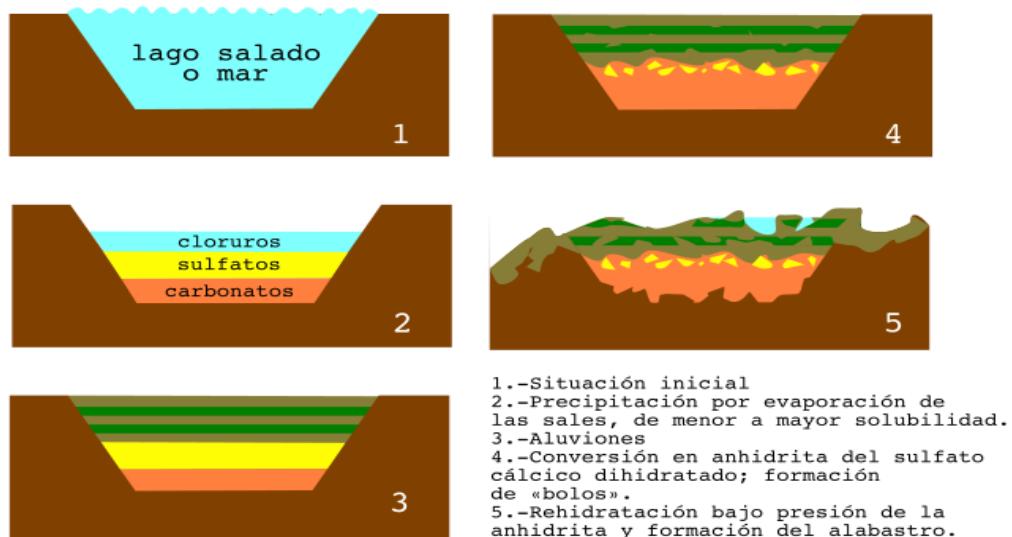


Fig. 4. Periodos de la formación geológica del alabastro. Fuente: Wind Wischler, Rowan, MTN Miguel.

En un análisis comparativo con el mármol las diferencias esenciales se basan en la dureza, el color o el veteado: blanco y grisáceo en el mármol y entre blanco, rosáceo y amarillo en el alabastro. El grado de dureza del mármol es superior (3-4 escala Mohs) frente al alabastro cuyo nivel de dureza no supera el nivel 3²². Por ello y por su composición, el alabastro es más sensible a los factores climatológicos adversos y de ahí su uso restringido en exteriores y a las inclemencias.

En cuanto a la consistencia, el mármol tiene un mejor acabado en la fase de pulimento frente a la porosidad del alabastro, su peso es considerablemente superior y también lo es su precio, en parte por la mayor complejidad en la extracción. En cierto el método de transformación del material en los obradores se realiza de la misma manera que el alabastro a través de modelos previos que se traspasan al material por la mecánica de puntos, si bien no necesita útiles tan fuertes. Y, por último, también existe una similitud entre ambos pues tanto el mármol como el

²¹ Ecogypsum. 2021.

²² Díaz et al.1991.

alabastro generan superficies aptas para ser policromadas, aunque estéticamente no se solía utilizar color para el primer caso.

Los siglos XV y XVI supusieron el momento culmen del alabastro en la escultura en nuestra región, una opción paralela al escaso mármol pero que por sus destacadas cualidades como la traslucidez (a diferencia de otros materiales), aporta un juego de efectos lumínicos que fueron directamente buscados. Como consecuencia de ello fue un material valorado a lo largo de este periodo, siendo utilizado para la realización de ciertas ornamentaciones arquitectónicas, esculturas exentas de bullo y principalmente en el arte funerario o la retablística, sobre todo en la zona de Aragón (destacando la amplia labor de Damián Forment).²³ En el área castellana casi todos los grandes escultores lo emplearon, partiendo de Gil de Siloe a Alonso Berruguete, Juan de Juni, Diego de Siloe o Felipe de Bigarny²⁴ uno de sus grandes artífices.

3. LAS CANTERAS, YACIMIENTOS Y EXTRACCIÓN DEL ALABASTRO.

Ciertos minerales desde tiempos remotos han tenido una gran consideración en el ámbito de las artes y sus yacimientos un cierto prestigio que aseguraba su calidad. Además de valores como el de perdurabilidad o magnificencia, se añade en el Renacimiento el especial interés por el uso de materiales marmóreos y duros a imitación de la escultura clásica. Como consecuencia, desde finales de la Edad Media se reactivaron antiguas canteras²⁵.

Las principales zonas geográficas de extracción de alabastro que se encuentran en España se localizan fundamentalmente en Aragón y en el caso de Castilla, los yacimientos de Cogolludo, Aleas y Veleña en la serranía de Guadalajara. Todo sin olvidar otras como Tarragona, Navarra o Granada. La utilización de alabastro y el jaspe en la zona centro de la Península se debe a los encargos de dos grandes entidades: la iglesia y la monarquía/nobleza. Por ello, por sus capacidades económicas y por la importancia de los mensajes a transmitir, resultaba capital seleccionar correctamente las canteras y las piezas a tallar, para lograr un resultado óptimo. Fuera de España destacan los yacimientos de Italia (Toscana) o Inglaterra (Nottingham, York o Lincoln).

²³ Morte 2018, 28. A día de hoy la monografía más revisada sobre Damián Forment; además Criado Mainar 1993, 81-93. Destacamos el proyecto de investigación Morte, Pano y Arce. 2017, 65-96.

²⁴ Para Castilla destacamos Martínez 2018, 221. También Ídem, 2019, 105- 119; o 2015, 124-125.

²⁵ Alonso 2022, 233.



Fig.5. Cantera de Gelsa, Zaragoza. Bolos de alabastro. Fuente: Héctor Gil.2023 <https://minasolvidadasaragon.org/minas/gelsa-exportadora-turolense/>



Fig.6. Cantera de Espejón de mármol. Soria. Fuente: Ical



Fig.7. Cantera de alabastro de Cogolludo. Guadalajara. Huerta de Rey en Burgos o Espejón en Soria²⁷; en donde destaca la actividad extractora de calizas y jaspe como material pétreo con carácter ornamental en grandes creaciones como se observa

La explotación de yacimientos o canteras se realizaba fundamentalmente a cielo abierto y su traslado por lo general era en bloques ya regularizados en carretadas.

A día de hoy, existe poca información respecto a los sistemas de rendimiento de las canteras de alabastro hispánicas y sus modos de explotación a lo largo de la historia, algo necesario para poder ampliar una información básica y comprender en su totalidad la obra de arte. Tampoco se ha trabajado el sistema de creación de modelos y selección del material por los artífices. Afortunadamente se ha ido estudiando mejor el caso aragonés en lo tocante a su origen y extracción así como su utilización en la formación de retablos dado que la zona aragonesa es una de las reservas de alabastro más importantes a nivel mundial y como tal sigue explotándose, sobre todo en el Bajo Aragón y la Ribera Baja del Ebro²⁶. Casos concretos como el yacimiento zaragozano de Gelsa son cada vez mejor conocidos.

Pero para la escultura castellana y leonesa hemos de señalar otros yacimientos destacables como los de

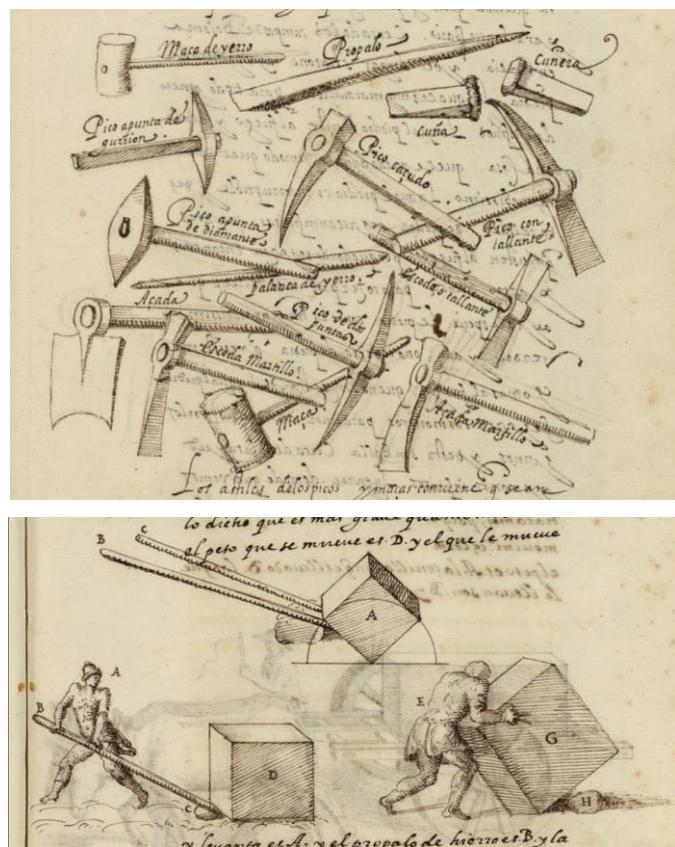
²⁶ Morte 2018, 69.

²⁷ Escorial et al. 2022.

en las catedrales de Burgos, Segovia o Toledo²⁸. No obstante, como hemos dicho, la mayor parte de las obras castellanas fueron realizadas con alabastro de Guadalajara (fundamentalmente de Cogolludo).

Tras el extraer el material, los bloques de alabastro se almacenaban en un área de la cantera para realizar el *descascarillado* para eliminar los restos de tierra y yeso²⁹. Cabe reseñar el relevante papel de los denominados *canteros concesionarios* que se ocupaban sobre todo de devastar y labrar la piedra en la propia cantera.³⁰ Tras este paso, el material estará preparado para ser trasladado a los obradores artísticos.

El proceso de elaboración y manipulación del alabastro en manos de los artesanos comenzaba una vez obtenido el bloque y dispuesto en el obrador, se comenzaba con la desbaste de material, siguiendo las directrices de una traza inicial para su posterior talla.



Figs. 8 y 9. Pedro Juan de Lastanosa. *Los veintiún libros de Juan de Lastanosa*. h. 1576. Manuscrito. Biblioteca Nacional de España. Fuente: BNE

Si importante era el trabajo en la cantera por parte de aquellos canteros, también lo era el de los modelos y patrones previos, para evitar desaprovechar el material, con el

²⁸ Alonso et al. 2023, 89.

²⁹ Díaz et al. 1991.

³⁰ Alonso 2022, 240.

encarecimiento de los costes que suponía. Poco se ha trabajado aún sobre el determinante papel de los maestros —o sus oficiales de confianza— que se trasladaban a las canteras para seleccionar los bloques. Por ello la información que nos proporciona el proceso constructivo de la sillería catedralicia de Toledo es esencial³¹. Localizados y seleccionados los bloques, se procedía al contorneado de las formas deseadas para proceder a su desbaste y definición de los volúmenes, con una técnica que se asemejaba más a la labor en madera que en piedra. Otro de los cometidos en la fase final de la ejecución de la obra será el de la aplicación de pigmentos cromáticos sobre la obra (si así se requiere) o el empleo de barniz, que potencia el efecto translúcido propio del alabastro, seguido por su pulimentado final.



Fig. 10. Felipe Bigarny. *Detalle de ángel tenante. Sepulcro del caballero Avellaneda e Isabel de Proaño*
Museo Nacional de Escultura. Fuente propia.

La actividad artística de alabastro en la geografía de Castilla fue inferior a la aragonesa sobre todo durante el siglo XVI. Ello se debe al déficit de canteras en esta área y al alto coste del desplazamiento. Se puede destacar documentalmente, la ubicada en la circunscripción territorial de Guadalajara (Obispado de Sigüenza, Señorío de Veleña, Aleas o principalmente Cogolludo)³² zona que tuvo una importante demanda de extracción de alabastro para dotar a los algunos artistas que trabajan la escultura castellana. A ello se añade la primacía de la madera y su uso especial con el acabado polícromo, mucho más apta que el alabastro³³.

Comercialización y auge de la escultura en alabastro

En época griega y sobre todo romana se realizaban y comercializaban piezas de alabastro en contextos lujosos, de uso personal para el ámbito doméstico y también funerario, como parte de amplias rutas comerciales. La utilización del alabastro como material artístico cayó en desuso a partir del siglo I intensificando su actividad durante los períodos del gótico y el renacimiento. Por

³¹ Arias Martínez 2018.

³² Morte 2018, 223.

³³ Morte 2018, 221.

ejemplo, los cambios en los modos funerarios restringió el difundido uso de urnas funerarias alabastrinas y de ello se resintió el comercio del material.³⁴

El auge de la nobleza y su acceso al arte como herramienta de perpetuación y propaganda, el establecimiento de rutas comerciales, o el desarrollo de los grandes programas y de la imaginería gótica supuso un cambio esencial en la Baja Edad Media. Pero también la *Devotio Moderna* y ese culto más íntimo y personal apoyado en pequeñas imágenes de devoción. Inglaterra tuvo destacado papel y allí se impulsó su uso escultórico entre los siglos XIV y XVI, surtiendo además de obras de alabastro a un comercio en auge gracias a una industria asociada a los yacimientos de la zona de York, Lincoln o Nottingham. Se trataba de obras seriadas y amplia difusión, con ecos internacionales que llegaron por ejemplo al norte peninsular gracias a una interesante estrategia corporativa. Es el caso de las placas y *alabastros de Nothingam* de los que conservamos ejemplos en todo el Norte peninsular (Santiago de Compostela o Mondoñedo, Asturias, Cantabria, País Vasco, etc.) pero también en Castilla (Ávila, Museo Nacional de Escultura, etc.).³⁵ En el mismo sentido pudiera señalarse la influencia especialmente francesa en la tipología de las *Vírgenes Blancas*, obras que pasarían a ser determinantes en muchas catedrales españolas (Toledo, Vitoria, Palencia, etc.).

Fig.11. *Talla de San Jorge*. Alabastro inglés. Bilbao, Museo Diocesano de Arte Sacro. Fuente: Asier Romero Andonegi. 2022.



El uso del alabastro con una función decorativa y escultórica cobró un auge inusitado a lo largo que avanzó el siglo XV, aplicándose sobre todo en retablos, relieves o esculturas religiosas de bulto y en los ámbitos funerarios. Ello favoreció el resurgimiento de la comercialización del material, especialmente para la escultura funeraria en el último tercio de esa centuria en donde destaca en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar en Burgos y el patrocinio de la familia Fernández de Velasco. Es reseñable, la influencia a nivel estilístico de los talleres flamencos³⁶ así como de los ingleses, especialmente a través de los bultos escultóricos ingleses de la etapa eduardina que allí se conservan.³⁷

³⁴Cecchela 1977; cit. Díaz et al 1991.

³⁵Morte 2018, 221.

³⁶Ara Gil 1975, 41, 202 sugiere dicha influencia basándose en el documento testamentario de don Pedro Fernández de Velasco en donde solicita el envío desde Flandes de tumbas realizadas en alabastro para el mausoleo familiar.

³⁷Ara Gil 1975, 203

Todo ello se relaciona también con el florecimiento estratégico, económico y cultural de la Castilla del siglo XV, un mundo en expansión que se interrelacionó más estrechamente con Europa y fruto de lo cual se adoptaron, asimilaron y recrearon formas e influencias foráneas. Las obras financiadas por la élite social, religiosa y civil, señalan la generalización de un gusto formal y un aprecio por el alabastro en común, pero también de un gusto personalizado de ciertos comitentes, haciendo que las obras se identifiquen a la perfección con sus intereses. De este modo la obra pasa a ser una representación simbólica y de prestigio de su propietario.³⁸ Esto conduce a un momento de inflexión en el uso del alabastro en la segunda mitad del siglo XV, con una insólita proliferación de su uso. Focos artísticos como el burgalés suponen un hito en este periodo con artistas como Gil de Siloé, un artista polimatérico y realmente virtuoso en el trabajo de este material, como se puede constatar en los grupos de la Cartuja de Miraflores. El alabastro, por sus condiciones aptas para el tallado minucioso se adecuaba perfectamente a los principios estéticos y estilísticos tardogóticos: filigrana y el detallismo, el lujo y la ostentación. Toda esta actividad escultórica y su repercusión continuarán durante el siglo XVI sin interrupción.

El éxito de este material durante este periodo artístico se debe al auge de un mecenazgo cuyo exquisito gusto en el detalle se une en relación con un ambiente refinado haciendo de este material una excelente elección para satisfacer el ego de unas clases sociales exigentes que buscan en el caso del alabastro, el afianzamiento de su paso por la tierra de cara a la posteridad; o, en el caso de los conjuntos de la Cartuja de Miraflores, la reivindicación de las figuras paternas de la reina Católica, la continuidad y la legitimidad dinástica³⁹.



Fig.12. Gil de Siloe. Detalles del sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal. Burgos, Cartuja de Miraflores. Fuente: guiasturisticoburgos.com

Por ello, será fundamental el papel que desempeñan los reyes y nobles en el patrocinio de obras de ámbito religioso y funerario⁴⁰ para sus capillas privadas. Demandaron figuras de

³⁸ Barral et al. 2007.

³⁹ Para un panorama de conjunto sobre estas obras, Kasl 2014.

⁴⁰ García 1963, 25-116.

yacentes, esculturas orantes de bulto y grandes retablos, pero también elementos para la arquitectura civil de fachadas y/o patios, como el caso de Aragón. Y este crecimiento de la demanda engrasó el mercado del material, la llegada de artistas expertos en tales trabajos pétreos o la creación de talleres más discretos y especializados en obras devocionales de pequeño formato. Más allá del ámbito funerario, destaca la alta producción de grandes conjuntos escultóricos como la sillería coral de la catedral de Toledo⁴¹ (que posteriormente se analizará), un alarde técnico y estético referencial al que fueron convocados los grandes nombres de la escultura castellana, caso de Felipe de Bigarny⁴² y Alonso Berruguete. Y todo sin olvidar de los grandes retablos, dentro de un contexto de auge de este mueble litúrgico al que se quiere dotar de magnificencia y durabilidad. Así, a lo largo del siglo XVI también en nuestro entorno se siguieron realizando grandes retablos a partir sobre todo del alabastro, como los del monasterio de la Santa Espina (relieves en el Museo Marés de Barcelona y otras localidades) o el retablo mayor de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos.

El material forma parte inherente del contexto histórico, simbólico y cultural de la obra de arte. Volviendo a los grupos de la Cartuja de Miraflores, la documentación relacionada con la obra y el abastecimiento de alabastro resulta esencial (1489-1493). El Archivo General de Simancas subraya el papel de Gil de Siloé⁴³ no sólo como creador de la obra artística sino también como intermediario entre el comitente y el propietario de las canteras. De hecho él mismo se trasladó al lugar de extracción de material (Cogolludo) para seleccionar los bloques más aptos según su criterio y necesidades para esculpir tan importante y costoso encargo. Como Maestro Gil, décadas más tarde Francisco Giralte (1554) siguió el mismo camino, trasladándose a esas canteras para obtener el alabastro con el que realizaría el conjunto sepulcral de la capilla del obispo de Carvajal y Vargas en San Andrés de Madrid⁴⁴ y algo semejante ocurrió para el coro de catedralicio de Toledo. En la parte correspondiente al aprovisionamiento y comercio existe referencia documental del 9 de septiembre de 1539, donde se reflejan unos pagos a Bartolomé Muñoz y Martín Sacristán, residentes en Aleas (Cogolludo, Guadalajara) y quienes extraían el alabastro, por cincuenta carretadas de diez quintales cada una de alabastro para ser trasladadas para la realización de la sillería⁴⁵. También se indica en los libros de registro entre 1535-1536 que el 16 de septiembre se realizaron pagos de 2.250 maravedíes por el desplazamiento que debía realizar al citado yacimiento, la solicitud de extracción el material y su posterior procesamiento

⁴¹ Según Manuel Arias Martínez, (Jefe de Departamento de Escultura del Museo Nacional del Prado). Las sillerías corales, atendían no sólo a las necesidades litúrgicas sino también a un planteamiento divulgativo de reafirmación de poder de las comunidades religiosas. “Sillería de San Benito el Real”. En Museo Nacional de Escultura 2015, 106-109

⁴² La trayectoria artística del maestro Bigarny tuvo una clara influencia de la escultura borgoñona. Vasallo et al. 2019)

⁴³ Morte 2018, 224; Kasl 2014.

⁴⁴ Vasallo y Pérez 2013, 278.

⁴⁵ Morte, 2018, 232.

de desbaste de material y adaptación a los moldes previos a Miguel Olaeta cuya retribución diaria era de dos reales. Son estos nombres mucho menos conocidos⁴⁶, pero determinantes para la obra final, a los que debe comenzarse a seguir la pista. Conocedores bien por sí mismos o por la actividad artística de otros, utilizaron este material en sus talleres como era el caso de Berruguete, otro maestro que acude en persona y a través de sus oficiales a las canteras para seleccionar el material. Como sucedió para las tres esculturas y el relieve de la Transfiguración de la misma catedral toledana, cuyo pago de 1500 ducados se realizó en tercios. Una obra ésta esencial y que fue tasada por Juan de Juni (1547).⁴⁷ Como hemos dicho, el lento proceso constructivo de esta máquina toledana arroja mucha información sobre los modos extractivos, de transporte, talla o comercialización para la escultura del XVI y abre una línea de investigación necesaria para alcanzar un mayor conocimiento de la obra de arte.

