

GREGORIO FERNÁNDEZ, IMBERTO Y WIERIX Y EL RETABLO MAYOR DE LAS “ISABELES” DE VALLADOLID

Precisiones documentales y fuentes compositivas

PATRICIA ANDRÉS

Valladolid acoge en la actualidad a cinco monasterios de la Orden de Santa Clara. Con una historia más o menos larga, todos ellos custodian un rico patrimonio artístico¹, en el que destaca el monasterio de Santa Isabel de Hungría, coloquialmente conocido en la ciudad como de las “Isabeles”².

Recordemos algunos datos históricos del mismo. Fue fundado en 1472 como beaterio de religiosas franciscanas, aunque poco después, en 1484 pasó a ser regido por una comunidad monástica³. A principios del siglo XVI, contó con el patrocinio de la viuda de Diego de la Muela, contador de los Reyes Católicos, llamada Isabel de Solórzano, quien llegó a ser abadesa del monasterio. Hubo además otros patronos, como consta en el caso de la capilla de San Francisco, bajo el doctor Francisco de Espinosa.

En el conjunto monástico sobresalen la iglesia y el claustro, ambos del arquitecto Bartolomé de Solórzano a principios del XVI. El templo, propio de un convento de clarisas, es austero con una única nave, pero en la que se pueden admirar sobresalientes obras de arte, como el retablo mayor y el de San Francisco.

¹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Catálogo Monumental, Tomo XIV, Parte segunda. Valladolid, 1987, p. 140. Salvador ANDRÉS ORDAX, *Expresión artística de los conventos de Santa Clara en Castilla y León: los ejemplos de Valladolid*, Actas del Congreso Internacional Las Clarisas en España y Portugal. Tomo I, vol. I, Salamanca, 1993, pp. 753-762.

² Agradezco las facilidades dadas por la comunidad clarisa de Santa Isabel de Hungría de Valladolid, en especial a su abadesa, sor Isabel, para la realización de este estudio, y su amabilidad en todo momento.

³ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid...*, op. cit. *El ayer y el hoy de nuestros Monasterios. Síntesis histórica*. Federación de Hermanas Clarisas “Nuestra Señora de Aránzazu”. VIII Centenario del nacimiento de Santa Clara (1193-1993), pp. 231-40.

El claustro es de dos pisos, el inferior con zapatas de madera sobre esbeltas columnas. Tiene antepechos de yesería, con tracerías caladas muy variadas, y semejantes a las que cierran el coro alto de la iglesia.

En este espacio claustral, se ha habilitado un museo con algunas de las joyas artísticas como la capilla de San Francisco, con otra hermosa imagen de Juni.

PRECISIONES DOCUMENTALES SOBRE EL RETABLO

Entre las obras de arte más destacadas del monasterio de Santa Isabel, se encuentra el retablo mayor, con arquitectura de Francisco Velázquez, y relieves y esculturas de bulto redondo de Juan Imberto, salvo en el centro que está presidido por la titular del monasterio, "Santa Isabel", relieve del insigne escultor Gregorio Fernández fechado en 1621. En ese mismo año contrató la policromía Marcelino Martínez⁴.

Todos estos datos son conocidos desde el año 1941 en que López Barrientos publicó un artículo⁵ sobre el retablo en el que aportaba nueva documentación. Así, se transcribía la escritura de concierto entre la abadesa y convento de Santa Isabel y el ensamblador **Francisco Velázquez**, fechada en Valladolid a 21 de junio de 1613, y comprometiéndose a realizar el retablo del altar mayor⁶.

En las condiciones de esta obra se habla de una "*traza firmada de la señora abadesa y del maestro que se encarga de hacer el dho. Retablo*", especificándose el material, las medidas y la iconografía que debían figurar en cada uno de los cuerpos y calles⁷.

Además, Francisco Velázquez se obligaba a tener el "*primer cuerpo deste Retablo para el día de santa Ysabel que viene deste presente año de mill seiscientos y treçe*", y a "*dar acabada y asentada en la capilla mayor y puesta en toda perfeccion todas las obras a contento y satisfacion de dos maestros peritos en el arte nombrados por cada una de las partes el suyo para ocho dias del mes de mayo de mill y seiscientos y catorce*".

De este documento se derivaba la creencia de que Velázquez se habría encargado de toda la obra, incluida la escultura. Sin embargo, el artículo de López

⁴ Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo Segundo. Escultores*, Universidad de Valladolid, 1941, p. 178. Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo tercero, I. Pintores*, Universidad de Valladolid, 1946, pp. 352-356. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980, p. 259.

⁵ María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, "El retablo mayor del convento de Santa Isabel de Valladolid", *BSAA*, tomo VIII. Valladolid, 1941, p. 243 y ss.

⁶ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. N° 797, fol. 2638r.-2639v. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., pp. 251-252, apéndice documental, doc. n.º 3. Ver también José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901 (2ª ed. facsímil, Ámbito, Valladolid, 1992), p. 636.

⁷ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. N° 797, fol. 2.636r.-2.637v. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., pp. 249-251, apéndice documental, doc. n.º 2. Ver también José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos...*, op. cit., p. 636.

Barrientos en 1941, nos aporta nuevas luces sobre el retablo de las “Isabeles”. Francisco de Velázquez decide concertar la labor escultórica con otro artista, **Juan Imberto**, que se encargaría de las “*esculturas figuras e ymagenes de bulto*”⁸, pero no de los relieves⁹.

Hemos localizado documentación en la que figura un tercer maestro, **Melchor de Beya** suscribiendo parte de la obra del retablo.

Francisco Velázquez llevaba tan sólo unos meses trabajando en el retablo cuando contrata con Juan Imberto la realización de las imágenes de bulto redondo¹⁰, y con Melchor Beya, según documentación inédita del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, “*la terzia p^{te}. del dho. retablo de emsanlaje y capiteles de tallar y aparejar las tres ystorias y poner madera p^a. ellas que esta terzerra p^{te}. a de ser el segundo cuerpo del rretablo...*”¹¹.

Según la obligación firmada por Velázquez tenía que tener terminado el primer cuerpo de retablo para el 17 de noviembre de 1613, y tan sólo doce días antes, el 5 de noviembre, contrata a otros dos artistas. Pensamos que quizás hubiera cumplido con parte de su obligación y Velázquez se había encargado de realizar ese primer cuerpo, dejando el ensamblaje del segundo a Beya tal y como aparece estipulado en la concordia entre dichos artistas.

Llama la atención en este nuevo documento que damos a conocer, como se habla de que del precio final del retablo se debe sacar todavía lo correspondiente a la escultura, y que los Velázquez y Beya se encargan sólo del ensamblaje: “*porque se declara que de los dhos. honze mill y setez^{tos}. Rs. que ansi quedan p^a. haçer el dho. retablo sea de sacar lo que sea nezess^a. para la escultura del dho. rretablo y ansi de ystorias como de figuras redondas*”¹².

Por esta cláusula sabemos que los Velázquez no se encargarían más que de la arquitectura del retablo y del ensamblaje de los relieves y bultos redondos, dejando éstos a otros maestros. Así, Juan Imberto se encargaría de las “figuras redondas”, mientras que las “ystorias” no aparecen contratadas, salvo el relieve central de santa Isabel que realizará Gregorio Fernández. Y Melchor de Beya colaboraría en la labor arquitectónica.

⁸ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1317, s.f. Vid. Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos... II. Escultores*, op. cit., pp. 278-279. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 248, apéndice documental, doc. n.º 1.

⁹ Normalmente en las publicaciones en las que se habla de este retablo se suele decir que la escultura en general se debe a Juan Imberto, pero como vamos a ver en la documentación referente a dicho escultor y en documentación inédita, que damos a conocer, se cita a otro escultor, Melchor de Beya. Tan sólo Martín González en *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 258, afirma que “no consta que le pertenezcan ni los relieves ni el Calvario”.

¹⁰ La carta de obligación entre Juan Imberto y Francisco Velázquez está fechada en Valladolid, a 5 de noviembre de 1613. A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1317, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 248, apéndice documental, doc. n.º 1.

¹¹ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1317, s.f. Escritura de obligación fechada en Valladolid, el 5 de noviembre de 1613.

¹² A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1317, s.f. El precio final de la obra era de mil doscientos ducados, a los que restan el precio de la reja, con su púlpito, que se encarga de hacer Cristóbal Velázquez y que se tasa en mil quinientos reales.