A pesar de la distancia respecto a los centros de extracción y de las deficientes comunicaciones, el alabastro fue usado, demandado y transportado por toda la meseta castellana. Esto último se realizaba sobre todo por vía terrestre gracias a carretas, pero en algunas ocasiones también por vía fluvial⁴⁸; un lento proceso que encarecía aún más los costes y que hacía peligrar la integridad de la carga. En caso de rotura, los retrasos en la ejecución de las obras podían ser notables.

4. EL ALABASTRO: LUZ Y COLOR.

Muy habitualmente las altas exigencias de la obra concreta, del comitente más selecto o del propio artista hicieron que la búsqueda de alabastro con un alto nivel de pureza se convirtiera en una tarea difícil. El blanco intenso depende de la zona extractora de material elegido. Centrándonos en el área de Castilla, la zona de Guadalajara y Cogolludo fueron referenciales para el abastecimiento de material durante el siglo XVI, entre otras cosas porque allí se alcanzan las cotas tonales de máxima blancura.⁴⁹

⁴⁶ Por ejemplo, en 1579 Esteban Jordán pagó en Valladolid a dos vecinos de Salvatierra de Atienza 2.050 reales por 23 cargas de alabastro, incluidos los portazgos, García Chico 1941, 75.

⁴⁷ Morte 2018, 232,235.

⁴⁸ Ortí et al. 2005.

⁴⁹ “En alabastro muy blanco de Cogolludo tan limpio como el del dicho Colegio de Sant Gregorio” fue la exigencia impuesta al escultor Esteban Jordán para la realización de la tumba del obispo y virrey Lagasca en la Iglesia de la Magdalena en Valladolid; debía ser similar al sepulcro elaborado para Fray Alonso de Burgos en el nombrado colegio. García Chico 1941, 145; Morte 2018, 225.



Fig. 13. Felipe Bigarny y taller. Detalle de la escultura de bulto de San Juan Bautista. Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Fuente propia

Una de sus características proviene precisamente de su tonalidad, algo que se ha vinculado con una búsqueda de cierto simbolismo. En la cultura occidental el cristianismo han albergado la creencia de la blancura como una propiedad próxima a la santidad, a la pureza y a lo virtuoso. Por ello, aunque sea un elemento menos determinante, no deja de sumar en la ecuación de la elección del material. Todo un compendio social que mecenas e instituciones tuvieron en cuenta y que afianza la idea póstuma de nobleza, linaje, magnificencia y sagrada pureza más allá de la muerte, sin olvidar la inmortalidad del honor del difunto. El color blanco en algunas civilizaciones como la oriental, simboliza el trayecto final de la existencia terrenal y el

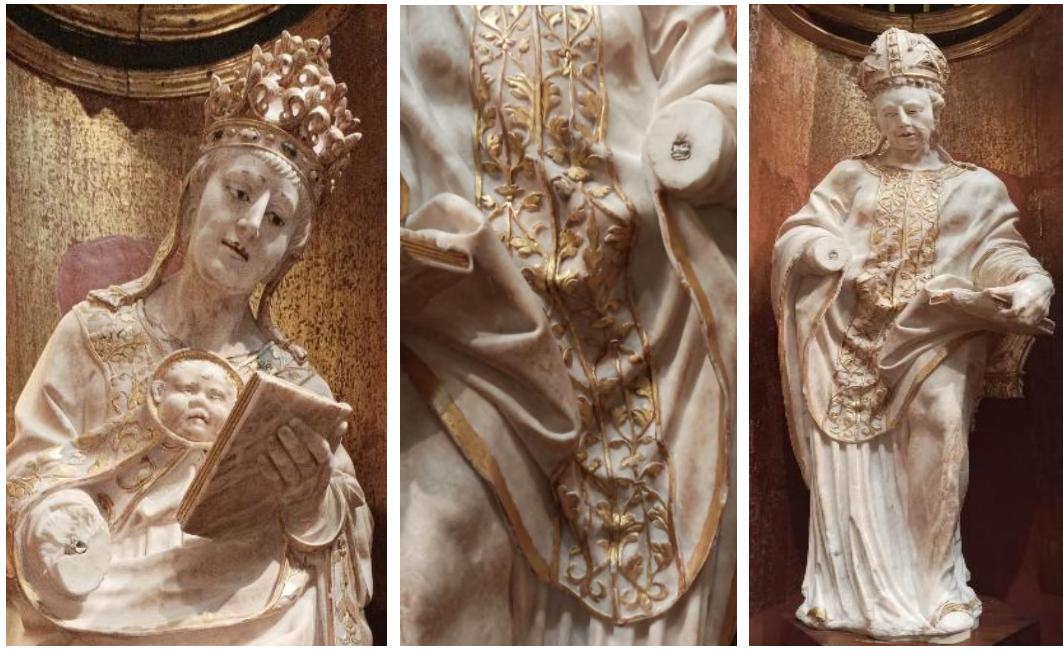
inicio de otro plano transcendental; algo que no difiere mucho de nuestro pensamiento occidental y su aplicación a una tipología de escultura en materiales níveos con la intencionalidad de una perduración eterna en el tiempo. Con respecto a la escultura figurativa funeraria, será representada con todos sus atributos y cualidades místicas a través materiales pétreos níveos.

Sin olvidar los ecos de la escultura clásica o la necesidad de utilizar un material inorgánico duradero, no deja de llamar la atención su aspecto parecido al mármol. Mucho menos costoso de extraer y transportar, no deja de ser curioso que a medida que se generalizó su uso en el siglo XVI sobre todo para obras funerarias, las personalidades más importantes optaron por destacarse recurriendo directamente al mármol de Carrara. Es lo que vemos en las tumbas reales de Granada o en las de la capilla de los Condestables de Burgos. La distintiva materialidad tuvo que pesar también en su elección, junto a otros factores.

Otro aspecto material determinante en el alabastro es el de su carácter translúcido y sus diversos efectismos, buscados de manera intencionada en la obra artística por su creador⁵⁰. Tampoco debe olvidarse la importancia de los toques polícromos que solemos encontrar en muchas piezas de este material. Lo normal es que, si existe policromía aplicada, esta se limitara a

⁵⁰ Distintos aspectos interesantes sobre el alabastro, su tonalidad y la policromía aplicada en Arias Martínez 2024, 132-135.

determinadas labores de oro para resaltar zonas concretas (motivos textiles o de brocados, orillos, etc.) o entonaciones que vagamente resaltaran las partes de las carnaciones, ojos, boca o cabellos. De esa manera, a la “piedra muerta” se le confería un cierto grado de naturalismo “a lo vivo” muy propia del gusto hispánico.



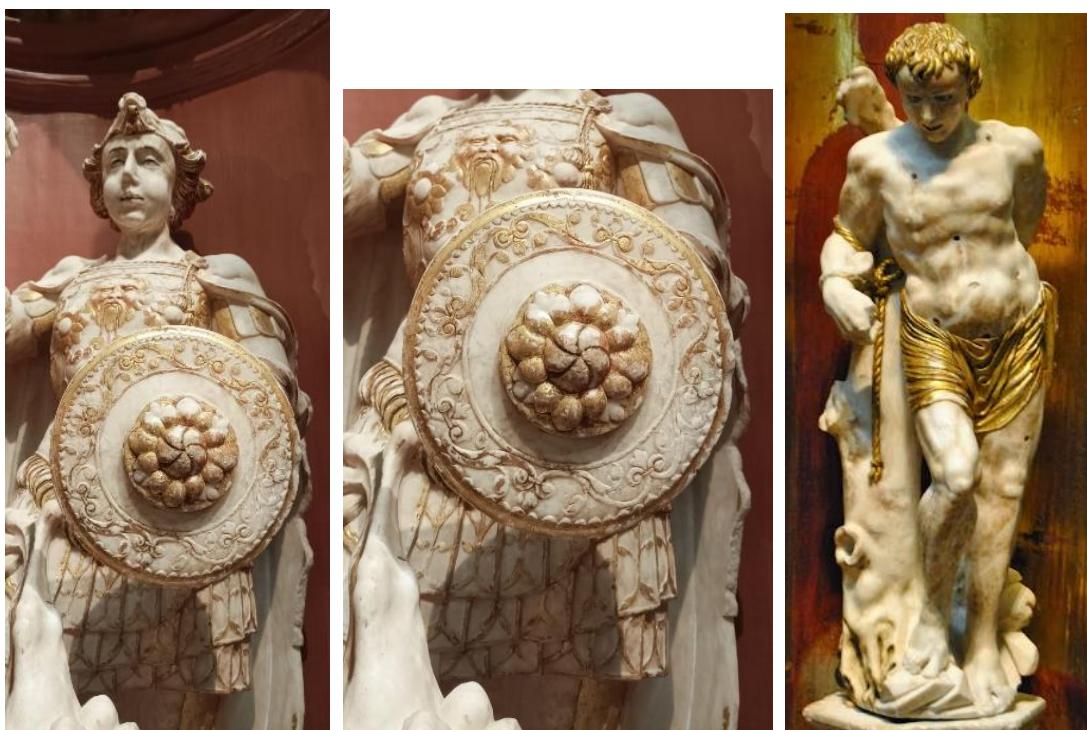
Figs.14-16. Alonso Berruguete, Juan de Cambray y Cornelis de Holanda *Detalles de las esculturas procedentes de los retablos de san Juan Bautista y san Miguel*. Alabastro policromado. Valladolid, Museo Nacional de escultura (procedentes del trascoro de San Benito el Real). Fuente propia



El hecho de policromar escultura es una práctica que se remonta y vincula con la antigüedad, aunque estas obras conserven por lo general escasos restos de pintura. Además, habitualmente se aplicaba una pátina a base de cera que uniformaba, protegía y confería mayor brillo a la escultura, algo que se observa ya desde el siglo V a.C. Según periodos la integración de la policromía sobre materiales pétreos variará en función de los gustos estéticos. A partir de los siglos XIV y XV fue muy frecuente la policromía aplicada de manera reducida, en demarcaciones o contorneados en vestimentas, aureolas, sangre o para incidir en zonas espaciales en los relieves. A partir de esta última centuria se empleó el color sobre todo para diferenciar los reversos de los

mantos, sus orlas y motivos decorativos, carnaciones o cabellos. Curiosamente, una técnica parecida se observa en la escultura de marfil del siglo XVII

Los colores más usados fueron el rojo, el azul, blanco y el dorado. Este último despuntará especialmente desde el siglo XV y hasta bien entrado el XVI e incluso más tarde. Gracias al oro se realzaban estéticamente algunos elementos y se dotaba a la escultura de un aspecto más lujoso. Además, no deben olvidarse las analogías con la escultura realizada en madera. Hablar de las *encarnaciones* en escultura es hacer una vinculación entre la materialidad y el sentido que nos otorga la obra de arte. Es la plasmación de la idea que en el siglo XVI, busca un mayor sentido de la realidad y verosimilitud, humanizando la escultura a través de la aplicación de pigmentos.⁵¹ Pero esta técnica, aplicada generalmente a *punta de pincel*, suele no perdurar mucho en el tiempo, de modo que hemos perdido información primordial del estado inicial de tales obras⁵².



Figs.17-18. Alonso Berruguete, Juan de Cambray y Cornelis de Holanda *Detalles de las esculturas procedentes de los retablos de san Juan Bautista y san Miguel*. Alabastro policromado. Valladolid, Museo Nacional de escultura (procedentes del trascoro de San Benito el Real). Fuente propia

El color va implícito al papel relevante que se le da al material dentro de las nuevas vías de estudio desde la Historia del Arte. La percepción sensorial que emana de la idea se plasma en la imagen a través de la materia. Cuando se pretende resaltar cualidades próximas a la divinidad (pureza,

⁵¹Montoya et al.2020.

⁵²Urkullu et al. 1997.

perfección, limpieza de espíritu, paz o nobleza) utilizar materiales como el alabastro resultaba una fórmula adecuada.

Pero no solo el color del material y la variedad tonal fue lo único relevante, sino también la importancia y tonalidades de las vetas, buscando un efecto estético concreto⁵³. Muy habitualmente se tenían en cuenta para el tratamiento de los volúmenes, claroscuros o luminosidad, buscando una mayor veracidad en el contenido narrativo de la obra. Además, podían proporcionar a los relieves un tratamiento en la profundidad escénica con un extraordinario grado de realismo óptico dimensional.

En definitiva, la luminosidad y el color, han hecho de él un material relevante para la reinterpretación en un método de conocimiento del contenido de la obra en sí. Toda una reflexión conceptual y estética por parte de comitentes y artistas que reafirma la relevancia de la premisa de la material o “giro material” que ha de llevar a una relectura de las formas, códigos simbólicos y culturales, valoración de criterios estéticos y estilísticos, etc. En definitiva: a reconstruir una cultura visual y sus códigos.

5. SERIACIÓN Y UNICIDAD EN LAS OBRAS DEVOCIONALES DE PEQUEÑO FORMATO.

Según ha manifestado recientemente Arias Martínez⁵⁴ es preciso hacer un replanteamiento de la escultura en alabastro de pequeño formato, un tipo de obra que por lo general ha sido escasamente abordada, incluso en la actualidad (de ahí incluso la todavía limitada cotización en el mercado anticuario). La dispersión, la difícil localización y su presencia en colecciones particulares han contribuido también a desligar las obras de su contexto original y la documentación que pudiera existir.

Siguiendo sus planteamientos, es necesario hacer una diferenciación dentro de la pequeña escultura devocional entre la producción *seriada* y las obras *únicas*.

Entiende por *producción seriada* aquellas obras que parten de un arquetipo conocido, realizadas con un interés comercial y cuyo valor se centra generalmente en el propio material más que en su propia hechura. Se vinculan sobre todo a un comercio global, inglés inicialmente y posteriormente también flamenco, italiano e incluso español. Pero sin duda la falta de

⁵³ Remitimos a las ideas generales sobre luz y blancura que indica Woods 2018.

⁵⁴ Arias Martínez 2018; ídem 2019.

información documental a día de hoy dificulta su ubicación exacta o cuáles fueron sus primeros usos. Se conoce bien la comercialización de estas pequeñas obras seriadas de alabastro que han ido depositándose en instituciones religiosas, colecciones y museos, como los fondos catedralicios de Burgos y Valladolid o el *Victoria & Albert Museum*, por citar algunos.

Cabe destacar la documentación hallada en Burgos que habla de un acuerdo de transacción comercial de 240 figuras de alabastro por parte de la propietaria de un taller escultórico, Ana de Breda, quien en 1558 que se comprometió en un plazo breve a su realización para ser entregadas al mercader Hernando de la Torre⁵⁵. Es relevante este tipo de documentos mercantiles en los que se refleja información diversa, como el rol de la mujer en el ámbito laboral regentando un taller artístico. Seguramente dado el número de ejemplares no es de extrañar que tuviera personal u oficiales trabajando en la producción así como la posibilidad de que ella fuera una de las tallistas en alabastro, aunque no existen más noticias al respecto. Incluso se ha planteado la posibilidad de que estén relacionadas con Breda algunas de las pequeñas piezas de alabastro del entorno burgalés, como *Camino del calvario* del convento de Santa Clara de Medina de Pomar.⁵⁶



Figs. 19 y 20. Juan de Juni (atrib). *Cristo camino del calvario*. Relieve en alabastro. Colección particular (izda)

Entorno de Juan de Juni. *Cristo camino del calvario*. Relieve en alabastro. Villalpando (Zamora), parroquia de San Miguel (dcha).

Fuente: Ars & Renovatio

Dentro de este ámbito, para ilustrar la repetición y difusión gracias al alabastro de un prototipo concreto, señalamos el caso del tipo de *Cristo camino del calvario* cuya autoría se atribuye a Juan de Juni y que fue seguido como modelo por su entorno artístico (Figs. 19-20),

⁵⁵ Payo Hernanz 2018, 327.

⁵⁶ Ibidem, 328.

fundamentalmente en el entorno leonés, tanto en el mismo material y formato —Villalpando, por ejemplo— como en relieves de madera policromada para retablos —caso de los de San Lorenzo de Sahagún de Campos o Calzadilla de la Cueza (Palencia)—, con ligeras variaciones compositivas.⁵⁷ Ello sirve para reivindicar las tablillas de alabastro como fuente y recurso compositivo para otras obras y artistas al tiempo que debe profundizarse en la relación con sus obras en barro y los destinatarios que unos y otros tuvieron.

Siguiendo con la idea de seriación y mercado, no pueden olvidarse el tráfico internacional de algunas iconografías y producciones. Es el caso de las representaciones italianas de la Virgen de Trápani, un ícono del siglo XIV⁵⁸ inspirado en patrones franceses e italianos y que desde la centuria siguiente fue reproducida de manera seriada especialmente por los talleres de esa región siciliana y llegando sus obras a todos los rincones de Europa, Castilla incluida.⁵⁹



Fig. 21. ¿Nino Pisano?. Virgen de Trápani. Alabastro. Trápani (Sicilia, Italia), iglesia de l'Annunziata.
Fuente: palermoviva.it

Fig. 22. Anónimo. *Virgen de Trápani*. S. XVII. Pamplona, Museo de Navarra. Fuente: Larrión y Pimoulie
Fig. 23. Anónimo. *Virgen de Trápani*. S. XVII. Valladolid, Parroquia de San Miguel y San Julián. Fuente: propia

Sin olvidar los ejemplos ingleses ya aludidos, el caso más conocido de seriación a niveles casi industriales de obras seriadas y alcance global gracias al comercio y la exportación es el de los Países Bajos⁶⁰, y especialmente de talleres concretos como los de Bruselas, Amberes y

⁵⁷ Arias Martínez 2019.

⁵⁸ Frecuentemente atribuida a Nino Pisano y realizada en torno a 1350.

⁵⁹ Morte 2018, 328; Hidalgo 2007.

⁶⁰ Según el catedrático en Historia del arte René Payo Hernanz no parece que le mercado inglés hubiera tenido su incursión en Burgos. Payo Hernanz, R. en Morte 2018, 328. Sobre el concepto de *arte múltiple* relacionado con Países Bajos y Malinas, Tomassi 2011.

Malinas. De hecho, grandes centros comerciales peninsulares como el de Burgos se convirtieron en receptores e intermediarios difusores de sus producciones hasta principios del siglo XVII.

En la ciudad flamenca de Malinas⁶¹ hubo un auge de creación de obradores especializados en la manufactura en serie de pequeños relieves de alabastro que se distribuyeron por Europa y América. De esa manera se actualizaban unos modos productivos y estrategias comerciales muy anteriores, como el caso de la pequeña escultura devocional del siglo XV o los pequeños retablos.

En general son relieves con episodios del Nuevo Testamento, muy escenográficos y detallistas inspirados en grabados flamencos (Marteen de Vos especialmente) y que suelen estar firmados y fechados. Se trata de pequeñas placas de alabastro de unos 23cms de alto y rondando los 13 a 15cms de ancho,⁶² muy efectistas y en los que se suelen realzar determinados elementos a través de la policromía en dorado y color, perfilando algunas de sus líneas generales. Habitualmente estas creaciones se muestran bajo marcos de madera con detallistas bandas de cuero con decoración manierista. Son obras realizadas con gran minuciosidad, que buscan efectos lumínicos y de transparencias e incorporan el veteado en sus efectos tonales⁶³ y se conservan por centenares tanto en colecciones como en instituciones religiosas, incluidas pequeñas parroquias rurales.

Estas producciones masivas se destinaban preferentemente a la devoción privada y doméstica y, en su viaje, muchas de ellas han pasado a integrar los ajuares litúrgicos, bien como relieves decorativos, puertas de sagrario, partes de relicarios, etc.



Fig. 24. Gillos Nens. *Adoración de los pastores*. Hacia 1600.

Fig. 25. Tobías Tissenaken. *La Última Cena*. Hacia 1600.

Fig. 26. Jasper de Hemeleer. *Pentecostés*. Hacia 1600

Medina del Campo (Valladolid) Fundación Museo de las Ferias. Fuente: museoferias.net

⁶¹ Este centro productor de obras de arte en alabastro ya destacó en con una importante actividad artística de piezas góticas. Entre la amplia bibliografía destacamos Guillot de Suduirat 2011.

⁶² Arias et al.2019)

⁶³ Sánchez et al. 2010)

Sin salir de nuestra provincia, destacamos los conservados en la Diputación Provincial, el Museo de las Ferias de Medina del Campo (figs. 24-26), el Museo de San Francisco de Medina de Rioseco o los Diocesanos de Valladolid o Palencia.

Aún está por estudiar la repercusión de las obras de Malinas y no sólo las estampas flamencas en los artistas de nuestro país, que sin duda llegaron a tomarlas como modelos. Como obras seriadas, pensadas para satisfacer una demanda global, en ellas no se prioriza el talento del artista y suelen ser relieves estereotipados. Hay que entender que este tipo de manifestación artística en alabastro fue concebido bajo un nuevo pensamiento en la sociedad del momento. Por un lado, establece una relación con un planteamiento novedoso en la manera de enfocar la devoción religiosa con un carácter más popular y a la vez más intimista y por otro lado hablan de la expresión de un estatus—inclusive de *confort* doméstico— entre fervor religioso y la autosatisfacción, a un precio asequible.

Amberes fue el otro gran centro de producción en alabastro, y de hecho terminó superando cualitativamente a Malinas. Entre los talleres más afamados de la segunda mitad del XVI, destaca el de Willem van den Broecke (o Guillelmus Paludanus, 1530 – 1579) un pintor, arquitecto y escultor natural de Malinas que desarrolló su actividad en Amberes desde mediados de ese siglo. Tal vez discípulo de Cornelius Floris, tuvo un profundo conocimiento del arte clásico y del Renacimiento italiano, tal vez por un viaje a esa península. Esta síntesis la plasmó en sus creaciones que fueron patrones a seguir por las siguientes generaciones.

De Van den Broecke son muy conocidos ciertos temas novotestamentarios como los relieves en alabastro de la *Resurrección de Cristo*, para los que siguió el miguelangelesco fresco que su hermano Hendrick ejecutó para la capilla Sixtina entre 1572 y 1580 (fig. 27). Su otro hermano —Crispín van der Broecke—, fue también pintor y destacado grabador y repitió las mismas composiciones (fig. 28).



Fig. 27. Hendrick van der Broecke. *Resurrección de Cristo*. Detalle del fresco de la Capilla Sixtina. 1572-1580. Ciudad del Vaticano. Fuente: Ars & Renovatio

Fig. 28. Crispín van der Broecke. *Resurrección*. Tinta y aguada sobre papel. 1574. Varsovia, Museo Nacional. Fuente: wikipedia

Muchos artistas se formaron en el taller amberino de Willem van der Broecke, propagando sus modos y composiciones como. A este centro artístico perteneció el escultor que realizó el relieve que ocupa la puerta del sagrario de la capilla de los Condestables de la seo burgalesa (fig. 29).⁶⁴ La permeabilidad entre unos centros y otros y el éxito de estas producciones hizo que terminara viviéndose una similitud formal entre las obras de Malinas y Amberes hacia 1600. La perpetuación de los modelos en Malinas se observa en las sintéticas y repetitivas obras salidas del taller de Tobías van Tissenaken (fig. 30). Unas y otras coparon el mercado internacional, siendo imbatibles por nivel técnico-artístico, por utilizar los establecidos canales de tráfico comercial y, como no, por su asequible coste.



Fig. 29. Entorno de Willem van der Broecke *La Resurrección*. Último cuarto del s. XVI. Burgos, catedral (capilla de los Condestables). Fuente: propia
 Fig. 30. Entorno de Tobías van Tissenaken. *Resurrección*. Hacia 1600. Mercado de arte. Fuente: Payo y Martín 2018.

Habrá que profundizar en estas realizaciones y en la evidente influencia en los talleres castellanos como Burgos (y no sólo la difusión de las estampas y grabados). Además aún sigue sin estar claro la procedencia de algunas series de obras de amplia difusión, permaneciendo en el anonimato. Es el caso de los distintos relieves con el tema de la *Piedad* y que son obra seriada del mismo taller que han tenido distintas y variadas atribuciones. Por ejemplo el ejemplar del Museo Nacional de Escultura se ha asignado a Pedro de la Cuadra bajo la influencia de los modelos de Gaspar Becerra⁶⁵ del retablo mayor de Astorga. Cercano en concepción y uso es la serie de relieves de la Piedad sobre un paisaje (en este caso sin atribución concreta) del Museo-Iglesia de San Antolín de Tordesillas (Valladolid) la parroquia de San Juan de Castrojeriz (Burgos) y el

⁶⁴ Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón 2018.

⁶⁵ Arias Martínez 2018, 238.

localizado en el Museo de Valladolid, obras indudables de un mismo obrador que habrá que identificar.



Anónimo. *Relieves en alabastro de la Piedad*. Alabastro. S. XVI

Fig.31.Izda: Museo Iglesia de San Antolín, Tordesillas (Valladolid). Fuente: Domuspucelae.blogspot.com.

Fig.32. Centro: Iglesia de San Juan, Castrojeriz (Burgos). Fuente: maravillasdeespana.blogspot.com

Fig.33 Dcha: Museo de Valladolid. Fuente: museoscastillayleon.jcyl.es

Existe otra clase de obras alabastrinas que Arias Martínez separa de las anteriores y concede el carácter de *únicum*. Son tablas de similares dimensiones y función devocional pero que se apartan de los parámetros más convencionales ya que surgen de un planteamiento más personal y exclusivo por parte del artista. Su reciente llamada de atención nos resulta muy sugerente pues permite reflexionar y reconsiderar obras que hasta ahora no han llamado la atención, han permanecido en el anonimato o bien se han considerado menores por su formato o uso. Son obras pensadas para un culto más íntimo o en el contexto del regalo áulico en las que, a diferencia de las grandes producciones del momento (retablos, sepulcros, etc.), existió una intervención directa — y tal vez exclusiva— del maestro sobre el material, sin agentes intermedios ni oficiales. La calidad del material y esta concepción/creación directa de algunas de las principales personalidades artísticas confirman su interés.

Estas pequeñas piezas no han dejado, que sepamos, rastro documental o contractual pues serían encargadas directamente al artista, lo que dificulta rastrear su origen, el taller (más allá de la comparación estilística) o el nombre del mecenas. Pero lo significativo del caso es la gran consideración de la que gozaron, la elección del alabastro para ello —que facilitaba esa *talla directa*— y el excelente acabado, tan cuidado como las obras más selectas. Por eso se comienzan a valorar incluso su papel como ensayos compositivos originales bien alejados de la producción seriada. Grandes ejemplos de ello, son obras atribuidas a dos de los grandes escultores de la escuela castellana, como los que mostramos a continuación:



Fig.34. Diego de Siloe (atrib.) *Cristo atado a la columna*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Fig.35. Alonso Berruguete (atrib.). *Llanto sobre Cristo muerto*. Toledo, Colección Marañón.

En palabras de Arias, en algunas de estas piezas exquisitas se percibe un lenguaje artístico más flexible y novedoso, más particular y en cierto modo liberado de los preceptos que condicionan las obras de *tono* o escala mayor. Además, como piezas apreciadas y fácilmente transportables, fueron objeto de admiración e inspiración para otros artistas que plasmaron, sin ser copias fidedignas, la esencia de los originales. Un ejemplo de asimilación y repercusión a partir del modelo berrugueteño de la colección Marañón fue el que realizó el valenciano Diego de Tiedra (*San Vicente Mártir arrojado al mudalar*) en 1533.



Fig.36. Alonso Berruguete (atrib.). *Detalle del Llanto sobre Cristo muerto*. h. 1525. Toledo, Colección Marañón.

Fig. 37. Diego de Tiedra. *San Vicente mártir arrojado al mudalar*. 1533. Valencia, Museo de Bellas Artes. Fuente: Museo de BBAA de Valencia

Junto a la importancia de los bocetos, modelos o estampas, habrá que prestar mayor atención a estas y otras esculturas de pequeño formato y su influencia para entender mejor las vías de difusión de novedades estéticas concretas.⁶⁶ Precisamente, confirmaría este interés la

⁶⁶ Arias Martínez 2019.

temprana repercusión en algunas tablillas de alabastro de ciertos modelos del más avanzado Renacimiento italiano en alabastro. Es el caso de la *Virgen con el Niño* de hacia 1460 de Desiderio Segtinano basado en un modelo de Donatello (*Madonna Dudley*)⁶⁷ que muy pronto tuvo su respuesta en estas pequeñas placas de alabastro gracias al conocimiento del original por maestros que viajaron a Italia. Es el caso, al parecer, de Diego de Siloé, quien la repite hacia 1530 a su regreso a España: la fuente de inspiración quattrocentista al alcance de la mano gracias al burgalés y a los discretos relieves de alabastro.



Fig.38. Desiderio da Setignano. *Virgen con el Niño* sobre modelo de Donatello. 1460. Londres, Victoria & Albert Museum

Fig.39. Atrib. Diego de Siloé. *Virgen con el Niño*, h. 1530. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

El escudo nobiliario no identificado (Manrique, Herrera o Guzmán), la pureza del material y la enorme delicadeza técnica remiten a ese contexto de lujo y magnificencia.



Fig.40. Entorno de Felipe Bigarny (¿Gregorio Pardo?). Algunos de los relieves ovalados de la *Virgen con el Niño* conservados en la catedral de Burgos (izda), Metropolitan Museum de Nueva York (centro) y el Victoria&Albert Museum de Londres

Dentro de la clasificación formal de obras de pequeñas dimensiones habría que destacar aquellas que se encuentran a medio camino entre los modelos *seriación* y *únicum* y que han sido frecuentemente citadas y estudiadas, sin aclarar totalmente su paternidad. Es el caso de los

⁶⁷ Arias Martínez 2019b; ídem 2022, pp. 86-107.

distintos tondos ovalados repartidos por distintos museos internacionales y catedrales españolas que se han vinculado con Siloe y especialmente con Felipe Bigarny y su hijo Gregorio Pardo⁶⁸. Partiendo de un contexto refinado y cuidado, su éxito hizo que se imitara hasta la saciedad por distintos maestros del entorno, manifestando muy distintas calidades e incluso detalles de manufactura en un proceso de divulgación muy interesante.

Pequeños formatos de alabastro para excelentes composiciones. Así puede calificarse el siguiente ejemplo conclusivo que realizó sin duda Juan de Juni, uno de los grandes maestros activos en nuestra región y que dominó su talla. Se trata de nuevo de un formato ovalado que representa igualmente a la *Virgen con Niño* y se conserva en la Fundación Acosta de Granada⁶⁹. No posee aún una datación concreta (seguramente sea una obra relativamente temprana, relacionada con la Virgen de Capillas o la talla del coro de San Marcos de León) y ejemplifica el virtuosismo alcanzado así como la sublime belleza de un material níveo que alcanza las cotas más altas de calidad y de simbolismo de la pureza mariana.⁷⁰ Eso sí, no sabemos si contó con algún toque polícromo en origen.

Todo un compendio de aplicación técnica sobre el material que crea una conjugación estético-formal; un camino iconográfico para una devoción individualista de suma delicadeza plástica.



Fig.41. Juan de Juni (atrib.).*Virgen con el Niño*. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, Centro de Estudios Arte del Renacimiento.

⁶⁸ Redondo Cantera 2017.

⁶⁹ Arias Martínez 2019.

⁷⁰ Ibidem.

6. HITOS DE LA PRESENCIA Y USO ARTÍSTICO DEL ALABASTRO EN EL ÁREA CASTELLANO-LEONESA (S. XVI).

Como hemos indicado, tradicionalmente se señala a Cogolludo como el principal yacimiento de este mineral para el área castellana y la documentación lo confirma constantemente, llegando a indicarse lugares como Veleña o Aleas en Guadalajara, que aportaron alabastro de una gran calidad.⁷¹ Aunque —en líneas generales— el alabastro en nuestra región no tuvo el mismo desarrollo monumental que en otras zonas como Aragón o Cataluña (de hecho no existe apenas su uso en grandes fachadas) desde luego que hubo una gran especialización en su talla, llegando a alcanzar niveles comparables al de Forment, por ejemplo en el retablo del Altar Mayor de la Basílica del Pilar. Fue en los retablos y en la escultura funeraria donde se concentró especialmente este desarrollo.



Fig. 42. Damian Forment. *La Presentación en el templo*. 1509-1520. Zaragoza. Catedral Basílica del Pilar. Fuente: ArtiSplendore

La actividad escultórica desarrollada en el periodo tardogótico a partir de 1450 y su vinculación a la corte real y a la élite social hizo que aumentará el nivel de encargos tanto para los artistas locales como los afincados de otros lugares de Europa⁷². Por lo tanto, en Castilla y León encontramos ejemplos tempranos que nos hablan del mercado internacional de obras artísticas en este material entre los que destacan las producciones inglesas conocidas como *alabastros de Nothingam*, láminas de pequeñas dimensiones e incluso sepulcros importados⁷³ que proceden del fluido comercio marítimo con Inglaterra.⁷⁴ Como ejemplo de ello, destacan las tres planchas de alabastro del siglo XV que en la actualidad se encuentran en la Catedral de Ávila. También a finales de esa centuria comenzaron a importarse labores realizadas en los Países Bajos.

⁷¹ Morte García 2018, 223.

⁷² Toman 2012, 381.

⁷³ Estos sepulcros también influirán en los artistas locales; Lahoz 1994, 88.

⁷⁴ Caballero Escamilla 2017.

El empleo de este material níveo para reafirmar la premisa conceptual blanco-pureza/virginidad y su carácter noble hizo que fuera utilizado también para una modalidad de imaginería mariana como fueron las denominadas *Vírgenes Blancas*, partiendo sobre todo de la de Toledo (fechada a partir de 1350). Situada sobre la zona del coro, se relaciona con las realizadas por los grandes artífices franceses para las empresas catedralicias, pero también con las pequeñas realizaciones de marfil. Todo un compendio ideológico en manos de un material propicio para dichos fines teológicos⁷⁵. Los ejemplos alaveses o los más próximos de León, Palencia o Burgos señalan una homogeneización y la difusión de las formas y el material.

Sin duda fue la llegada de maestros extranjeros de origen fundamentalmente norteño (flamencos y alemanes) la que determinó un auge en el trabajo del alabastro a finales del siglo XV. Entre la larga nónima y prolífica actividad por toda Castilla destaca especialmente Gil de Siloé⁷⁶, pues será quien reciba los encargos locales de mayor consideración. El más notable es el realizado por Isabel I de Castilla y realizado entre 1489 y 1493 para el presbiterio de la iglesia de la Cartuja de Miraflores: el sepulcro exento de sus padres, Juan II e Isabel de Portugal, así como el arcosolio y bulto orante de su hermano el Infante Alfonso. Sus características, la tipología y composición siguen en parte el esquema de la escultura funeraria borgoñona; en donde destaca la disposición espacial con una morfología muy particular a modo de estrella en comparación y con respecto al realce que existe en el generoso programa ornamental del orante Alfonso de Castilla.



Fig.42. Gil de Siloe. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Burgos, Cartuja de Miraflores. Fuente: Beatriz Calvo Checa.

⁷⁵Ibidem

⁷⁶Toman 2012; Yarza Luaces 2007; Kasl 2014.

La fama y consideración alcanzados por Maestro Gil le llevó a realizar otras destacadas obras siguiendo este modelo, como vemos en el sepulcro de Juan de Padilla (actualmente en el Museo de Burgos), paje predilecto paje de la reina⁷⁷. En él volvió a realizar todo un alarde técnico de la talla en un minucioso tratamiento de sus elementos (vestimenta, detalle de la filigrana en los soportes arquitectónicos, etc...). Lujo, exquisitez y trascendencia solemne para la posteridad.



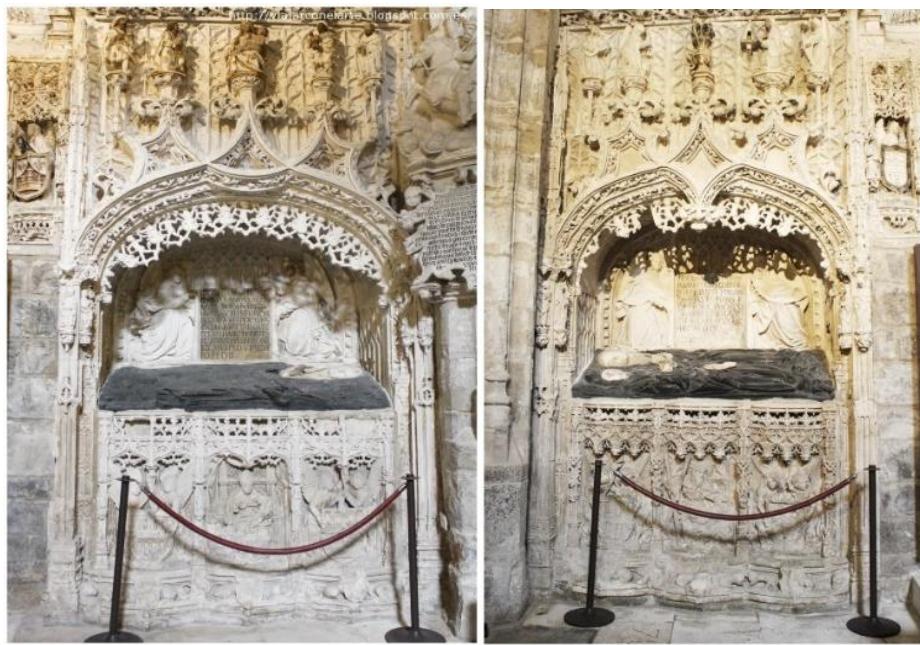
Fig.43. Gil de Siloe. Sepulcro de Juan de Padilla. Museo de Burgos, procedente del Monasterio de Fresdelval.

Fuente: catedrapatrimonioubu.com

En este contexto expansivo y lujoso, la relación entre el poder político y la élite comercial con el alabastro alcanzó en Burgos una de sus cotas más interesantes. La profusa utilización del material y la original búsqueda de efectos estéticos concretos en estos años la podemos representar con los yacentes Polanco-De Maluenda que realizó el taller de Simón y Francisco de Colonia en la iglesia de san Nicolás de Bari. La combinación de alabastro y pizarra rompe con la unidad cromática, por lo que cabe suponer la clara intencionalidad del artista apelando a la emoción del público y ensayando con esa materialidad. A ellos se añaden la importante nómina de sepulcros burgaleses de esos mismos años conservados tanto en la catedral como por la amplia diócesis y que ha estudiado recientemente René Payo⁷⁸

⁷⁷ Toman. 2012,384. En la actualidad esta escultura funeraria se halla en el Museo Arqueológico de Burgos.

⁷⁸ Payo Hernanz 2018.



Figs.44 y 45. Sepulcros de Gonzalo López de Polanco y Leonor Miranda (izda) y de Alfonso de Polanco y Constanza de Maluenda (dcha). Burgos, Iglesia de San Nicolás. Fuente: viajarconelarte.blogspot.com

A partir de tan importantes ejemplos, la nómina de escultura fúnebre de alabastro en el quicio del XVI sería interminable de enumerar. Por su cercanía y por ser realización ligada a otro maestro foráneo quisiera al menos señalar el conjunto funerario de la familia De la Serna, patrocinador de la capilla mayor de la iglesia de Santiago de Valladolid, realizados por Alejo de Vahía (fig. 46)⁷⁹.



Fig.44. Alejo de Vahía. Conjunto de sepulcros funerarios de la familia de La Serna. H. 1498. Valladolid, Iglesia de Santiago. Fuente: propia.



⁷⁹ Ara Gil 1974: 308-314.

Aunque en el siglo XVI la hegemonía de la escultura en madera policromada acapará el panorama artístico, no llegó a eclipsar la actividad plástica en alabastro y por ende su relevante desarrollo de la talla escultórica.

La utilización del alabastro en su totalidad para realizar los conjuntos-retablo en la zona castellana son limitados⁸⁰ en número a diferencia con Aragón pero aún así existen casos bien significativos en algunos focos como el abulense, ejemplo muy temprano de la adopción del lenguaje renacentista. Destacan algunas obras como el sagrario del retablo mayor de su catedral o los retablos de la sala capitular o los dos ubicados en el crucero del mismo templo. Pero no termina aquí la nómina: el retablo de la capilla de la Descensión de la catedral de Toledo, iniciado por Bigarny y concluido por Gregorio Pardo

Lo habitual es que se combinara piedra o madera y alabastro, dejando para este último material las esculturas de bulto y, sobre todo los relieves. Es lo que ocurrió en los retablos del trascoro ya mencionados de la San Benito de Valladolid⁸¹.