Finalmente está localizado el concierto entre las “Isabeles” y el pintor **Marcelo Martínez** que se encarga de “dorar, estofar y encarnar” el retablo, especificándose con muchísimo detalle cómo lo debe hacer. Es un documento datado en Valladolid a 26 de agosto de 1621, fecha en la que debía estar prácticamente terminada la arquitectura y escultura, aunque la Santa Isabel de Hungría situada en el centro se debía cambiar por una que “hace el señor **Gregorio Hernandez**”¹³.

Todos estos datos recuerdan bastante una obra muy cercana a las Isabeles vallisoletanas e incluso mejor documentada que este retablo. Nos referimos a los retablos-relicario de la iglesia de San Miguel¹⁴, vecina del monasterio de clarisas.

Se trata de dos obras realizadas por Cristóbal y Francisco Velázquez en lo sustancial, con escultura de Gregorio Fernández, y policromía de Marcelo Martínez.

Los ensambladores contratan la obra el 21 de junio de 1613, unos días después de la obra de las “Isabeles”, y unos meses después, el 26 de septiembre traspasan un tercio de los relicarios a Melchor de Beya. En este caso, sabemos que dicho contrato privado entre los artistas terminó en un pleito para que este último ensamblador no interviniese en la obra. Así, los Velázquez y Beya tendrán que entregar lo que tenían hecho y la familia de los ensambladores volverán a suscribir un contrato el 6 de mayo de 1616. La policromía se contrató el 27 de octubre de 1623 con el mismo artista que trabaja en Santa Isabel, Marcelo Martínez.

Estas coincidencias podrían llevar a pensar en un proceso similar en el caso de este convento, sin embargo no hemos localizado documentación que lo pruebe. Además, Melchor de Beya es uno de los colaboradores más importantes de los Velázquez y tuvo buena fama, aunque existen otras obras en colaboración con dicha familia de ensambladores que no se llegan a realizar¹⁵.

ARQUITECTURA, TÉCNICA E ICONOGRAFÍA DEL RETABLO MAYOR

La **ARQUITECTURA** del retablo responde al modelo clasicista tan habitual a comienzos del siglo XVII. Está formado por banco, dos cuerpos y ático, divididos verticalmente en cinco calles, las de los dos extremos ocupadas por nichos con imágenes de bulto redondo, y las tres centrales con medios relieves.

En las condiciones del retablo, se especificaba que “*la madera de toda la arquittura deste Retablo a de ser de soria, o de quellar seca y limpia de nudos blanca cortada en buena luna y la madera de toda la escultura a de ser de quellar con las mesmas condiciones que las del emsamblaxe.*”

¹³ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 254, apéndice documental, doc. n.º 5.

¹⁴ GARCÍA CHICO, *Escultores*, p. 168, 229, 170, 230, 231, 266.

¹⁵ Un año antes, en 1615, Francisco Velázquez y Melchor de Beya se habían comprometido a realizar otro retablo en esta ocasión para la Colegiata de Lerma (Burgos) por orden del Duque y con traza de Juan Gómez de Mora. La escultura se confió a Gregorio Fernández. Se trata también de una obra que no se llega a realizar, aunque en este caso no se saben las razones. Vid. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández...*, op. cit., pp. 268-269.

Y es condiçion que a de tener de ancho este Retablo de bibo a bibo de coluna por la parte de fuera treinta pies, y de alto treinta y ocho desde la mesa del altar hasta topar en la bobeda de la capilla el frontispiçio”.

El retablo se alza sobre un zócalo, y sobre éste, se coloca el pedestal propio del retablo, “*de orden corintia como lo muestra la traza muy bien ensamblado fortaleçido con colas y barrotes donde los hubiere menester...*”.

Sobre el banco, se superponen los cuerpos propiamente dichos, separadas las calles por columnas, corintias en el primero y compuestas en el segundo: “*Y es condiçion que sobre este pedestal se asentaran seis colunas // De la orden corintia de nueue pies de alto con su basa y capitel y estas seis colunas y todas las demas del dho. Retablo an de ser estriadas derechas y Robadas el un terçio por la parte de atras arrimadas al muro y guecas por que no yendan (...)*

Y es condiçion que el segundo cuerpo deste Retablo a de ser de la orden compuesta con seis colunas con las condiçiones dhas. y en todo lo demas de caxas nichos se executara conforme a la traza emsamblandolo y fortaleçiendolo muy bien como combiene y declarase que estas colunas an de tener nueue pies de alto cada una”.