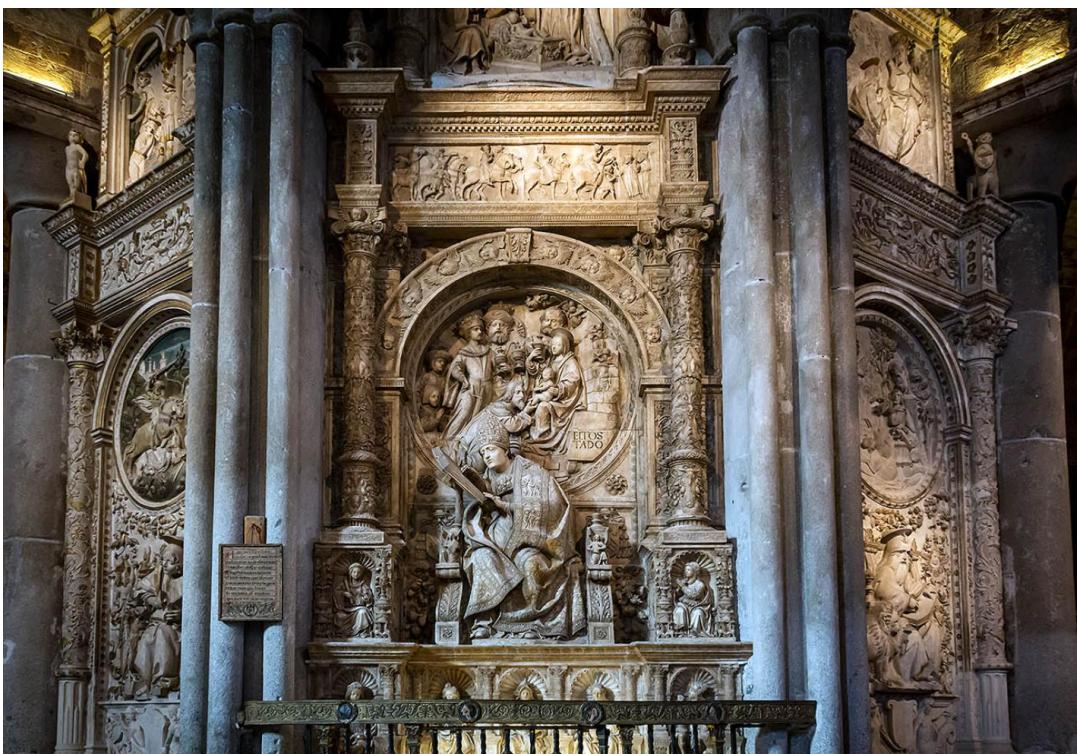


Fig.45. Vasco de la Zarza Sepulcro de "El Tostado". 1510-1518. Catedral de Ávila.

⁸⁰ Además de algunos de los ejemplos burgaleses señalados cabe reseñar el de la cartuja del Paular, realizado en la última década del siglo XV por el taller toledano de Juan Guas.

⁸¹ Morte 2018, 227.

Pero fue en la escultura funeraria donde el alabastro siguió siendo el material indiscutible. Destaca el sepulcro (casi una suerte de sepulcro/retablo) de Alonso Fernández de Madrigal *El Tostado*, obra de Vasco de la Zarza que habitualmente se ha fechado a comienzos de la tercera década del XVI pero que últimamente se adelanta h. 1510-1518⁸². Está situado en la girola de la catedral abulense y supone la definitiva asimilación del lenguaje italiano así como la eclosión de unos talleres artísticos notables. La especialización de artistas en esa ciudad aplicados al trabajo pétreo como Vasco de la Zarza, Lucas Giraldo, Juan Rodríguez, Isidro de Villoldo o Pedro de Salamanca, la asimilación progresiva de la influencia berruguetaresca así como la posterior relevancia que algunos de ellos o sus inmediatos seguidores en Andalucía confirman esta idea. El prestigio y la difusión hacia otras provincias cercanas como Valladolid, Segovia o incluso Toledo y la realización de fastuosos conjuntos queda representado por el retablo mayor y los cenotafios del monasterio de Santa María del Parral en Segovia, sin olvidar las obras para los Alburquerque procedentes de san Francisco de Cuéllar. Encargados por el marqués de Villena, don Juan Pacheco, incluyen su sepulcro y el de su esposa doña María de Portocarrero según el contrato firmado en 1528 con Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, discípulos de Zarza, empleando piedra dolomita y alabastro. Los toques polícromos y dorados aplicados por Diego de Urbina en fechas posteriores y, sobre todo, la combinación con el gran retablo de madera policromada, suponen todo un elocuente discurso sobre la materialidad y su elección en el Renacimiento castellano.



Fig.48. Juan Rodríguez, Lucas Giraldo et al. *Monumento funerario del monasterio de santa María de El Parral y conjunto de la capilla mayor*

⁸² Una actualizada puesta al día, que recoge los estudios anteriores, en Mont Muñoz, 2025.

A partir de aquí, combinaciones en cierto modo semejantes encontramos en muchos otros lugares. Por eso quizá el conjunto de la capilla del obispo Gutierre de Vargas Carvajal en Madrid, realizado por Francisco Giralte, pudiera representar tanto esa misma idea de gusto como de cultura visual.

Dentro de las obras en alabastro de este periodo del siglo XVI destaca por su trascendencia y por representar otra tipología artística diferente la sillería alta de la Catedral de Toledo⁸³. Tan importante encargo fue encomendado a dos de los principales escultores de nuestro Renacimiento, de formación y procedencia bien distinta, de modo que simboliza la unidad y la pluralidad del renacimiento castellano: Felipe de Bigarny y Alonso Berruguete.



Fig.49. Felipe Bigarny, Alonso Berruguete et al. *Sillería Coral de la Catedral de Toledo*. Fuente: wikipedia

⁸³ Según el autor, el escultor Bigarny en 1536 estando en Toledo presentó la sillería del convento toledano de San Clemente el Real, como patrón para el proyecto de la sillera coral de la catedral de Toledo. Marías 1981, 426.

La desaparición del primero de ellos en 1543 dejó libre la posibilidad creativa de Berruguete, que se concentra en el imponente conjunto de la Transfiguración que cierra y culmina el conjunto. Pero a estos nombres hay que añadir otros de prestigio como Juan de Juni, Gregorio Pardo, Jerónimo Quijano, Picardo, Covarrubias, Andino o Machuca⁸⁴. Un majestuoso conjunto ornamental combinado con alabastro, madera, bronce o jaspe y que por sí mismo merece un estudio detenido desde la materialidad. Además, el encargo y ejecución de la sillería dejó un rastro documental muy completo que sirve para entender mejor todo lo relativo a la extracción, talla y transporte del alabastro en Castilla. La ejecución de esta colossal sillería (a medio camino entre lo escultórico y lo arquitectónico) nos hace reflexionar también sobre la infravaloración del alabastro como material artístico que se ha producido en ocasiones.

Por ello, la madera o el jaspe junto con el alabastro cumplirán una de estos presupuestos. Un proceso en el que se detalla documentalmente con gran minuciosidad, como el hecho de los incumplimientos de contratos en los que los artistas podrían incluso sufrir como sanción el cierre del obrador.⁸⁵ La información sobre el funcionamiento de estos grandes talleres bajo un proyecto de gran envergadura y el papel que tuvieron los modelos empleados en la difusión del estilo de sus maestros/empresarios por toda Castilla subrayan la importancia del coro toledano.

Coros y trascoros como los de la catedral de Ávila o León fueron lugar privilegiado para el uso del alabastro. El trascoro catedralicio de León es uno de los más destacados y fruto de una larga historia constructiva. Se configura a modo de arco triunfal flanqueado por dos cuerpos de tableros realizados en alabastro en fechas más tardías. Los inicios de su construcción datan del primer tercio del siglo XVI, bajo la supervisión del arquitecto Juan López y a partir de las trazas realizadas por Juan de Badajoz el Mozo. Hoy nos consta la intervención de Baltasar Gutiérrez finalizando el sistema estructural y de Juan de Juni en algunas de sus esculturas, como dio a conocer Arias Martínez. Por último, en 1577, el conjunto se completó con algunas esculturas y los relieves de *La Natividad de la Virgen, La Epifanía, la Anunciación o el Nacimiento de Cristo* ejecutados por Esteban Jordán. Tan dilatada realización permite ver la evolución desde los *caprichos* renacentistas que incluían mitología, grutescos, arquitectura fantástica, alegorías y bucráneos a la severidad del romanismo tridentino, sólo animado por los habituales toques de dorado.

⁸⁴ Morte García 2018, 231.

⁸⁵ Ibidem, 232. El 8 de mayo de 1539 el escribiente don Juan Mudarra avisa a los artífices Berruguete y Bigarny el incumplimiento de una ejecución en alabastro de unos hechos bíblicos y los contramoldes de unas bóvedas que debían ir para las sillas de la iglesia.

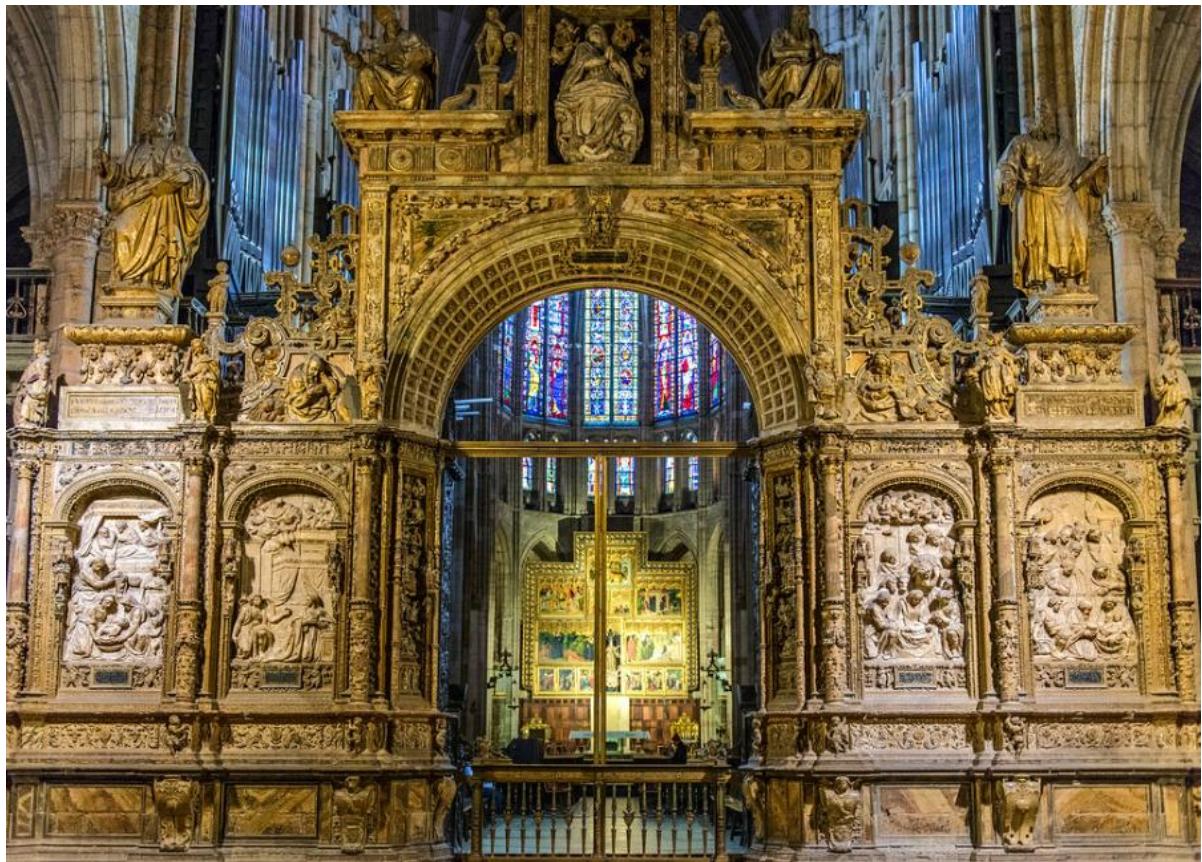


Fig. 50. Trascoro de la Catedral de León.



Fig. 51. Esteban Jordán. Relieves de la Anunciación, Adoración de los pastores y Epifanía. 1577. Trascoro
Fuente: domuspucelae

Tras la fastuosidad de los dos primeros tercios del XVI que sólo podemos representar en los ejemplos escogidos de obras y tipologías que hemos mencionado, el trascoro de León nos introduce en el último tercio del siglo XVI. Justo entonces merece destacarse el retablo mayor de la antigua colegiata jesuítica de San Luis en Villagarcía de Campos (Valladolid). Fue un encargo

de doña Magdalena de Ulloa, viuda de don Luis Quijada, preceptor de don Juan de Austria y personaje ilustre en los reinados de Carlos V y Felipe II. El contrato para su ejecución se firmó en 1579 con el escultor palentino Juan Sáez de Torrecilla y en él se indica que debía seguirse la traza proporcionada por Juan de Herrera, convirtiéndose en uno de los ejemplos en alabastro más destacados del primer clasicismo vallisoletano. Sigue el esquema llevado a cabo en el coetáneo retablo mayor del monasterio de San Lorenzo del Escorial, de amplia repercusión. En una de las condiciones el documento indica que el alabastro fuera de “*Cogolludo bien blanco y escogido, más blanco que se pudiere*⁸⁶”. El retablo se levanta sobre un pedestal de piedra de Urueña y se compone de banco, dos cuerpos y un ático, con superposición de órdenes, siguiendo una gran pureza de líneas acorde al patrón de Herrera. No se conserva el Sagrario, que tenía forma de tabernáculo escurialense. Los seis grandes relieves que ocupan las cajas en las que se divide el conjunto se realizaron en alabastro, mientras que los santos de bulto redondo se realizaron en madera, convenientemente policromada para imitar dicha piedra blanquecina. Una ausencia de color que manifiesta una vez más la importancia concedida al material y a su estética.



Fig.52. Juan Sáez de Torrecilla. *Retablo de la Colegiata de San Luis*. 1579. Villagarcía de Campos (Valladolid).

Fuente: propia

⁸⁶ Pirri, 1952; García Chico, 1955; Pérez Picón 1982, 87-91. Últimamente, Arias Martínez 2018, 228-229.

Únicamente en la parte escultórica se concede permiso a ligeros toques de color en las carnaciones y, sobre todo, los detalles dorados de los textiles o subrayando las líneas principales de la composición. El resto queda libre, manifestando un elogio de la materialidad que ahora puede relacionarse con las nuevas ideas tridentinas de *aptum* y *decorum*. En esta colegiata vallisoletana, las narraciones escénicas se determinan por un tratamiento volumétrico opuesto entre la parte inferior con una ejecución en masa más acusada y que irá en disminución a medida que se va ascendiendo de nivel en el retablo.

Como hemos visto, esta combinación de materiales en donde la madera de pino irá destinada a la elaboración de las esculturas figurativas y a la mazonería, tiene una larga tradición. Semejante en concepción y cronología, pero con otro estilo bien distinto, se levantó a escasos kilómetros el retablo mayor del Monasterio de la Santa Espina. Realizado por Manuel Álvarez h. 1570-1576⁸⁷, sus relieves y esculturas se encuentran repartidas entre el Museo Marés de Barcelona y las localidades vallisoletanas de San Cebrián de Mazote o el propio Villagarcía.

La actividad de artistas como Berruguete y sus seguidores y de manera especial, Juan de Juni y otros muchos (incluidos Gaspar Becerra, los Álvarez los Celma y los Leoni, etc.) consolidó Valladolid como foco esencial de la escultura en alabastro en la segunda mitad del XVI. Esteban Jordán fue uno de los escultores romanistas que más ampliamente trabajó desde ella este material, indicando una especialización y fama de este foco que se mantendría en la siguiente generación (Pedro de la Cuadra, Francisco Rincón, etc.). Fueron muy numerosos los encargos a Jordán en los que recurrió al alabastro, como hemos visto en el coro leonés, pero destacan especialmente los bultos funerarios. Se observa en el trabajo artístico que hizo para el obispo Pedro de la Gasca en alabastro de Cogolludo y que data de 1571.



Fig. 53. Esteban Jordán. Sepulcro del Obispo La Gasca. 1571. Valladolid, iglesia parroquial de la Magdalena

⁸⁷ Un resumen bibliográfico en Arias Martínez 2018, 229.

El sepulcro del virrey y pacificador del Perú, figura relevante del siglo XVI⁸⁸, se encuentra ubicado en la vallisoletana parroquia de Santa María Magdalena y en su contrato se exigió que el alabastro utilizado para la escultura del obispo debía ser de Cogolludo, “*tan limpio como el del dicho Colegio de Sant Gregorio*” en referencia al sepulcro de Fray Alonso de Burgos que albergaba la capilla de ese colegio.⁸⁹ En este caso, siguiendo una larga tradición, se combinaba con el jaspe utilizado para el basamento procedente de los yacimientos sorianos de Espeja y en el que intervino Francisco del Río⁹⁰. Esteban Jordán a través de la realización de este sepulcro demostró su gran destreza en la talla del alabastro, con un refinamiento técnico que refleja la destacada posición social de la personalidad que representaba. El personaje aparece representado con los atributos religiosos propios de su cargo, dando cabida a representaciones de las virtudes, como la *Caridad* que se talló en la ornamentación de la casulla.

Muy similar a este son otros conjuntos que también realizó Jordán y definen su especialización en el material y su éxito en esta tipología: los bultos del obispo Álvaro de Mendoza (San José de Ávila); de don Juan de San Millán (Santa Marina de León).; de don Juan de Ortega, (*Sancti Spiritus*, de Valladolid); del arzobispo Alonso Velázquez (Tudela de Duero), etc. El profuso uso de este material en el ámbito vallisoletano a finales de la centuria lo ilustran también piezas como, las esculturas orantes de Simón Ruiz, María de Montalvo y Mariana de Paz de Medina del Campo, obra de Pedro de la Cuadra y Francisco Rincón. Todo ello, y muchos ejemplos más que podrían tener cabida, dejan constancia de la profusa utilización del alabastro en el arte funerario, reducto en el que fue imbatible⁹¹.

⁸⁸ San Martín 1992

⁸⁹ Morte García 2018, 225.

⁹⁰ Parrado del Olmo 1990.

⁹¹ Ortí et al. 2005.

7. ALABASTRO Y MEMORIA: LOS MONUMENTOS FUNERARIOS DEL LINAJE DE LOS AVELLANEDA

Queremos concluir dedicando un espacio final a modo de ejercicio sobre un destacado conjunto funerario realizado en alabastro: el realizado para la familia Avellaneda que procede del Monasterio de Espeja (Soria) y que, tras un largo proceso, se expone en el Museo Nacional de Escultura. Por si sólo recoge muchos de los aspectos que hemos ido abordando.

El sepulcro de Don Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, es una destacada obra elaborada en alabastro por el empresario y escultor Felipe Bigarny. Contratado en 1536 y partiendo de los modelos de Bigarny, en él intervinieron también Enrique de Maestrique en la parte figurativa y Juan Gómez, quién lo finalizó en 1546, tres años después de la muerte del maestro. Pertenece por tanto a la última etapa artística del maestro, coincidiendo con las obras del coro de Toledo.

En el conjunto se unen distintas materialidades como el alabastro, la piedra caliza y el jaspe, dispuestos magistralmente bajo una configuración de los criterios estéticos, estilísticos o conceptuales del Renacimiento



Fig.54 .Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Valladolid, Museo Nacional de Escultura. Fuente: propia.

La estirpe arandina de los Avellaneda disponía en ese monasterio de Espeja su mausoleo familiar. El miembro más relevante de esta rama fue don Diego. Había nacido en Aranda de Duero a mediados del siglo XV y tuvo una importante presencia dentro del ámbito civil como religioso. Estudió Teología y Derecho Canónigo, fue juez diocesano de Osma y obtuvo otros cargos de relevancia como Presidente del Consejo de Navarra en 1509, Virrey de Navarra de 1524 a 1527 y obispo de Tuy en 1525, además de presidente de la Real Chancillería en Granada.⁹²

Fue él quien formuló el encargo de su sepultura junto a la restauración de la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de Espeja para que sirviera de morada final junto a los restos de sus padres, que se ubicaron en un arcosolio en la capilla de san Juan y santa Catalina, al tiempo que se les construyó otro mausoleo gemelo en la capilla mayor⁹³. Existe la posibilidad de que Bigarny planteara inicialmente elaborar un solo mausoleo familiar que custodiara las imágenes del obispo y sus progenitores en actitud orante bajo un solo arco, pero finalmente se replanteó el modelo.⁹⁴

Así pues, el panteón familiar de los Avellaneda estaba formado por dos conjuntos sepulcrales: uno destinado al propio obispo y el segundo para sus padres, el caballero don Diego de Avellaneda y su esposa doña Isabel de Proaño.

El contrato especifica algunas obligaciones como que las esculturas de bulto y el remate del resto de las figuras, debían tener un *canon natural* y ser talladas en alabastro muy puro. Con respecto al programa ornamental, el fondo bajo del arcosolio, el friso que custodia el escudo familiar y algunas otras partes debían realizarse en jaspe rojo.⁹⁵ No hay que olvidar la relevancia de este material no sólo por su bella estética, sino por ser un recurso material que se extrae en yacimientos próximos como en Huerta de Rey o Espejón. Ejemplos de ello, se encuentran en las grandes producciones religiosas y catedralicias como la catedral de Toledo, Segovia y Burgos y en otras posteriores como el monasterio del Escorial.