Finalmente, el ático, que no lleva la cornisa indicada en la escritura para que el arco del tabernáculo pueda ser más alto, inscribiéndose en el frontón, y dar cabida a la imagen del Cristo, de gran tamaño: “*Y es condiçion que el terçer cuerpo y Remate deste Retablo a de executarse conforme a la traza con pilastras capiteladas caxe en arco y arbotantes y Remates y en todo lo demas, ecepto en que el frontispiçio a de pasar la cornisa entera aunque se baje mas el arco”*¹⁶.

Se cuidó mucho la realización del retablo, especificándose bien en las condiciones la arquitectura y la iconografía que debía figurar en él, pero también son muy minuciosas las condiciones de la **POLICROMÍA**, llegando a dar más o menos largas explicaciones para los relieves del banco e incluso haciendo un pormenorizado hincapié en cómo se debe pintar la arquitectura del retablo, su dorado y el color de nichos, frisos, columnas y capiteles: “*Primeram^{te}. el dicho retablo se ha de aparejar de todas materiales necessarios, encolandole prim^o. y dandole manos necessarias de todos aparejo, yesso grueso y mate y bol, de manera que quede bien aparejado firme y permanente para que pueda Recebir el oro.*

Yiem es condiçion que se ha de dorar todo el Retablo y todo quanto la vista alcanzare a ber, el qual se ha de dorar de oro bruñido de 25 quilates y subido de color y bien resanado, y todas las figuras y Historias del Retablo se han de dorar de la misma manera, para que sobre ello se estofe y no a de gastar plata ni cosa ninguna sino oro, ni cosa que lo parezca (...)

Es condiçion que los quatro nichos de los S^{tos}. han de quedar de oro limpio bien resanado (...)

Es condiçion que se han de colorir todos los frissos de las cornisas y capiteles de las columnas con la demas talla que hubiere de muy buenas colores finas y muy bien hecho de grafio.

¹⁶ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, fol. 2.636r.-v. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 250, apéndice documental, doc. n.º 2.

Es condicion que se han de estofar de punta de pinzel de todas colores con bichas, niños, pajaros, todos los compartimientos que hubiere en el dicho Retablo, y todo esto bien y perfectamente hecho"¹⁷.

Para el estofado se debían utilizar "finissimas colores carmin de yndias y azules refinados de Sevilla". Se utiliza para ello el sistema del esgrafiado: "*Es condicion que todas las historias y figuras que dicho tengo ha de ir muy bien hechas de grafios, picados los cielos, nubes y Resplandores // muy sutilm^{te}. de manera que salga el oro a modo de bordado, ansi mesmo en las demas Ropas y mantos de las figuras*".

También se atiende al tipo de encarnación en las condiciones: "*Es condicion que todas las encarnaciones del Retablo han de ser encarnacion mate, que parezca carne natural dando a cada figura su sentido, unas mas hermosas que otras conforme conviene*".

Es condicion que todos los rostros y desnudos sean encarnados dos veces la primera a pulimento y la segunda a mate q. imite al natural y todas las orillas de las figuras asi redondas como de las Historias sean hechas a punta de pinçel conforme el ancho q. conuenga para q. parezca mejor".

La **ICONOGRAFÍA** de los relieves está dedicada a la vida de la Virgen con escenas que van, diacrónicamente, desde la Anunciación hasta la Asunción¹⁸, pasando por la Visitación y la Aparición de Cristo resucitado a la Virgen. En los bultos redondos aparecen distintos santos: los Santos Juanes y los franciscanos San Antonio, San Bernardino, San Luis y San Buenaventura más el Calvario.

En el **BANCO**¹⁹ se han representado distintas escenas y figuras. En los extremos, ocupando el espacio que corresponde a la calle de bultos redondos, aparecen dos santos penitentes, la Magdalena y San Jerónimo. Los otros dos espacios, que se corresponden con las calles ocupadas por relieves (de mayor tamaño), presentan escenas de la infancia de Cristo, como la Adoración de los pastores y la Epifanía. En los netos, se incluyen además otra serie de figuras entre las que aparecen varios franciscanos, al lado de San Pedro y San Pablo y tres Padres de la Iglesia de Occidente.