La combinación alabastro-jaspe, además de subrayar la idea de magnificencia puede remontarse a una cierta inspiración en la antigüedad clásica pues el jaspe fue un material de revestimiento utilizado durante el periodo romano en algunas de sus arquitecturas y elementos decorativos. Resulta muy atractivo tal recuerdo imperial. Este era un hecho conocido por los maestros que trabajaban sobre materiales pétreos a lo largo del siglo XVI como Bigarny pues “son muy antiguas de más de mill e quinientos años como parece por los hedeficios de Nuestra Señora de Castro que esta ajunto A Coruña la qual esta solada de los suelos de la dicha piedra de las

⁹² Gómez et al. 2018)

⁹³ Del Río 2001, 316

⁹⁴Ibidem

⁹⁵ Ibidem

*dichas canteras*⁹⁶. Investigaciones recientes en el campo de la arqueología han confirmado que las calizas de Espejón fueron empleadas como material ornamental durante época romana.⁹⁷

Continuando con las exigencias del contrato, los materiales utilizados deberían tener una gran calidad de pulimento para otorgar a la obra un resultado óptimo. Pero más allá del aspecto técnico, aplicando el proceso de la materialidad sobre el alabastro se pone de manifiesto q el interés no solo por la calidad técnica en el resultado final sino sobre todo en un aspecto estético: otorgar a los efigiados un aspecto atemporal, espiritual y de entelequia. El resto de la estructura se debía realizar en un tipo de piedra caliza cuya calidad y tonalidad nívea armonizara perfectamente con el alabastro, creando una uniformidad cromática en todo el conjunto.

Bajo documento notarial el maestro Felipe de Bigarny recibiría a cambio la cantidad de 600.000 maravedíes, debiendo estar finalizadas ambas sepulturas en 1538, plazo que no se llegó a cumplir⁹⁸. En ello tuvo mucho que ver la intensa actividad de Bigarny en esos años: tres sepulcros y tres compromisos de carácter arquitectónico en la localidades de La Vid, Villamuriel y Bañares. A todo esto, hay que añadir el fastuoso proyecto de la sillería coral de la catedral de Toledo que en 1539 aprobó su cabildo., si bien al alimón con Berruguete.

El retraso de la obra y la propia concepción empresarial del escultor hizo que delegara en dicho año en su oficial Vizcaíno la labor activa de los sepulcros de los padres de Avellaneda, ocupándose Bigarny sobre todo del sepulcro del obispo de Tuy. Asimismo posteriormente procedió a contratar al imaginero Enrique de Maestrique para la realización de las esculturas del conjunto sepulcral⁹⁹. A él se atribuye la figura del caballero don Diego de Avellaneda, padre del obispo, realizada con un nivel de calidad inferior respecto a la del propio obispo¹⁰⁰, a pesar de los desperfectos y mutilaciones que ha sufrido.¹⁰¹

Fig. 55. Escultura del pajé mutilado. Sepulcro del Caballero Avellaneda e Isabel de Proaño. Museo Nacional de Escultura.



⁹⁶ Alonso Mora 2023, 85. Extraído del Pleito entre Pedro Solano, colchero de la Casa Real, contra las villas de Huerta de Rey (Burgos) y Espejón (Soria); Guillén de Arellano; El monasterio de Santo Domingo de Silos y el de San Jerónimo de Espeja, sobre minas de jaspe en términos de Huerta de Rey, 1536-1538.

⁹⁷Ibidem; Del Río 2001, 316

⁹⁸ Arias Martínez 2015.

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Del Río, 2001, 321

¹⁰¹ Ibidem

El comitente falleció en 1537 y cinco años después desapareció Felipe Bigarny, momento en el que consta que la obra seguía inconclusa¹⁰², de modo que tuvo que ser finalizada Juan de Gómez.¹⁰³ Incluso se ha planteado la posibilidad que dichos enterramientos pudieran haber sido finalizados a la muerte de Bigarny por su hijo Gregorio Pardo.¹⁰⁴

Con estos datos, y a pesar de la unidad que confiere a los sepulcros los modelos y la dirección de Bigarny, comprendemos que no existan diferencias de estilo y acabado.

Una vez concluidos los cenotafios, permanecieron en el monasterio de San Juan Evangelista y Santa Catalina de Espeja (Soria), incluso después de la desamortización decimonónica. En 1933 el sepulcro del obispo de Tuy fue adquirido por el Estado y trasladado al recién creado Museo Nacional de Escultura, instalándose en la antigua capilla del Colegio de San Gregorio, cerrando el arco que comunicaba con la iglesia de San Pablo.¹⁰⁵ El responsable del nuevo emplazamiento del sepulcro fue Ricardo de Orueta, quién además se ocupó de tramitar su nueva ubicación, tras haber barajado otras propuestas como el claustro de la Concatedral San Pedro o la parroquia de San Juan de Duero (Soria), e incluso Santa María de Aranda de Duero (Burgos), al haber sido el obispo hijo de esta villa burgalesa.

Con este traslado, el conjunto se desmembró pues el cenotafio de los padres del obispo de Tuy permaneció en su lugar, al lado de la Epístola de la capilla mayor hasta la destrucción de la capilla mayor en 1940, para posteriormente pasar a una capilla-oratorio de carácter privado en la localidad de Alcalá de Henares. Todo ello conllevo a un importante grado de deterioro al hallarse fragmentado la gran parte de los elementos que lo conformaban y repartido en distintas colecciones privadas de la familia, tanto en Madrid como en Palma de Mallorca principalmente. De este otro sepulcro, poco a poco el Ministerio ha ido adquiriendo piezas a sus propietarios: parte de los bultos redondos que se encontraban en el arcosolio, algunas figuras secundarios y sobre todo gran parte de la estructura. De hecho, muy recientemente se ha comprado por 310.000 euros dos putti de bulto redondo que originariamente estaban colocados en la faja superior del entablamento, flanqueando el tondo mariano que remataba la parte superior. Como vemos, estas piezas guardan una estrecha relación con las que se muestran en el sepulcro del Obispo. Además, el Museo conserva un balaustre con decoración en relieve, una escultura de la Fe que estaba en la parte superior del basamento, el tondo mariano del remate; un angelote con escudo heráldico del ático un soldado portando el estandarte de los Avellaneda (adquirido en

¹⁰² . En 1543 las sepulturas estaban ya acabadas pero aún estaban sin instalar. Del Río, 2001, 320

¹⁰³ Arias Martínez 2015.

¹⁰⁴ Sánchez et al. 1933.

¹⁰⁵ Arias Martínez 2015, 122

2014).¹⁰⁶ Esta venta a plazos, casi por fascículos (con el rendimiento económico que supone a sus propietarios) aún no ha terminado. Sin embargo, el sepulcro del obispo Diego de Avellaneda corrió mejor suerte y se conserva íntegro.

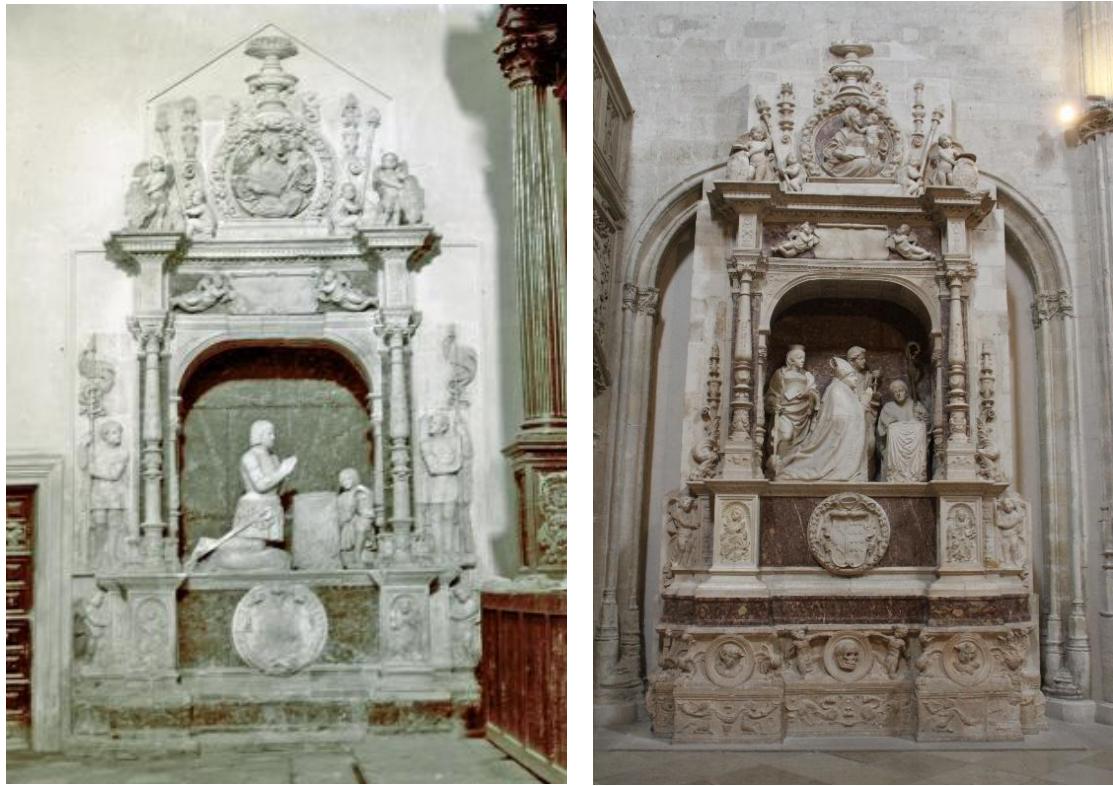


Fig. 56. Sepulcro del caballero don Diego de Avellaneda (padre) y e Isabel de Proaño. Monasterio de Espeja.
Estado a comienzos del s. XX.

Fig. 57. Estado actual del sepulcro de don Diego de Avellaneda, obispo de Tuy. Museo Nacional de Escultura.
Valladolid.



Fig. 58. Fragmentos pertenecientes al sepulcro del caballero de Avellaneda e Isabel de Proaño. Museo
Nacional de Escultura. Valladolid. Foto propia

¹⁰⁶ Ibidem. Tovar et al. 2024.



Fig. 59. Tondo de la Virgen con el Niño. Perteneciente al sepulcro del caballero de Avellaneda e Isabel de Proaño. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto propia.



Fig. 60. Restos del cenotafio de Diego de Avellaneda padre e Isabel de Proaño: Angelote tenante con escudo; varón con estandarte y detalle de la inscripción en la que se aparece el nombre de Bigarny y la fecha (1546). Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

El sepulcro del obispo estaba ubicado Espeja en el lado del Evangelio de la capilla mayor de Espeja y repite la misma estructura, una composición que Bigarny utilizó recurrentemente.¹⁰⁷ Destaca su programa decorativo e iconográfico de inspiración clásica. Durante el siglo XVI, el proceso evolutivo del sepulcro en la zona de Castilla viene marcado por la influencia italiana así como por un nuevo planteamiento de pensamiento bajo la teoría humanista. Su marcado antropocentrismo está presente en los mausoleos, moradas para los difuntos y artefactos que rememoran y solemnizan su recuerdo y su estirpe.¹⁰⁸



Fig. 61. Detalle de la figura del obispo de Tuy. MNE

¹⁰⁷ Arias Martínez 2015.

¹⁰⁸ Herrera 1986; Redondo Cantera 1987.

Felipe Bigarny fue un escultor natural de Langres (Francia) que se estableció en Burgos a partir de 1498, supuestamente en una parada en el camino de Santiago que estaba recorriendo. Allí entró en contacto con Gil de Siloé, al que sucedió en la hegemonía del foco burgalés tras su muerte. El impacto de sus primeras obras, como el gran relieve del *Camino al Calvario* para la catedral de Burgos le abrió las puertas de un floreciente centro escultórico y pronto comenzó a trabajar para otras zonas.

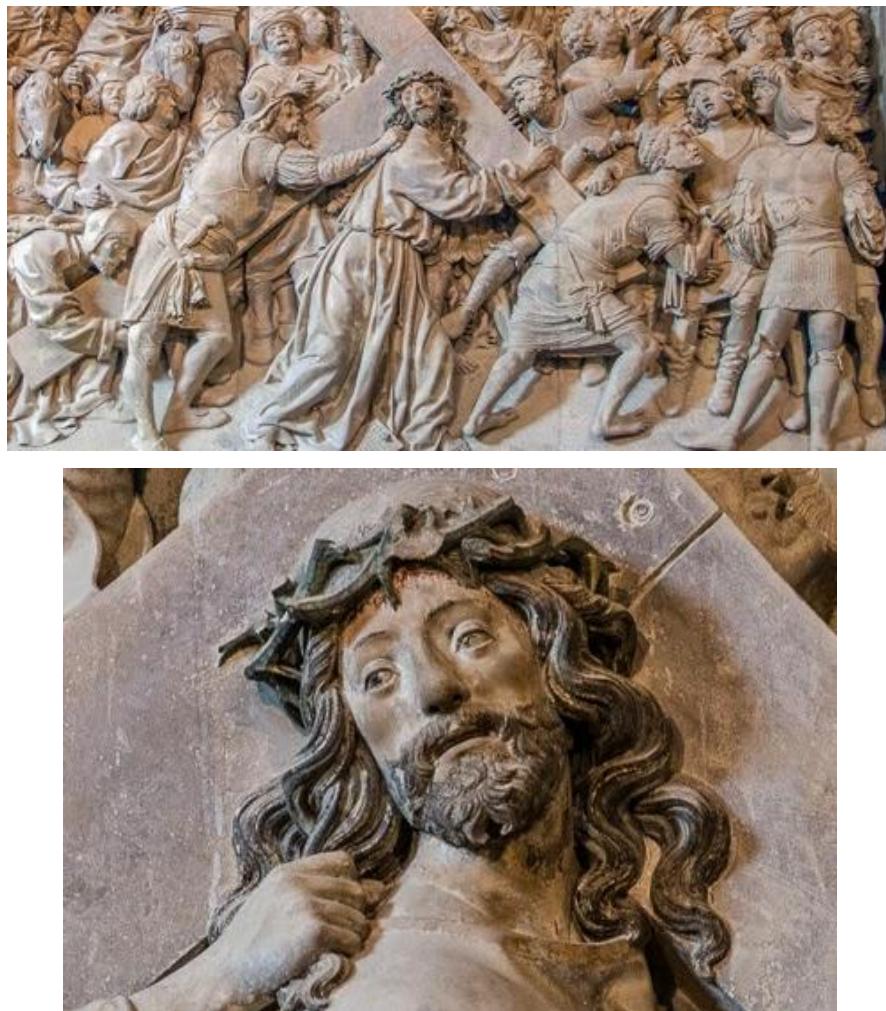


Fig.62. Felipe Bigarny. *Camino al calvario*. Trascoro de la catedral de Burgos.

Artista-icono referencial de la introducción del primer renacimiento bajo un modo escultórico diferente, creó una escultura muy personal en la que se combinan la influencia borgoñona y flamenca y un temprano eco del Quattrocento, permaneciendo muy atento a cuantas novedades venían de Italia y que conoció (si no de primera mano) al menos a través de algunas águilas como Diego de Siloe. Su trayectoria profesional fue extraordinaria (retablos, arte funerario, sillerías, fachadas, piezas devocionales, etc. incluyendo la práctica de la arquitectura), siendo un importante empresario escultórico y uno de los artistas más prolíficos y destacados de la primera mitad del XVI. Llegó a convertirse en un artista influyente en el entorno de la Corona

de Castilla por su lenguaje novedoso y heterogéneo al saber combinar diferentes propuestas como la proporción, la serenidad compositiva o un perfeccionamiento técnico. Destaca el tratamiento de los paños, bien lejanos de los parámetros volumétricos del estilo anterior, o el empleo de un canon corto y masivo.

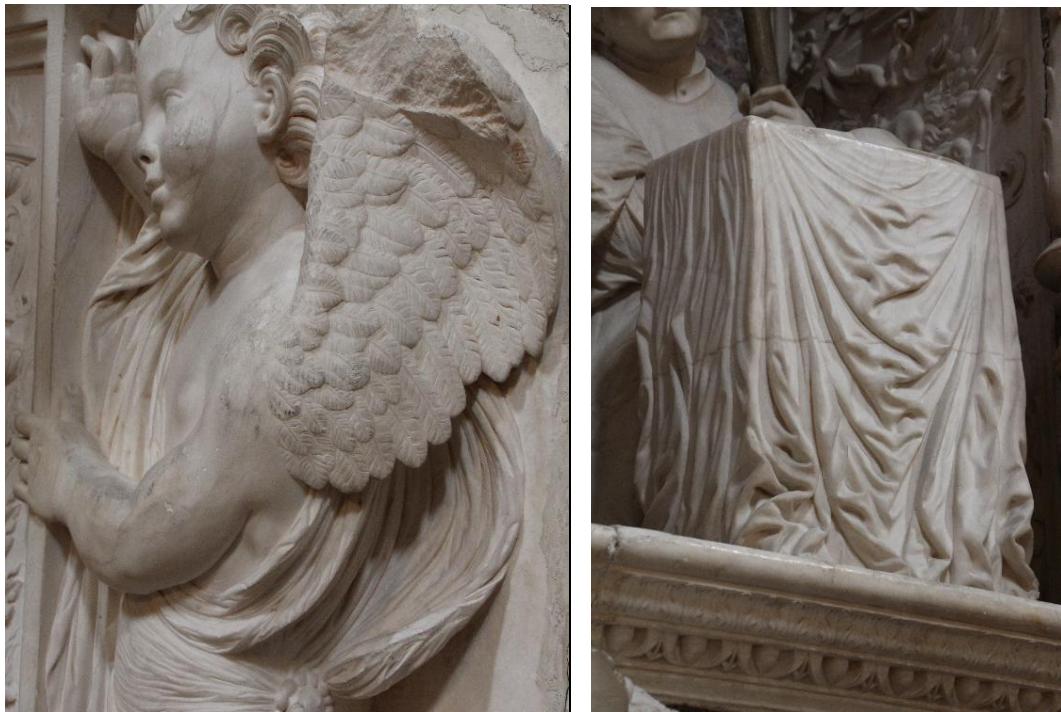


Fig.63. Detalle de los paños de la figura alada y del reclinatorio. Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Fuente: propia

Su última etapa de producción artística se caracteriza¹⁰⁹ por la delicadeza de los elementos formales, un mayor desarrollo compositivo o el pleno dominio de las formas renacentistas (decoraciones con motivos *a candilieri*, uso de los flameros ornamentales, medallones, balaustres, etc.) , incluso de la influencia de otros artistas más jóvenes como Siloe.



Fig.64. Detalle del zócalo inferior del sepulcro de Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Fuente propia

¹⁰⁹ Del Río, 2001, 381



Bigarny mostró un interés especial por las percepciones lumínicas a través del tratamiento de las superficies, subrayando ciertos elementos expresivos y simbólicos gracias a la combinación de terminados muy pulimentados (por ejemplo en los rostros) frente a otros de efectos más mate (por ejemplo en las vestimentas)

No podía faltar la heráldica, símbolo no sólo del linaje sino también de la exaltación del propio individuo como legado a la posteridad.¹¹⁰

Fig.65. Escudo heráldico de los Avellaneda. Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Fuente propia.

El sepulcro de Don Diego de Avellaneda, sigue el modelo de los denominados *sepulcros parietales*¹¹¹ que se integran en el paramento mural cuya disposición se ordena en una superposición de estructuras sobre arcosolio, albergando en su interior el conjunto figurativo de bulto con la representación del finado. La estructura se remata de manera similar a como ya lo ejecutó en la Catedral de Toledo¹¹² en el retablo de la Capilla de *la Descensión*, una de sus obras más importantes. La comparativa sirve también para entender la evidente diferencia cualitativa.



Fig.66. Felipe Bigarny. Retablo de la Capilla de la Descensión. Catedral de Toledo (izda) y sus paralelismos con el sepulcro de don Diego de Avellaneda (dcha)

¹¹⁰ Arias Martínez 2015.

¹¹¹ Redondo Cantera 1987, 67.

¹¹² Del Río 2001, 321

La parte inferior del arcosolio conservado en el MNE hace alusión al plano terrenal y a la muerte. Este conjunto está concebido en primer lugar sobre un basamento tripartito. La parte central consta de zócalo con un planteamiento espacial a modo de *horror vacui* con detalles de tallos. En el centro de la escena aparecen representados seres fantásticos enfrentados. Seguidamente en la parte intermedia de este primer nivel. Están representados en alto relieve dos grutescos híbridos que se afrontan al puro estilo italiano y cuyas extremidades inferiores se transforman en elementos filamentosos y orgánicos del mundo de la flora. Están sosteniendo un clípeo con una calavera dentro que representa la muerte y el devenir del hombre.



Fig.67. Detalle de seres figurados del nivel inferior del sepulcro. Museo Nacional de Escultura. Fuente propia

Prosiguiendo con el análisis, a ambos lados de estos seres siniestros aparecen los rostros de dos niños insertados en medallones con remates en las aristas de la estructura de aves ilusorias con garras.



Fig.68. Detalles del nivel inferior del sepulcro. Museo Nacional de Escultura. Fuente propia

La faja superior del basamento se elaboró en jaspe rojo de Espeja y contrasta con las inferiores de piedra caliza¹¹³, generando un aspecto bícromo. Todas estas fajas se completan con relieves vegetales.

En el segundo nivel se presenta, en medio del banco y sobre una plancha de jaspe de Espeja,¹¹⁴ el escudo del prelado donde aparece una referencia a la familia Avellaneda. Todo ello delimitado por un tondo rematado con un festoneado de laureles y frutas. A los lados, dos angelotes sostienen una especie de pebetero, a ambos lados de los bajorrelieves de las virtudes en sus respectivos marcos venerados y que representan las cualidades del difunto: la Fe y la Esperanza.



Fig.69. Escudo heráldico de la familia Avellaneda. Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

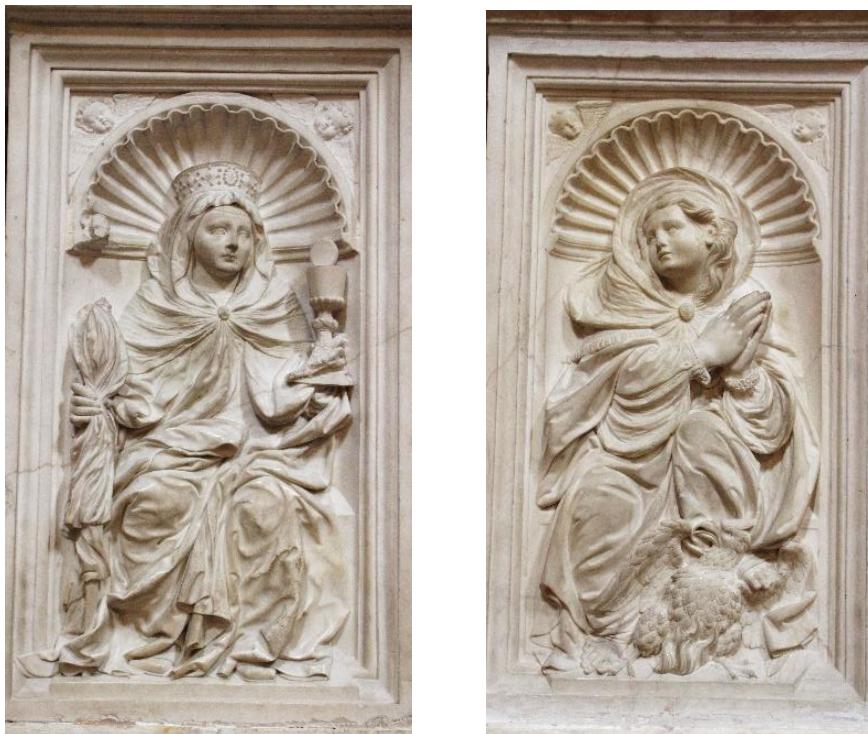


Fig.70. Representación de las virtudes (Fe y Esperanza). Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

¹¹³ Sánchez et al. 1933)

¹¹⁴ Ibidem

Dentro de este cuerpo intermedio, justo sobre el escudo heráldico, se abre el arcosolio donde se alberga el conjunto escultórico principal con el bulto orante de don Diego de Avellaneda. Consta de un gran arco escarzano con intradós casetonado con rosetas, rostros de puttis, torsos de jóvenes o calaveras, todo con un exquisito vocabulario de detallismo renacentista



Fig.71. Intradós del arcosolio y bulto orante *del obispo de Tuy*. Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

El obispo de Tuy está ataviado con las vestiduras pontificales, destacando el labor de pedrería y bordado fingido de la mitra o los minuciosos plegados de los guantes y de la caída de “aguas” del reclinatorio. Bien diferenciado, al rostro del obispo se le aplicó una terminación muy pulimentada, destacando los efectos lumínicos que le confieren un cierto aspecto atemporal, casi místico. De esa manera se acentúa intencionadamente cierta idealización en su caracterización.



Fig.72 Detalles del rostro del obispo de Tuy, don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.
Fuente: propia

Detrás del obispo aparecen varios acompañantes: un acólito reclinado sosteniendo un báculo de bronce (elemento este que puede no ser el original y que incluso se haya podido añadir muy posteriormente).¹¹⁵ Como intercesores aparecen San Juan Evangelista con el cáliz y la serpiente alada y Santa Catalina¹¹⁶ con la espada de su martirio. Estos santos son los titulares del monasterio de Espeja. Como se puede comprobar, la blancura alabastrina del grupo se recorta sobre una gran lámina de jaspe rojo que sirve de fondo, subrayando el efectismo escénico del conjunto pero también el resalte de simbólico de su blancura. Rematando toda la escena, en los paramentos laterales aparecen motivos a *candilieri*, figurativos alados, festoneados, etc...



Fig.73. Grupo central del sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Es quizás en este grupo y, sobre todo en las virtudes y en el tondo de remate donde mejor se percibe las diferentes manos que intervinieron en su realización (fig. 74).



Fig.74 Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura.

¹¹⁵ Encinas 2022, 33

¹¹⁶ Ibidem

Sobre la parte central, encima de la línea de imposta entre el arco y el cuerpo superior, aparece un friso en cuyo interior aparecen dos figuras aladas que sustentan una cartela que ha perdido la inscripción (seguramente pintada).



Fig.75. Friso con dos angelotes sustentantes. Sepulcro de don Diego de Avellaneda. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto de autor. 5 de marzo de 2025.

Por último, en el tercer y último cuerpo, sobre un tondo con orla frutal, está inserto un destacado relieve de la Virgen con el Niño, con las características formas delicadas, serenas, idealizadas y redondeadas de Bigarny, un tipo que el escultor repitió en otras ocasiones. Todo ello reposa sobre un pequeño zócalo en donde aparecen dos pequeñas figuras sedentes, sosteniendo a ambos lados una antorcha. Sobre ellos, aparece representación de dos elementos denominados pebeteros con la llama encendida con un carácter alusivo clásico. Junto a estas figuras sedentes que custodian las antorchas, aparecen representados dos querubines tenantes sosteniendo los escudos heráldicos relacionados del obispo.



Fig.76. Medallón de la Virgen con el niño del remate del sepulcro de don Diego de Avellaneda. MNE



Fig.77. *Tondo de la Virgen con el Niño del Sepulcro de don Diego de Avellaneda* (izda), comparado con el que se disponía en la tumba de sus padres, en el lado opuesto de la capilla mayor de Espeja. Museo Nacional de Escultura.

Como hemos indicado, el monasterio de Espeja sufrió toda una serie de infortunios, desde la perdida de bienes muebles debido a un incendio a continuos expolios a lo largo del siglo XIX y XX. De hecho, hoy prácticamente no resta nada del edificio original pues en los años treinta del siglo XX se procedió a su derribo y algunos de sus sillares fueron a parar a los municipios colindantes.¹¹⁷

Como conclusión, se pone de manifiesto que este conjunto escultórico funerario es un máximo exponente del alto nivel técnico desarrollado por Bigarny y su taller en escultura de la escuela castellana del siglo XVI. Una importante destreza técnica que confirma el alto nivel de ejecución sobre materiales pétreos. Otro destacado modelo será ejecutado en alabastro, jaspe y arenisca será el sepulcro del obispo don Diego de Avellaneda a día de hoy ubicado en el Museo Nacional de Escultura. Del mismo modo el sepulcro de Pedro González Manso¹¹⁸ realizado para estar emplazado en el monasterio de San Salvador de Oña. Otros encargos sepulcrales que quedaron inconclusos en la zona de Burgos, Peñaranda o Toledo principalmente al fallecer antes de su finalización en 1542. Una magistral configuración estilística y compositiva fusionada con reminiscencias tardogóticas, un gusto por la talla en piedra de estilo borgoñés junto al imperante

¹¹⁷ Encinas 2022, 29-30

¹¹⁸ Escorial 1987.

novel estilo italianizante renacentista. Todo ello, bajo un lenguaje plástico a través de la materialidad en el alabastro del periplo décimo sexto. Una gran factoría productiva bajo un carácter industrializado pero cuyas creaciones escultóricas alcanzan una personalidad exclusiva e identitaria de los propios comitentes. Del mismo modo que el sepulcro de don Diego de Avellaneda es toda una síntesis plástica que ha elevado a la escultura funeraria del siglo XVI a unas cotas máximas estéticas y artísticas sin parangón.



CAPITULO III.

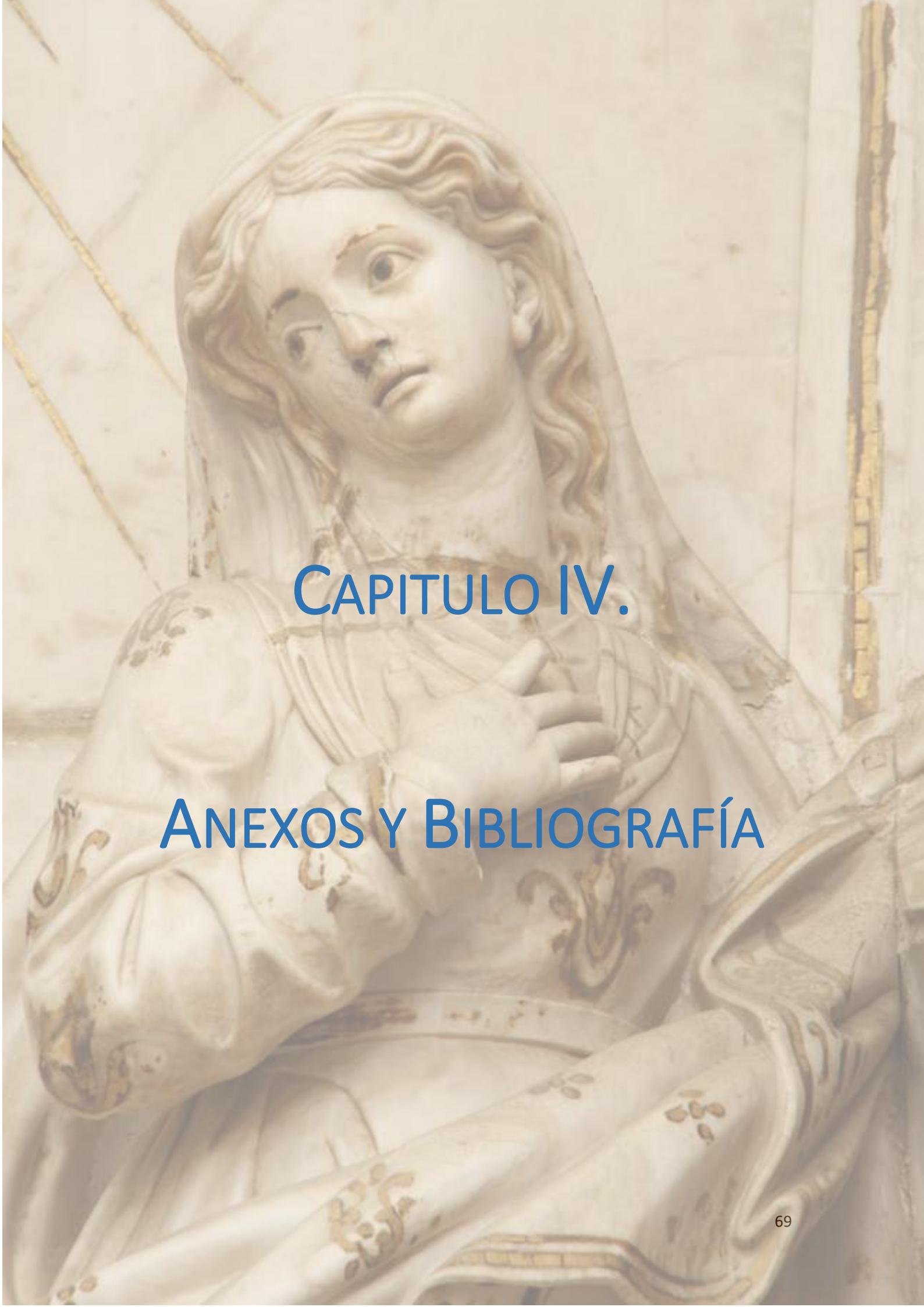
CONCLUSIONES

El presente trabajo ha pretendido abordar el uso del alabastro en la escultura castellana partiendo de dos frentes distintos: por un lado teniendo en cuenta los criterios teóricos expuestos por diversos autores/as sobre el alabastro como material artístico en general (aunque se refieran a otras realidades y temporalidades); y por otro, atendiendo a la especificidad del caso castellano y leonés del siglo XVI.

A lo largo de este Trabajo Fin de Grado, se ha ido observando el proceso evolutivo y práctico del alabastro como material y su relevancia en el progreso de la escultura española del siglo XVI. E igualmente su diversidad artística, incluso poniéndose en relación con otras partes de Europa (Inglaterra, Países Bajos o Italia esencialmente) gracias al comercio internacional o a la llegada de obras y artistas extranjeros. Todas estas circunstancias terminaron por definir un gusto por el alabastro pues además el material cumplía perfectamente con los objetivos y anhelos de carácter estético, estilístico y simbólico y convierte estos objetos en interesantes artefactos culturales. Y como tales, se hicieron o pusieron al servicio de un exquisito público que apreciaba un arte exclusivo y preciosista en una diversidad artística de ámbito devocional.

Los tradicionales patrones metodológicos de la Historia del Arte en general han venido devaluando la relevancia del material artístico. Como consecuencia de ello, el material sufre un proceso de deconstrucción evolutiva de sus atribuciones en el arte. Este planteamiento se está superando en las últimas décadas gracias a las nuevas vías de investigación cuyas indagaciones han evidenciado la necesidad de volver a concertar lo *material* y lo *artístico*, principios fundamentales de manera consustancial en el significado, historia y contenido del hecho artístico para poder entender la obra en toda su dimensión. Pues la materia constituye una parte esencial del proceso creativo y de un discurso plástico que tanto los benefactores como artistas a lo largo de los tiempos han deseado perpetuar a través de la materialización. Sacralizando de este modo, al material en una autoafirmación de identidad propia a través de la práctica escultórica bajo la concepción de la materialidad o “giro material”.

Una reflexión que se debe asumir como una nueva era dimensional del material hacia la concienciación y proyección descriptiva de sus competencias dentro del ámbito histórico-artístico. Generando de este modo un nuevo debate acerca sus atribuciones en donde la materia se pone al servicio del arte inmortalizando su propia historia.

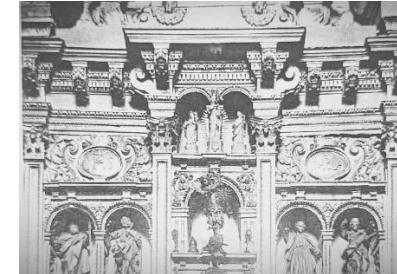


CAPITULO IV.

ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA

1. ANEXO. APUNTES PARA UN DOCUMENTO DE TRABAJO. INVENTARIO DE OBRAS DE ARTE EN ALABASTRO DEL ÁREA VALLISOLETANA.

CATÁLOGO DE OBRAS DE ARTE EN ALABASTRO EN LA CIUDAD DE VALLADOLID

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|--|---|-------------------------|-------------|---|---|---|---|--|
| Relicario Iglesia de San Miguel y San Julián. | Escultura | S.XV | Desconocida | Virgen con Niño | | | Es una pequeña escultura que (sigue la advocación de la Virgen de Trapani) y que remata el retablo que se ubica en el interior del habitáculo habilitado como relicario. |  |
| En medio del crujero del Monasterio de las Huelgas reales. | Escultura funeraria Bulto sepulcral | Entre 1410 y 1450 | Desconocida | Sepulcro de la reina Doña María de Molina. | Antigua iglesia del monasterio su ubicación era la capilla mayor. | Medidas de la cama: 243 de largo x 146 de ancho x 105 de alto El bulto funerario mide 174 | Datación según criterio de doña Clementina Julia Ara Gil. |  |

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|--|---------------------|------------|-----------------------------|---|---|------------------------|--|--|
| | | | | | | de largo x 54 de ancho | | |
| Lado de la Epístola. Iglesia de Santiago Apóstol. | Escultura funeraria | S.XV? | Atribución a Alejo de Vahía | Escultura yacente | Procede de uno de los nichos del presbiterio. | | Representación figurativa de don Luis de la Serna. |  |
| Arcosolios lado del Evangelio zona del presbiterio Iglesia de Santiago Apóstol. | Escultura funeraria | S.XV | Alejo de Vahía | Serie de esculturas yacentes familia De la Serna. | | | Primer arcosolio. Representación de un hijo o yerno de don Luis de la Serna y al su lado una hija o nuera del mismo. |  |

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---|---------------------|------------------|-----------------------------|---|-------------|----------------|--|--------|
| Arcosolios zona del presbiterio Iglesia de Santiago Apóstol. | Escultura funeraria | S.XV | Alejo de Vahía | Serie de esculturas yacentes familia De la Serna. | | | En el segundo arcosolio escultura funeraria de don Francisco Núñez de la Serna, padre de don Luis, que formaría pareja con la de su esposa, ahora en la capilla del Pilar. A su lado se encuentra la figura de doña Blanca López de Calatayud, patrona de la capilla mayor, cuyo sepulcro es posterior y obra ya renacentista. | |
| Lucillo de la derecha de la capilla de Nuestra Señora del Pilar. Iglesia de Santiago Apóstol. | Escultura funeraria | En la actualidad | Atribución a Alejo de Vahía | Identificada como Teresa Rodríguez. | | | Teresa Rodríguez, madre de Don Luis de la Serna. Ubicación en origen zona del Presbiterio. | |

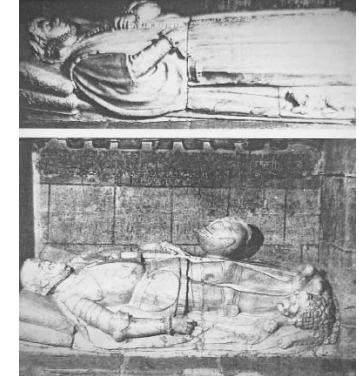
| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---|---------------------|--------------------------|----------------------------|--------------------|-------------|-------------------------|---|--|
| La casa de Cervantes | Escultura | S. XVI | Desconocida | Virgen con el Niño | Desconocida | 61cms | Sufre una mutilación en la parte inferior. |  |
| Iglesia a los pies del lado del Evangelio. Convento de Sancti Spiritus. | Escultura funeraria | S.XVI | Atribuido a Esteban Jordán | Don Juan de Ortega | | 197 cms X 101 cms | En el templo original situado en la localidad de portillo, estuvo ubicada en la pared del lado del Evangelio. |  |
| Clausura Capilla de San Francisco Convento de Santa Isabel. | Relieve | Primer cuarto del S. XVI | Atribuido a Felipe Vigarny | San Juan Bautista | | 38cms x 26 cms | |  |

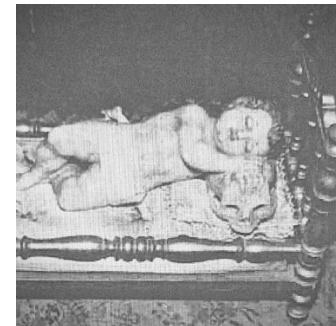
| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---|-----------|--------------------------|-------------|--|-------------------------------------|---|---|--|
| Museo Arqueológico Convento de Santa Clara de Cuéllar. | Sepulcro | Segundo cuarto del S.XVI | Desconocida | Restos de la tumba de Don Beltrán de la Cueva. | Iglesia de San Francisco de Cuéllar | Tablero central con dos pilastres 148 X 111,8 cms. Relieve alegórico de la Templanza 64x52cms | Otros restos se conservan en el Museo de la Sociedad Española de América en Nueva York. |  |
| Convento de Santa Teresa. Ermita de Santa Teresa. | Relieve | Mitad del S.XVI | Desconocida | Relieve de la Piedad | | 40x 29cms | Un modelo del que hay varios ejemplares en la provincia de Valladolid. |  |

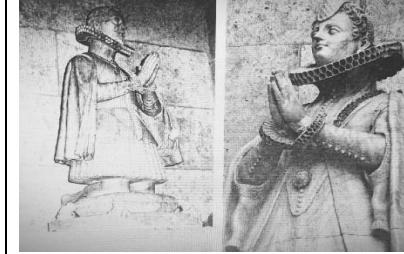
| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|----------------------------|---------------------|--------------------------|-----------------------------|---|-------------|---|---|---|
| Convento de Santa Catalina | Relieve | Último cuarto del S. XVI | Atribución a Manuel Álvarez | Relieve de San Juan Bautista y cuatro episodios de la pasión de Cristo. | | Relieve de San Juan Bautista: 30 x 58 cms. Cristo clavado en la cruz 21 x 34 cms. Camino del Calvario 21 x 34 cms. Flagelación 21 x 23 cms. y Coronación de espinas 21 x 32 | Ubicados en el claustro alto de la capilla de San Patrocilio se encuentra un retablo en cuyo banco se localizan los relieves descritos. |  |
| Presbiterio | Escultura funeraria | 1571 | Esteban Jordán | | | 1,90 cms X | | |