La **Magdalena** muestra su arrepentimiento, con el cabello suelto sujetando con las manos una cruz, pero todavía viste las ricas ropas de cortesana, y no falta, en el suelo, el vaso de perfumes.

San Jerónimo es representado en un paisaje similar al de la Magdalena. Muestra el torso desnudo, con una cruz en una mano, mientras se golpea con otra en el pecho. Y por supuesto, sus dos atributos más característicos, el león a sus pies y el capelo cardenalicio colgado del árbol.

San Pedro y San Pablo aparecen con su tipo iconográfico habitual, con un libro y sus atributos característicos.

¹⁷ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., pp. 253-256, apéndice documental, doc. n.º 5.

¹⁸ Salvador ANDRÉS ORDAX, *Expresión artística...*, op. cit.

¹⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid...*, op. cit., p. 135.

Lo mismo sucede con los otros tres Padres de la Iglesia representados en el banco, a parte de San Jerónimo. Empezando por la derecha, el primero que nos encontramos es **San Agustín**, representado como monje agustino, con el hábito negro ceñido por un cinturón de cuero, sosteniendo en una mano la maqueta de una iglesia, como símbolo de su condición de fundador de una Orden religiosa, y en la otra el báculo episcopal, mientras que a sus pies aparece la mitra, atributos de su condición de obispo.

Al otro lado del sagrario, entre San Pablo y San Jerónimo, aparece **San Ambrosio**, únicamente efigiado como obispo, con báculo y mitra.

Y finalmente, justo al lado de San Pedro, se representa a un santo vestido como obispo, con mitra, probablemente ha perdido en una de sus manos el báculo episcopal, mientras que en la otra sostiene un libro. Llama la atención que la figura va doblemente revestido. Podría ser que uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia hubiera sido sustituido en este caso por el teólogo de la Orden Franciscana y Doctor de la Iglesia desde 1587, en que lo fue proclamado por Sixto V, **San Buenaventura**. Aparecería en lugar de San Gregorio Magno, ya que ninguna de las otras tres figuras lleva los signos pontificales de éste. Aunque es algo extraño, puesto que figura entre las esculturas de bulto redondo.

Los santos franciscanos del banco son Santa Rosa de Viterbo, Santa Clara y **San Diego de Alcalá**. Éste, flanqueando a la Magdalena, está representado con las rosas sobre el hábito, recordando el milagro de la transformación de los panes que repartía entre los pobres²⁰. Se trata de una representación muy temprana de este santo, que fue canonizado por Sixto V en 1588. No es extraño sin embargo su presencia, ya que este milagro por el que es famoso y con el que se le representa, es muy semejante al de la titular del monasterio vallisoletano, Santa Isabel.

Santa Clara, a un lado del relieve de San Jerónimo, aparece con su iconografía más habitual, portando el ostensorio turriforme y vestida con el hábito de la orden que fundó.

Haciendo pareja con ella, en el lado izquierdo del retablo, a un lado del relieve de la Magdalena, se sitúa otra santa, que lleva un rosario en la mano. Puede ser **Santa Rosa de Viterbo**²¹, terciaria franciscana, que en su actitud tendría un contrapunto con San Diego de Alcalá, por el milagro de la conversión de mendrugos de pan en rosas. Podría tratarse de ella, aunque no aparezca su atributo más habitual, las rosas, por ser terciaria y por llevar el rosario, que aludiría a su nombre.

La documentación del retablo no especifica en ningún momento la iconografía que debía figurar en el banco del retablo, tan sólo se llega a decir que "... se haran en este pedestal diez figuras de medio Relieve del tamaño q^e. / pudieren tener conforme los campos, las dos figuras se haran en los dos / Requadros de junto a la custodia, y en los seis billotes de las columnas en cada / uno una figura, y en los dos campos debajo los nichos en cada una una / figura que bienen a ser las diez figuras suso dhas. las quales an de ser de los / sanctos que su mrd^e. de la señora Abadesa

²⁰ Se le incluye en el neto que debería ocupar el cuarto padre de la Iglesia, San Jerónimo, que sin embargo, por hacer pareja con otra penitente, la Magdalena, está en uno de los relieves rectangulares.

²¹ P. CORENITI, *Vita di S. Rosa da Viterbo*. Viterbo. 1702. F. MONACI, *Vita di S. Rosa da Viterbo*. Frascati. 1889. MONASTERIO, *Martyrologium franciscanum*, Roma, 1938, p. 85.

señalare. y los dos campos del / pedestal debajo las historias en el uno la adoracion de los Reyes y en el / otro el nacimiento de medio Relieve"²².

Las condiciones de la policromía también hacen referencia al banco, especificándose de una forma muy detallada la policromía de las dos **escenas de la Infancia de Cristo**: "*Es condicion que la Hist^a. del Nacim^o. se ha de estofar con mucha variedad y diferencias de telas y brocados el manto de la Virgen labrado de Rico azul a punta de Pinzel a modo de damasco, con una muy Rica Senefa de pedreria y la tunizela de nra. S^{ra}. de muy buen carmin de Indias de una Rica tela; Y las demas figuras y S. Joseph se han de estofar con muy Ricas telas con muchas diferencias y bien repartidas imitando al natural.*

Ytem la Hist^a. de la adoracion de los Reyes y la imagen de nra. S^a. ha de ser estofada de la misma manera que tengo dicho en la otra historia y todas las imagenes de nra. S^{ra}. han de ser de la misma manera con mucha Riqueza de piedras; y en las Senefas niños y pajaritos y otras diferencias y los tres Reyes se han de estofar de muy lindos brocados que parezcan naturales.

Es condicion, que todas las demas figuras que tiene el pedrestal, como es S. Hyeronimo, la Madalena y todas las demas que ay en el pedrestal se han de estofar de muy ricos colores y labores con mucha perfeccion"²³.

En el centro del banco debía labrarse un "pedestal" por detrás del sagrario, pero no éste ya que el convento tenía uno de plata. Por encima de él, ya en el primer cuerpo, se coloca un **Ecce Homo** que también existía con anterioridad en el convento.

Ese zócalo debía tener "*dos ángeles con / insignias de la passion como lo muestra la traza*". En las condiciones de la policromía se contempla como debían ser pintados, al igual que la caja de la custodia: "*Es condicion que la caja de la Custodia se ha de estofar un Pabellon de brocado muy bien hecho con unos Angeles que le tengan y ansimismo se han de estofar unos Angeles que estan alli*"²⁴.

El **PRIMER CUERPO** está ocupado por los **Santos Juanes**, el Bautista a nuestra izquierda y el Evangelista a la derecha. Están representados con sus atributos más característicos: el primero, vestido con la piel de camello, lleva a los pies el cordeiro sobre un libro, mientras que con su mano izquierda sostiene la caña crucífera.

El más joven de los evangelistas va imberbe, con el águila a los pies y la copa de veneno en la mano.

Las dos imágenes responden a lo concertado por Juan de Imberto, "*de cinco pies y medio de alto cada ymagen con sus insignias*", mientras que en la policromía se especificaba que "*san Juan Baptista colorida la piel de color de camello toda de hebras de oro y el manto encarnado de punta de Pincel*".

²² A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, f. 2636r. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., pág. 249, apéndice documental, doc. n.º 2.

²³ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s. f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 254, apéndice documental, doc. n.º 5.

²⁴ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 254, apéndice documental, doc. n.º 5. Este pabellón al que hace referencia la documentación ha desaparecido en la actualidad, si bien hay fotos no muy antiguas, en las que se puede observar su presencia, con los citados ángeles.

“... y en los dos espacios colaterales, a la caja principal / se haran dos Historias, la una la visitacion de sancta Isabel, con sant Joseph, y la otra la / saluacion del angel estas figuras han de ser de cinco pies y medio de alto / y de mas de medio Reliebe”²⁵.

La colocación en el mismo cuerpo de la **Anunciación** o Salutación del ángel, y de la **Visitación** es muy lógica desde el punto de vista compositivo e iconográfico. En realidad, se trata de dos escenas en que sólo deben aparecer dos figuras, en la primera la Virgen y el ángel, en la segunda, María y Santa Isabel. Sin embargo, en este caso, y como advierten las condiciones de la obra, a esta visita en principio secreta de la Virgen a su prima, se añade a San José, y para que resulte simétrica la composición, se termina añadiendo a Zacarías.