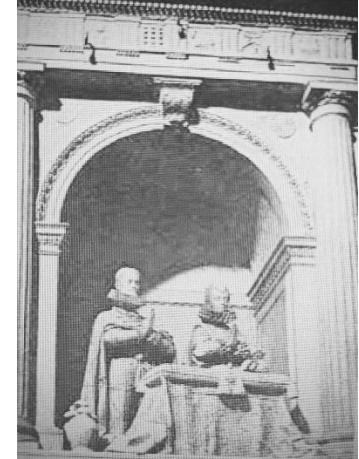
| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---|--|------------|---------------|-----------------------------------|-------------|----------------|--|---|
| Iglesia de Santa María Magdalena | Bulto sepulcral | | | Sepulcro de Don Pedro de la Gasca | | 0,70 cms | <p>El conjunto sepulcral se compone de bulto con cama de jaspe de Espeja realizada por Francisco del Río y que sigue el modelo del sepulcro de Fray Alonso de Burgos autoría de Felipe de Bigarny. La figura de alabastro de Cogolludo,y se encontraba a los pies de la escalinata del presbiterio y en la actualidad se ubica en el centro de la iglesia.</p> |  |
| Lado de la Epístola de la iglesia del Convento de Santa Catalina. | Escultura funeraria Bulto sepulcral | 1598 | Matías Roldán | Sepulcro del Licenciado Soriano | | 201 X 107cms | <p>Detalle de la cabeza. El sepulcro yacente se encuentra en mal estado de conservación.</p> | |

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---|-----------|------------|-------------|--------------------|-------------|----------------|--------------------------|--|
| | | | | | | | |  |
| Museo diocesano y catedralicio Angulo de claustro. | Relieve | XVI | Desconocida | Virgen con el Niño | | | Obra de origen burgalés. |  |

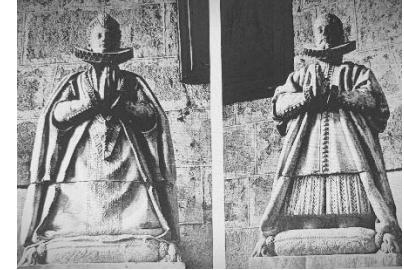
| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---|--|-----------------------|----------------------------|---------------------------------------|-------------|--|---|--|
| Iglesia del convento de Santa Clara | Escultura funeraria Bulto sepulcral | Finales del siglo XVI | Atribución a Matías Roldán | Sepulcro de Don Juan de Nava | | 175 cms | sepulcro yacente |  |
| Capilla mayor de la iglesia de San Ildefonso | Escultura funeraria | S.XVI | Esteban Jordán | Sepulcro del abad don Alonso Enríquez | | | | |
| Presbiterio de la iglesia del Convento de Santa Clara | Escultura funeraria Bulto sepulcral | Hacia 1600 | Desconocido | Sepulcros de la familia Boninseni | | Sepulcro de Doña María de Boninseni 192cms Sepulcro de Don Pedro de Boninseni 192 cms | Sepulcros yacentes parietales bajo arcosolio. |  |

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|--|-----------|------------|--------------------|-------------------|-------------|------------------|---|--|
| | | | | | | | | |
| Clausura, zona del coro del Convento de San Quirce | Escultura | S. XVII | Desconocida | Niño Jesús | | 34cms | Es un Niño Jesús dormido sobre calavera de origen hispano-filipino con influencia india. |  |
| Celda de Santa Teresa del Convento de Santa Teresa | Escultura | S. XVII | | Niño Jesús | | | Es un Niño Jesús dormido sobre calavera, sobre cama de tipo español de influencia de modelos clásicos extendido por todo el país. |  |
| Presbiterio de la iglesia del | Escultura | 1607 | Pedro de la Cuadra | Esculturas de Don | | 170 cms desde la | Estas esculturas se realizaron en | |

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|--|------------------------------|------------|--------------------|---|-------------|-------------------------|--|---|
| Convento de Santa Catalina | | | | Antonio Cabeza de Vaca y su esposa Doña María de Castro | | basa y 32 cms la cabeza | alabastro de Cogolludo. |  |
| Presbiterio. Lado del Evangelio. Iglesia de San Miguel y San Julián. | Escultura funeraria de bulto | 1617 | Gregorio Fernández | Esculturas de Juan Pérez de Vivero y doña Magdalena de Borja. Condes de Fuensaldaña | | | El arcosolio sepulcral fue concertado por Francisco de Praves en 1611. | |

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---|------------|------------|--------------------|--|-------------------------------------|----------------|--|---|
| | | | | | | | |  |
| Palacio Arzobispal | Pintura | S. XVII | Desconocida | Virgen de Aniago | Cartuja de Nuestra Señora de Aniago | 99 X 78cms | Soporte pictórico de alabastro. Óleo sobre lienzo. | |
| Colateral del lado del Evangelio de la Iglesia de San Juan Bautista | Policromía | 1678 | Pedro Mondragón??? | Retablo y camarín de Nuestra de Nuestra Señora de la Consolación | | | Se debía dorar y retocar los marcos y las imágenes de las dos láminas de alabastro por la cantidad de 36 reales. | |

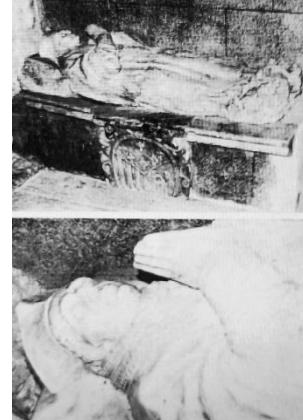
| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|---------------------------------|-----------|-------------|--------------------|--------------------------------------|--|----------------|---|--|
| Convento de Agustinos Filipinos | Escultura | 1740 | Pedro de Bahamonde | San Ambrosio | Fachada del colegio de San Ambrosio. Compañía de Jesús | 208cms | Santo titular de la fachada del antiguo colegio de S. Ambrosio de la Compañía de Jesús. |  |
| Convento de Santa Ana | Escultura | Desconocido | Desconocido | Virgen del Pilar con columna y peana | Zona de la escalera en vitrina | | Es posible que la base y la Virgen de alabastro, se realizasen en España y el pastor y el Niño Jesús y las ovejas de marfil seguramente hecho en Filipinas, siglo XVII. |  |
| Nave de la Epístola. | | Desconocida | | | Capilla de Santa Catalina | | | |

| Localización | Monumento | Cronología | Autoría | Título | Procedencia | Medidas en cms | Notas | Imagen |
|--|------------------------------|------------|-------------------------------|------------------------|--|----------------|--------------------------------|---|
| Capilla de San José de la Catedral de Valladolid | Escultura funeraria de bulto | | Atribución a Francisco Rincón | Familia Venero y Leyva | del desaparecido convento de San Francisco | | Figuras en disposición orante. |  |

CATÁLOGO DE OBRAS DE ARTE DE ALABASTRO EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID

| | | | | | | | |
|-------------------|-------|-------------|---|--|------------------|--|--|
| Relieve | S.XIV | Desconocida | Relieve de la Escena del Tránsito de la Virgen | Lado de Coro. Zona de Clausura. Iglesia del convento de San Pedro Mártir. Mayorga de Campos. | 0,21 X 1,16 m | Es una obra inglesa. Se halla en un armario pequeño cuyas puertas a modo de tríptico, están decoradas con la escena de la Anunciación del siglo XVI. |  |
| Escultura mariana | S.XV? | Desconocida | Escultura de pie de la Virgen con el Niño en brazos | Capilla Cavestany Iglesia del monasterio de la Santa Espina. | 88cms | Tipología iconica de la Madonna de Trápani. el modelo del siglo XIV que se expandió lo largo del siglo XV. |  |

| | | | | | | | |
|-------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|---|--|--|--|---|
| Escultura funeraria sepulcral | Mediados del S.XV (Antes de 1454) | Atribución al foco flamenco toledano | Escultura orante de Fray Lope de Barrientos con perro | Zona de la antigua Capilla mayor de la iglesia de San Martín. Hoy Sede de la Fundación Museo de las ferias de Medina del Campo. | Orante 150 x58 x 72 Perro 28 x 33 x 63cms | Realizadas en alabastro policromado (Fundación Simón Ruiz) |  |
| Escultura | Principios del S.XVI | Desconocida | Escultura mariana de la Piedad | Lado de la Epístola de la iglesia de Santa María de Iscar. | 48cms | Inventario de 1702 de la antigua iglesia de San Pedro Ubicada en el retablo de estilo rococó dedicado al Sagrado Corazón de Jesús. Junto a la escultura de la Piedad, se encuentra otra escultura de Santa Águeda también del S.XVI. | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------------|--------|--------------------------------|--------------------------------------|---|---|----------|---|--|
| Relieve | S. XVI | Atribución a Manuel Álvarez | Relieve con pasaje bíblico | Según fuentes orales fue traído del monasterio de la Santa Espina. | Sotocoro, iglesia de San Ginés. Villabrágima. | 55x29cms | Composición formal de suaves estilo decorativo manierista Con rasgos verruguetes cos y juniano. | |
| Arte heráldico | S.XVI | Desconocida | Escudo nobiliario | | Casa solariega en la localidad de Geria. | | Descripción del escudo: El emblema es sostenido por dos sirenas tenantes. Tiene una banda cruzada sobre campo liso. | |
| Escultura funeraria sepulcral | S.XVI | Francisco de la Maza | Sepulcro de don Antonio Romero | | Lado de la Epístola de la iglesia parroquial de San Martín de Tours en Traspinedo | | Sepulcro yacente del chanfre de Valladolid. Realizado en dos bloques de alabastro. |  |
| | S.XVI | | | | Presbiterio de la iglesia parroquial | | Es una escultura orante junto a un reclinatorio. | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------------|-------------|-----------------------------|---|---------------------------------------|---|---------------|---|---|
| Escultura funeraria bulto sepulcral | | Atribución a Esteban Jordán | Sepulcro de don Alfonso Velázquez | | de la Asunción en Tudela de Duero | | Aparece representado con un solo ojo, otorgando un mayor realismo a la escultura. |  |
| Policromía | S.XVI | Desconocida | Obra pictórica de la Virgen con el Niño | | Sacristía de la iglesia de Santa María en Peñafiel | | Pintura sobre soporte de alastro. | |
| Relieve | S.XVI | Desconocida | Relieve de alabastro de Cristo atado a la columna | Procedencia de la iglesia de Santiago | Iglesia de San Antolín de Tordesillas | 0,41 X 0,32m. | Es un relieve de estilo manierista. Actualmente aparece inserto en una cornucopia rococó. | |
| Escultura | Desconocida | Desconocida | Escultura procesional | | Cofradía de Nuestra Señora del Rosario y de Nombre de Jesús de Tordesillas | | Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario y de Nombre de Jesús de 1674. En dónde se especifica la cantidad de 40 reales por la adquisición de | |

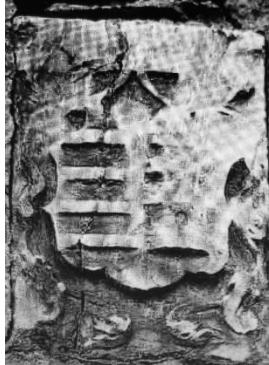
| | | | | | | | | |
|-------------------------------------|----------------|-----------------------------------|--|--|---|--------|---|--|
| | | | | | | | una imagen procesional. | |
| Escultura funeraria bulto sepulcral | Hacia 1500 | Desconocida | Dos sepulcros yacentes de los posibles señores de la localidad | | Zona de la Epístola, capilla funeraria, iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Trigueros del Valle | | Se representa a un caballero empuñando una espada y a una dama con un libro abierto sobre sus manos. Todo ello bajo arcosolios. |   |
| Escultura | Hacia 1560 | Desconocida | Crucifijo | | Subida al coro alto de las dependencias conventuales. Convento del Carmelo. Tordesillas | 0,30 m | En cruz neoclásica. Sigue el esquema de Manuel Álvarez. | |
| Escultura | Mediados S.XVI | Atribución a Inocencio Berruguete | Escultura mariana de la Asunción | Possible procedencia del retablo mayor del | Lado del Evangelio, capilla del Evangelio | 184cms | Escultura de buena calidad que aún conserva restos de policromía. | |

| | | | | | | | | |
|--------------------------|-------------|-------------|--|---|---|---------------|---|---|
| | | | | monasterio de la Santa Espina | iglesia parroquial de San Cipriano de San Cebrián de Mazote | | |  |
| Elementos arquitectónico | Desconocida | desconocida | Capiteles de estilo corintio | Procedencia antiguas dependencias del Monasterio de Hornija | Lado del Evangelio de la Iglesia parroquial de San Román. San Román de Hornija | | Capiteles corintios, tallados en alabastro con motivos, como un cáliz y un pájaro. | |
| Relieve | S.XVI | desconocida | Relieve en alabastro de la Virgen de la Piedad | Procedencia de la iglesia de San Pedro | Iglesia de San Antolín de Tordesillas | 0,41 X 0,32m. | Se ubica en el interior de un pequeño retablo de madera de principios del siglo XVII. | |
| | | | | | | | Este retablo fue contratado por Inocencio | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------------|-------|--|---|--|---|--|---|--|
| Retablo | S.XVI | Atribución a Manuel Álvarez y Juan Ortiz Fernández | Antiguo retablo mayor de alabastro | | Zona del Presbiterio de la iglesia del monasterio de la Santa Espina. Castromonte | | Berruguete en 1554. | |
| Relieve | S.XVI | Se atribuye a la escuela de Juan de Juni. | Relieve Del Niño Jesús con San Juan Niño, besándole la mano. | | Nave del Evangelio. Capilla Iglesia de San Miguel de Villalón de Campos | | Encima del sepulcro de don Diego González del Barco. Se ubica una antigua puerta de Sagrario en donde aparece el citado relieve de estilo renacentista. | |
| Escultura funeraria sepulcral | S.XVI | desconocida | Sepulcro de don Pedro de Alderete | | Capilla de la Piedad. Iglesia de San Antolín de Tordesillas | | Apéndice documental 1676. | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------|-------------|---|---|--|--|--|--|
| | | | | | | | Extracto de los libros de cuentas de la iglesia parroquial de San Antolín. | |
| Escultura funeraria sepulcral | Desconocida | Desconocida | Sepulcros | Antiguo Convento de clarisas de San Bernardino de Siena Cuenca de Campos | Monasterio de Santa Clara de Palencia | | Capilla de Nuestra Señora de la Piedad. Fundada por don Pedro de Alderete | |
| Escultura | Desconocida | Desconocida | Escultura de la Virgen de las Angustias | Iglesia de San Pedro de Tordesillas | Iglesia de San Antolín de Tordesillas | | En 1753 se nombra una escultura mariana de la Virgen de las Angustias que | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------|-------------|---|--|---|-------|---|--|
| | | | | | | | en la actualidad se encuentra en la iglesia de San Antolín. | |
| Efigie | Desconocida | Desconocida | Efigie de Nuestra Señora de las Angustias | | Sacristía de la iglesia de San Pedro de Tordesillas | | Renovación del inventario de Alhaias de San Pedro. Año 1713. Fols. 218 a 285 | |
| Escultura funeraria sepulcral | Desconocida | Desconocida | Sepulcros | | Capilla de los Saldaña. Lado de la Epístola. Iglesia del Real Monasterio de Santa Clara. Tordesillas | | | |
| Escultura | Desconocida | Desconocida | Escultura mariana de la Virgen de pie con el Niño | | Capilla Cavestany. Monasterio de la Santa Espina en Castromonte | 88cms | La escultura es de alabastro policromado. Sigue el modelo del S.XIV de la | |

| | | | | | | | | |
|-----------|-------------|-------------|----------------------------------|--|--|--------|---|--|
| | | | | | | | Madonna de Trápani. | |
| Escultura | Desconocida | Desconocida | Escultura de la Virgen del Pilar | Procedente del Altar Mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Medina de Rioseco | Colección del Museo | 72 cms | Fue una donación realizada en 1728 por don Ignacio Fuentes preste del Cabildo de Santa Cruz y fiscal de la Audiencia de Zaragoza a la iglesia de San Francisco. | |
| Heráldica | Desconocida | Desconocida | Escudo heráldico | | Casa solariega, Calle mayor de Quintanilla de Trigueros | | Escudo bipartito que se dispone en la mitad. Izquierda, cuatro fajas y en la parte derecha parece una torre. |  A black and white photograph of a heraldic shield. It features a central tower on the right side and four horizontal stripes (fajas) on the left side. The shield is surrounded by a decorative border. |
| | | | | | | | Esta serie de sarcófagos con bultos yacentes | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------|---|-----------------------------|--|---|--|--|--|
| Escultura funeraria sepulcral | Desconocida | Atribución Jerónimo Corral de Villalpando | Conjunto de seis sarcófagos | | Zona lado del Evangelio, capilla de Benavente. Iglesia de Santa M ^a de Mediavilla. Medina de Rioseco | | y heráldica, fueron realizados en piedra caliza policromados imitando el alabastro. La atribución a Jerónimo Corral fija la posible datación en el S.XVI. También se considera la posibilidad de la intervención y ayuda de otros dos escultores: Gaspar de Tordesillas y Diego de Casero. (Según J. Agapito y Revilla). | |
| Retablo | S.XVI | Mateo García, Miguel Rodríguez, Juan Sáez de Torrecilla | Retablo de alabastro | | Zona de Presbiterio, iglesia de la Inmaculada Concepción Castromonte | | Hubo un pleito a partir de 1571 en donde hubo que desmontar el retablo adquirido proveniente de la Santa Espina para colocar el contratado en alabastro. | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------|---------------------------|--|--|---|--|---|--|
| Escultura funeraria sepulcral | S.XVI | Mateo Enríquez | Sarcófago de madera a imitación de alabastro | | Zona de capillas del lado de la Epístola. Capilla de Nuestra Señora de la Preñada. Iglesia del convento de San Francisco de Medina de Rioseco | | El sarcófago con bulto yacente pertenece al Doctor Don Bernardino de Mena Repela. Esta obra fue realizada por el citado escultor en 1598 bajo encargo de doña Juana de Guilez. | |
| Escultura | Desconocida | Atribución Manuel Álvarez | Escultura de San Pablo | Monasterio de la Santa Espina en Castromonte | Zona de la Cripta de la iglesia de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos | | Resto del antiguo retablo mayor del monasterio de la Santa Espina. Por la atribución al escultor palentino, la datación más lógica es el S.XVI. | |
| Relieve | S.XVI | Juan Sáez de Torrecilla | Relieves en alabastro | | Zona del ático del retablo mayor de la iglesia de la colegiata de San Luis de | | Este retablo fue contratado por el escultor Juan Sáez de Torrecilla en 1579 y se | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------|-------------|---|--|--|--|---|---|
| | | | | | Villagarcía de Campos | | finalizó en 1582. | |
| Escultura funeraria sepulcral | S.XVI | Desconocida | Escultura yacente de un clérigo | | En la parte posterior del retablo de la capilla de la Purísima Concepción. Colegiata de San Antolín. Medina del Campo | | Para esta escultura yacente se utilizó alabastro y pizarra. Del entorno de los “Colonia”, siguiendo el modelo de la escuela burgalesa. | |
| Relieve | S.XVI | Desconocida | Relieves de la vida de José y del Rey David | | Zona de la Epístola, sotabanco del retablo mayor de la Colegiata de San Antolín. Medina del Campo | | Son un total de ocho escenas en las cuáles: cuatro representan la vida de José: <i>José agredido por sus hermanos</i> y las otras cuatro relacionadas |  |

| | | | | | | | | |
|---------------------|-------|--------------------|---|--|--------------|--|--|---|
| | | | | | | | con el Rey David. <i>Betsabé en el baño.</i> 1540-1594 periodo en el que se realiza el retablo de San Antolín. |  |
| Escultura funeraria | S.XVI | Pedro de la Cuadra | Tres bultos orantes de Don Simón Ruiz, María de Montalvo y Mariana de Paz | Zona del Evangelio, Capilla Mayor de la iglesia del Hospital de la Purísima Concepción de San Diego de Alcalá. Medina del Campo | 160 x 70 cms | Estas esculturas orantes: d. Simón Ruiz y sus dos esposas, destinadas a completar el sepulcro del fundador del citado hospital: don Simón Ruiz. La obra junto con el retablo mayor se ejecutaría a partir de diciembre de 1597. |  | |
| Elemento religioso | S.XVI | Desconocida | Pila de agua bendita con querubín frontal | Zona del clausura, coro alto de la iglesia del | 15 x 36 cms | | | |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------------|-------------|--|--|---|------------------|--|--|
| | | | | | convento de San José. Medina de Rioseco | | | |
| Escultura funeraria sepulcral | S.XVII | Juan Porres | Sepulcros yacentes de Rodrigo Vázquez de Arce y Catalina Siliceo | | Zona de la Epístola de la iglesia de Santiago Apóstol de el Carpio. | | Fundador, benefactor y señor de la villa. Juan Porres fue un escultor, discípulo de Pompeyo Leoni. | |
| Bajorrelieve | Finales del S.XVI | Desconocida | Escena de la Flagelación de Cristo | | Colección del museo. Iglesia y restos del convento de san Francisco. Medina de Rioseco. | 15 x 11cms | Proviene de la escuela de Malinas. Donado por don Jacinto Pérez. |  |
| Escultura mariana | 1728 | Desconocida | Virgen del Pilar | Procedencia del altar mayor de la iglesia de Santa Cruz. | Colección del museo. Iglesia y restos del convento de san Francisco. | 72cms | Donado a esta iglesia por el preste del Cabildo de Santa Cruz y fiscal de la Audiencia de | |

| | | | | | | | |
|-------------------------------|-----------|-------------|------------------|---|--|--|---|
| | | | | Medina de Rioseco. | | Zaragoza, don Ignacio Fuentes. |  |
| Escultura funeraria sepulcral | 1700-1752 | Desconocida | Lápida funeraria | Iglesia de Santiago. Centro de la nave del Presbiterio hacia los pies. Tordehumos | | La lápida tiene una inscripción: <i>DOTO LA ANTONIO MARTINEZ BLANCO, COLEGIAL MAYOR DE S. ILDEFONSO</i> | |

| | | | | | | |
|--------------------------------|-------------|-------------|-------------------------------------|---|--|--|
| | | | | | <p><i>DE ALCALA, CANONIGO LECTORAL</i></p> <p><i>DE LA SATA. IGLESIA DE AVILA Y TOLEDO POR SI Y SU HERMANO</i></p> <p><i>D. JUAN VELMONTE Y Dª MARIANA MARTINEZ. DOTOSE AÑO DE 1700.</i></p> | |
| Placa de alabastro | Desconocida | Desconocida | Placa de alabastro | Zona de Presbiterio en la calle central del retablo Mayor de la iglesia parroquial de San Mancio en Villanueva de San Mancio | Dicha placa pertenecía a un tríptico. El retablo data de mediados del S.XVIII de estilo rococó. | |
| Soporte pictórico de alabastro | Desconocida | Desconocida | Soportes pictórico de alabastro con | Comulgatorio sacristía de la iglesia del convento de | Inventario de las obras de arte recogidas en el Convento de Monjas | |

| | | | | | | | | |
|--|--|--|---------------------|--|---|--|---|--|
| | | | temática mariana | | Recoletas. Medina del Campo | | Recoletas. 1845. (Archivo Museo Nacional de Escultura). | |
|--|--|--|---------------------|--|---|--|---|--|