La policromía, por supuesto, está también muy cuidada. Las condiciones decían al respecto: “*La Historia de la Visitacion se ha de estofar la imagen de nra. Señora como tengo dicho - y santa ysabel el manto con un brocado morado y dorado que este honesto y Rico, y las demas figuras de la dicha ystoria de muy lindas labores y telas.*

*La Historia de la anunciata, la imagen de nra. S^a. como tengo dicho y el Angel se ha de estofar de tela blanca y dorada, alcachofada de oro con muchos Resplandores y nubes: y estofado el Dios P^e. y Espiritu Santo con todas las demas cossas de la hystoria”*²⁶.

En el **SEGUNDO CUERPO** a la izquierda aparece representado **San Antonio** con la iconografía más popular de dicho franciscano, tipología que además se puso muy de moda en el barroco de la Contrarreforma, cuando se está realizando este retablo. Lleva al Niño de pie sobre el libro que sostiene en su mano derecha.

En el otro lado, el derecho, está **San Bernardino**, si bien le falta su atributo más habitual, el disco de llamas con el trigramma “IHS” en el centro. En cambio, porta en la mano izquierda una palma, y en la derecha un libro. Viste de franciscano y va descalzo, como suele ser habitual. A sus pies aparecen además las tres mitras, como símbolo de renuncia a las sedes episcopales de Siena, Ferrara y Urbino.

El espacio central del retablo se reserva para la titular del monasterio, **Santa Isabel, reina de Hungría**²⁷. Se la representa según su iconografía más habitual, vestida de terciaria franciscana y no de princesa como ocurre en otros casos —no debemos olvidar que en sus orígenes el monasterio fue un beaterio de terciarias—. Sobre la cabeza lleva una corona que nos indica su origen real, ya que fue hija del rey Andrés II de Hungría. En su mano izquierda sostiene un libro cerrado sobre el que se encuentra otra corona. Lo más común es que lleve dos coronas sobre el libro, como símbolos de su piedad y su continencia en el matrimonio²⁸.

²⁵ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, fol. 2636v. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., pp. 251-252, apéndice documental, doc. n.º 3.

²⁶ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 254, apéndice documental, doc. n.º 5.

²⁷ Charles René FORBES, *Vida de Santa Isabel de Hungría, sacada de la que escribió en francés Carlos Forbes Tryon, Conde de Montalembert, y traducido al castellano por un devoto de la Santa*, Madrid, 1912. Ramiro GÓMEZ, *Santa Isabel de Hungría*, 1945.

²⁸ Louis RÉAU, *Iconografía de los santos*, tomo 2, volumen 4, Barcelona, 1997, pp. 122-126.

A sus pies aparece un pobre, al que la terciaria franciscana entrega una moneda. Según, suele ser habitual en esta iconografía el pobre aparece a los pies de la Santa, agachado.

Este relieve se adjudica a Gregorio Fernández por la documentación que hemos citado anteriormente²⁹. No sería por tanto, la pieza a la que se obliga Francisco Velázquez (“y es condicion que en el tablero principal deste segundo cuerpo se hara una figura de sancta Ysabel de seis pies de alto y de mas de medio Reliebo y a de tener una corona ençima de un libro y dos angeles con una corona cada uno y Dios Padre Arriba...”³⁰), y que posteriormente, según hemos visto, debía ser ensamblada por Melchor de Beya. No sabemos quién se habría hecho cargo de ella, aunque se ha propuesto que fuese el propio Juan Imberto³¹.

Esta pieza parece ser que se llega a realizar, ya que en el concierto de la policromía se habla de “q. la Imagen de n^{ra}. madre Santa Isabel q. agora esta en el Retablo en cuyo lugar se a de poner la q. hace el señor Gregorio Hernandez la tiene que estofar pintar y encarnar muy ricamente cada cosa como mejor parezca con sus guarniciones y aderezos para que se pueda poner en otro altar”³². Sin embargo, unos años después se decide sustituirla por la realizada por el gran maestro Fernández.

En la actualidad, el convento no conserva ninguna otra pieza semejante, tan sólo una imagen exenta de Santa Isabel, fechada a fines del siglo XVI.