2. ANEXO II. BIBLIOGRAFÍA

Alabaster Spain S.L, 2024: *Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro. (CIDA)*
<https://www.alabasterspain.es/alabastro/>

Alonso, Alba. 2022. *Los canteros del jaspe de Espeja y Espejón en el siglo XVI. Análisis de la figura del concesionario.* Proyecto I+D+i “Arqueología e Historia de un paisaje de la piedra: la explotación del mármol de Espejón (Soria) y de las formas de ocupación de su territorio desde la Antigüedad al siglo XX”. Universidad Nacional de Educación a distancia. DOI:<https://doi.org/10.5044/etfiv.35.2022.31637>

Alonso Mora, Alba. 2023. “Sabe que se han labrado muchas piedras del dicho jaspe”: la propiedad de las canteras de “Jaspe de Espejón”. (Soria) en el siglo XVI”. *Cuadernos de Historia Moderna* 48, 1: 81-103

Almagro, M^a Josefa. 2004. *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVIII.* Madrid: Museo de reproducciones artísticas. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Bellas Artes.

Ara Gil, Clementina Julia. 1974. *En torno al escultor Alejo de Vahia (1490-1510).* Valladolid: Universidad de Valladolid.

Ara Gil, Clementina Julia. 1977. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia.* Valladolid: Institución Cultural Simancas,

Ara Gil, Julia C.1975. “Sepulcros medievales en Medina de Pomar”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 40-41: 201-210<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701309>.

Arias Martínez, Manuel. 2018. “Del alabastro renacentista en la Corona de Castilla”: Una cuestión de estudio”. *En Actas I Congreso Internacional. Usos artísticos del alabastro y procedencia del material.* 221-238. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Arias Martínez, Manuel. 2015. “Llanto Sobre Cristo muerto” de Alonso Berruguete. *Ars magazine: revista de arte y colecciónismo*, 27, 62-73,

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5113214>. (Consultado el 10 de Abril de 2024)

Arias Martínez, Manuel. 2015b. “Sepulcro del obispo Diego de Avellaneda”. *Museo Nacional de Escultura. Ministerio de Cultura y Deporte*.[https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Jaspe&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Escultura\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Jaspe&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Escultura]). (Consultado el 8 de mayo de 2024)

Arias Martínez, Manuel. 2019. “Relieves de alabastro en Castilla: unicum y modelo seriado. Siloe, Berruguete, Juni”. *Centro de estudios de arte del Renacimiento. Boletín de arte: Ars & Renovatio*, 7, 105-119,
<http://artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2019/5-Arias-Relieves-alabastro-Castilla.pdf>. (Consultado el 9 de octubre de 2024)

Arias Martínez, Manuel. 2019b. “Ecos hispanos de la Madonna Dudley o la vigencia de Donatello”. En *Imbricaciones: paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, coords. Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel, 91-108. Madrid: Sílex.

Arias Martínez, Manuel. 2022. “Las ‘Águilas’ entre Nápoles y España a comienzos del siglo XVI y algunas incógnitas sobre Alonso Berruguete”. En *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, coords. Andrea Zizza y Riccardo Naldi, 87-108 Madrid: Museo Nacional del Prado.

Arias Martínez, Manuel. 2025. *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado

Artal, Mercedes.2006. “La talla en alabastro”. *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, 1,<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3137022>
<https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2007/01/LatallaAlabastroArtal.pdf>. (Consultado el 26 de febrero de 2024)

Artigau, Montserrat y Elisabet Playà. 2011. “El alabastro del Sarral como soporte escultórico”. *Descripción e introducción geológica. Proyecto “Modelos díagenéticos en formaciones y cuencas evaporíticas”*, Programa Nacional de Proyectos de Investigación

Fundamental. Universidad de Barcelona 184, <https://www.raco.cat>. (Consultado el 26 de agosto de 2024)

Barral, M^a Dolores. 2007. “Algunas manifestaciones artísticas vinculadas a los laboratores en la Castilla bajomedieval”. *OpenEdition.Journals* 4, <https://doi.org/10.4000/e-spainia.248>. (Consultado 23 abril de 2024)

Biblioteca Nacional de España. Red de bibliotecas de Castilla y León.2024: Biblioteca de la Universidad de Valladolid. <http://dialnet.unirioja.es>. <http://www.almena.uva.es>.

Caballero Escamilla, Sonia. 2017. “Los alabastros ingleses y la devoción tardomedieval. Consideraciones iconográficas sobre los alabastros de Collado de Contreras. (Ávila)”. *Norba, Revista de Arte*. 47, 5

Candeira, Constantino. 1945. *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid* 92.

Casado, Hilario. 2009. *El triunfo de Mercurio. La presencia Castellana en Europa (siglos XV-XVI)*. Burgos: Cajacírculo.

Castán, Javier. 2006. *Antiguo partido judicial de Nava del Rey. Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XXI*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

Del Río de la Hoz, Isabel. 2001. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Michigan: Universidad de Michigan.

Díaz, Luis. A. 1991. “El alabastro: Un enigmático mineral industrial ornamental. Criterios para su reconocimiento”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 37, Tomo IV,núms.1-2-5.<https://www.man.es/man/dam/jcr:40d5b68c-9a14-4337-bb6a-e904857915af/man-bol-1991-diaz-rodriguez.pdf>. (Consultado el 3de Marzo de 2024)

Díaz, Luis. A. 1990. “Estimación del potencial de alabastro en valle del Ebro”. *Dirección de Recursos Minerales. (Sección de Rocas y Minerales Industriales) del ITGEI* 3, http://info.igme.es/SidPDF/003000/494/Informe-Memoria/3494_0002.pdf. (Consultado el 19 de Marzo de 2024)

Díaz, Luis. A. 1994. “Estudio geológico y minero de los depósitos de alabastro en el entorno de Velilla de Ebro y Azaila” (Aragón NE de España). *Estudios geológicos*.

Revistas del CSIC. España 50-19-32, <https://doi.org/10.3989/egeol.94501-2305>.
<https://estudiosgeol.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeol/article/view/305/309>.
(Consultado el 22 de marzo de 2024)

Ecogypsum. *La formación del alabastro*, 2021: *Ecogypsum Alabaster*.
<https://ecogypsum.es/author/ecogypsum/>

Encinas, Marisol. 2022. *Estaba y se recuerda... Un monasterio jerónimo en Guijosa, en el término de Espeja*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Escorial Esgueva, Juan. 2022. “Las canteras de Espejón y su recuperación en la Edad Moderna”. *Castilla* 339-350, nº 94, DOI: <https://doi.org/10.14201/0BCL011339350>.
(Consultado el 10 de septiembre)

García Chico, Esteban. 1941. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

García Chico, Esteban. 1955. “Los artífices de la Colegiata de Villagarcía de Campos”, *BSEAA* 20: 43-80.

García Chico, Esteban. 1963. “El sepulcro de D. Lope de Avellaneda, en Espeja”. *Centro de estudios sorianos. Consejo superior de investigaciones científicas. Patronato. “José María Cuadrado”*. *Celtiberia*, 25: 115-121.

Gómez, Inés. 2018.”Diego de Avellaneda”. *Real Academia de la Historia. Historia Hispánica*.<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/5429-diego-de-avellaneda>.
(Consultado el 12 de abril de 2024)

Gómez, G., L. A Díaz, y V. Calderón. 1990. “Estimación del potencial de alabastro en el Valle del Ebro”. *Instituto Técnico Geográfico Español. Informe-Memoria. Informes y Trabajos Instituto del Patrimonio cultural de España. Ministerio de Cultura*.
<https://info.igme.es/catalogo/default.aspx>. (Consultado el 18 de marzo de 2024)

Guillot de Suduiraut, Sophie. 2011. “La production de statuettes à Malines au début du le siècle XVI. (vers 1500-1525/1530)”. En *L’art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, ed. Michele Tomassi, 89-103. Laussane: Viella

Hemeroteca la Voz de Medina. *La voz de Medina*, 2010: *El Niño Jesús de Malinas. Pieza del Mes del Museo de las Ferias.* <https://www.lavozdemedinadigital.com>

Herrera, Casado. 1986. “Humanismo y Fe en el arte funerario castellano del siglo XV”. 5,<https://www.herreracasado.com/1986/08/01/humanismo-y-fe-en-el-arte-funerario-castellano-del-siglo-xv/> (Consultado el 23 de mayo de 2025)

Hidalgo, Santiaga. 2007. “Virgen de Trápani: pervivencia de un modelo gótico”. *Cátedra de Patrimonio y arte navarro. Universidad de Navarra*, <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2007/agosto>. (Consultado el 9 de mayo de 2024)

Ibáñez, Alberto, y René J. Payo 2008. *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*: Editorial. Burgos. Imprenta Santos S.L.

Kasl, Ronda. 2014. *Hispano-Flemish Art and the Miraflores Tombs*. Brepols

Lahoz, M. Lucía. 1994. “Un alabastro de la Epifanía. Algunas consideraciones.” *KOBIE (Serie Bellas Artes). Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia, N° X*,https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_10_Bellas_Artes_UN%20ALABASTRO%20DE%20LA%20EPIFANIA_%20ALGUNAS%20CONSIDERACION.pdf. (Consultado el 20 de octubre de 2024).

Lanaspa, Javier Castán.1986. “El Gótico, en Cuadernos Vallisoletanos”. *Obra Cultural de la de Ahorros Popular*: 15.

Lehmann, Ann-Sophie. 2015, *The matter of the medium: some tools for an art-theoretical interpretation of materials, in The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics*, c. 1200-1700. Manchester: Manchester University Press.

Marías, Fernando. 1981. “Notas sobre Felipe Vigarny: Toledo y La Espeja”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 47,426.

Ministerio de Cultura de España. *Informe-mne-2021*. <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/dam/jcr:3bffa1b5-4f3d-4a11-b9db-19f2dff65e1/informe-mne-2021.pdf>

Mont Muñoz, Ismael. 2025. “Vasco de la Zarza. Monumento fúnebre de Alonso de Madrigal”. En *Vasco de la Zarza. 500 años*. 102-111. Ávila: Junta de Cofradías de la Semana Santa de Ávila

Montoya, Juan Carlos. 2020. “La obra de arte como sentido expresivo (encarnado). Una aproximación fenomenológica a la estética”. *Reflexiones marginales. Dossier nº 59*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, <https://reflexionestmarginales.com/> Artículo de revista científica. (Consultado el 8 de octubre de 2024)

Morte García, Carmen. 2018. *El Alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Morte García, Carmen., Pano Gracia y Arce Oliva .2017. “El cielo de alabastro: Sepulcros renacentistas en Aragón”. Proyecto I+D+i. *En actas del I Congreso Internacional de alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*. Arte 13-22. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/04mortepanoarce.pdf>

Museo de Bellas Artes de Valencia. https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/escultura/-/asset_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/san-vicente-martir-arrojado-al-muladar.

Muñoz del Pozo, Alicia. “Caracterización e identificación de alabastro y yeso de calidad estatuaria: Aplicación en la determinación de procedencia para proyectos artísticos de alabastro realizados en Aragón entre la Edad Media y la Edad Moderna”. Tesis doctoral Universidad de Zaragoza. 2020. <https://zaguan.unizar.es/record/118767/usage?ln=es>

Ortí, Montserrat. 2005. “El alabastro en la Edad Media y la Edad Moderna. El caso del Sarral (Tarragona)”. *De Re Metallica, 5. Dep. Geoquímica, Petrológica i Prospeció Geològica. Universitat de Barcelona*, 45- 46-47-48-49-51-53 y 54, file:///C:/Users/beatriz/Downloads/Dialnet-ElAlabastroEnLaEdadMediaYLaEdadModerna-4602103%20(10).pdf. (Consultado el 21 de agosto de 2024)

Parrado, Jesús M. 1990. “Francisco del Rio”. Boletín de la *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/42931/francisco-del-rio>. (Consultado el 8 de mayo de 2024)

Payo Hernanz, René Jesús. 2018. “Los usos escultóricos del alabastro en Burgos durante la Baja Edad Media y el Renacimiento: 1400-1600”. En *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material: actas I Congreso Internacional*, coord. Carmen Morte García, 317-330. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Payo Hernanz, René Jesús y Elena Martín Martínez de Simón. 2018. “A propósito de un relieve de alabastro flamenco del siglo XVI en la catedral de Burgos. Fuentes, modelos y variaciones en torno a Willem van den Broecke”. En *Ars & Renovatio* 6: 165-176

Pirri, Pietro. 1952. “Origen y desarrollo arquitectónico de la iglesia y colegio de Villagarcía de Campos”. En *Villagarcía de Campos. Evocación histórica de un pasado glorioso*, 13-52. Bilbao.

Pymsemar. *Cómo se corta el mármol*, 2019: Piedras y Mármoles Semar. Pymsemar. <https://pymsemar.com/como-se-corta-el-marmol/>

Rajchel, Śliwa., y Wardzyński. 2014. “El alabastro de los Cárpatos, profundo en la arquitectura de Cracovia”. *Geological Quarterly*, 3, núm. 59, <https://gq.pgi.gov.pl/article/view/12843>. (Consultado el 28 de febrero de 2024)

Redondo Cantera, María José. 1987. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Redondo Cantera, María José. 2017. “La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)”. En *Napoli e la Spagna nel Cinquecento: le opere gli artisti la storiografia*, coord. Letizia

Sánchez, Antonio. 2016. “El comercio del arte”. *Fundación Museo de las Ferias*. <https://www.museoferias.net/el-comercio-del-arte/> y en https://www.museoferias.net/wp-content/uploads/2016/02/piezas_del_mes_web.pdf (Consultado el 15 de octubre de 2024)

Sánchez, Antonio. 2010. “Relieves en alabastro procedentes de las malinas”. *Fundación Museo de las Ferias*. <https://www.museoferias.net/pieza-del-mes-mayo-2010/html> (Consultado el 15 de octubre de 2024)

Sánchez, Francisco Javier. 1933. “Los sepulcros de Espeja”. Archivo español de arte y arqueología 117, Tomo 9, núm. 26,

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5319259>. (Consultado el 25 de mayo de 2025)

Sánchez, Francisco J. 1933. “El Museo Nacional de Escultura”. En *El Museo Nacional de Escultura*, eds. Instituto Diego Velázquez, CSIC, Fichero de Arte Antiguo 1ª ed., 26-30. Madrid: Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo. (Consultado el 2 de octubre de 2024)

San Martín Payo, Jesús. 1992. “Don Pedro La Gasca (1551-1561)”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. 241-328, núm 63,
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2500918>. (Consultado el 13 de Mayo de 2024)

Śliwa, Tomasz., Jacek Wardzyński. 2014. “Alabastro de la cuenca profunda de los Cárpatos ucranianos en la arquitectura y la escultura de Cracovia, Polonia”. *Geological Quarterly* 58, núm. 3,
DOI: 10.7306/gq.1185,https://www.researchgate.net/publication/266318235_Alabaster_from_the_Ukrainian_Carpathian_Foredeep_Basin_in_the_architecture. (Consultado el 27 de marzo de 2024)

Sauerländer Willibald. 1967. *Escultura medieval. Historia del arte universal*. Bilbao: Ed. Moreton, S.A.

Tarifa, Mª Josefa. 2012. “Las grandes empresas arquitectónicas de la primera mitad del siglo XVI en el contexto de la conquista e incorporación de Navarra a la Corona de Castilla”. *El príncipe de Viana. Estudios sobre el patrimonio cultural y las artes en Navarra entorno a tres hitos 1212-1512- 1812* , núm. 256, [https://Dialnet-LasGrandesEmpresasArquitectonicasDelPrimeraMitadDe-4130284%20\(1\).pdf](https://Dialnet-LasGrandesEmpresasArquitectonicasDelPrimeraMitadDe-4130284%20(1).pdf). (Consultado el 30 de octubre de 2024)

Toman, Rolf. 2012. *El gótico. Arquitectura, Escultura, Pintura*. Madrid: Ed. H.F. Ulmann Publishing España S.A.

Tomasi, Michele (dir.). 2011. *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*. Laussane: Viella

Tova, Julio. 2024. "El Nacional de Escultura suma piezas al puzzle del sepulcro de los Avellaneda". <https://www.diariodevalladolid.es/cultura/241211/265899/nacional-escultura-suma-piezas-puzzle-sepulcro-avellaneda.html> (Consultado el 17 de abril de 2025)

Urdangarin, Carmelo e Izaga José María. 2004. "Tallistas de alabastro". *Guipuzkoa. Oficios tradicionales. Diputación Foral de Gipuzko*,<https://www.gipuzkoa.eus/es/web/aintzinako-lanbideak/tallistas-alabastro-presentacion>. (Consultado el 23 de marzo de 2024)

Urkullu, Mª Teresa. 1997. 64. "La Trinidad": Un nuevo alabastro inglés. *De Lekeitio KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia* 57-72, núm. XI,
https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_11_BA_LA%20_TRINIDAD_%20DE%20LEKEITIO_%20UN%20NUEVO%20ALABASTRO%20IN GL.pdf. (Consultado el 8 de octubre de 2024)

Vasallo, Luis. 2019): 146. "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes". Archivo Español de Arte, vol. XCII.145, núm. 366, DOI:
<https://doi.org/10.3989/aearte.2019.10>. (Consultado el 3 de octubre de 2024)

Vasallo, Luis y Sergio Pérez. 2013. 278."Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre de Carvajal". *Archivo Español de Arte*, vol.LXXXVI, 278, núm.344, DOI:
<https://doi.org/10.3989/aearte.2013.v86.i344.552>. (Consultado el 4 de octubre de 2024)

Victoria and Albert Museum. *Victoria and Albert Museum, collections.vam.ac.uk* 2002: *La lamentación*. Medieval and Renaissance Galleries. Victoria and Albert Museum.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O70422/the-lamentation-relief-de-juni-juan/html>. (Consultado el 10 de abril de 2024)

Wittkower, Rudolf. 1997. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza

Woods, Kim. 2018. *Cut in alabaster. A material os sculpture and its european tradition 1330- 1530*, Turnhout: Brepols/Harvey Miller

Yarza Luaces, Joaquín. 2007. "Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores". En *La Cartuja de Miraflores I: Los sepulcros*, 15-73. Madrid: Iberdrola.