Completa este cuerpo dos relieves figurados, en los que se representan “la Resurrección de quando apareçio a n^{ra}. s^a. con dos angeles que llevan la bestidura y la otra la asunçion”³³.

La Aparición de Cristo resucitado a su Madre es una invención de la Leyenda Dorada, de la que tratan San Ignacio y Santa Teresa, así ésta dice que en una de las apariciones de Jesucristo: “Díjome que en resucitando había visto a nuestra Señora, porque estaba ya con gran necesidad, que la pena la tenía tan absorta y traspasada, que aún no tornaba luego en sí para gozar de aquel gozo...; y que había estado mucho con ella, porque había sido menester, hasta consolarla”³⁴.

En el relieve se repite una composición muy semejante a la de la Anunciación. La Virgen arrodillada en un oratorio en su habitación, recibe a su Hijo resucitado, con las marcas de los clavos en pies y manos. Cristo viste únicamente una túnica roja, llevada por ángeles según indicaban las condiciones de la obra.

²⁹ María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit.

³⁰ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, fol. 2636. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 254, apéndice documental, doc. n.º 2.

³¹ Jesús URREA, *Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid*, BSAA, tomo L, 1984, pp. 356-357. Cree que la imagen de Santa Isabel sería una pieza que por su estilo corresponde a Juan Imberto y que en la actualidad se conserva en San Benito transformada en Santa Teresa.

³² A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 256, apéndice documental, doc. n.º 5.

³³ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, fol. 2636v. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 250, apéndice documental, doc. n.º 2.

³⁴ SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras completas*, Ed. dirigida por Alberto Barrientos, 2.ª ed. Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1976, p. 1087, “Cuentas de Conciencia”, 13.12.

El tema de la **Asunción**, situado en el relieve de la derecha de este segundo cuerpo, aparece representado por la Virgen de pie, con los brazos abiertos, sobre unas nubes, que más bien sube por sus propios medios, mientras que los ángeles que la rodean forman su cortejo. En la parte alta, la gloria se representa por medio de rayos dorados en los que alternan formas rectas y quebradas.

“Es condicion que nuestra S^a. de la Assumpcion se ha de estofar el manto y la tunicela diferente que las demas imagines de nra. S^a. que ha de llebar la tunicela blanca alcachofada de oro, y el manto azul con mucha pedreria y a punta de pinzel - los Angeles que estan alrededor de nra. S^a. de muy Ricas telas, y un grande resplandor, y unos çielos alegres.

La Historia quando se aparezio Xto. a nra. S^a. se ha de estofar la imagen como tengo dicho en las otras - y el manto de Christo, de una tela encarnada muy Rica, con todo el demas adorno de la hist^a.”³⁵.

En los nichos del segundo cuerpo estaba previsto colocar a dos **ÁNGELES**, San Miguel y un Ángel custodio.

Dicen las condiciones firmadas por Francisco de Velázquez: *“en el tablero principal deste segundo cuerpo se hara una figura de sancta Ysabel (...) y en los dos nichos / colaterales a estas historias se haran dos figuras Redondas de çinco pies y tres / quartos de alto, la una figura desta a de ser s^a. miguel angel / y la otra del angel de la guarda...”³⁶.*

Estas serían de las esculturas que volvería a contratar Velázquez con Juan Imberto, según la escritura de obligación del 5 de noviembre de 1614. En ella se comprometía a hacer, entre otras, *“un san miguel con la buena pieça y un angel de la guarda con un niño = las dos figuras de ymagenes de cinco pies y tres quartos cada una y el niño lo que ubiere menester conforme a la proporcion de la figura”³⁷.*

Sin embargo, llama la atención que en el contrato de policromía no se citen estas dos figuras, y que incluso, como vamos a ver a continuación, el lugar que debían ocupar hubiera sido sustituido ya entonces. Creemos que muy probablemente fueron colocados en un principio en el ático, junto a los otros dos santos franciscanos y el calvario, ya que en las condiciones de la policromía se habla de “Seys santos del Ultimo Cuerpo”, habiéndose pasado los santos Juanes al primer cuerpo.

En la iglesia de las “Isabeles” se conservan dos imágenes de estos ángeles, a los lados del presbiterio, con un estilo que corresponde al de Juan de Imberto, y que pueden identificarse con los citados ángeles descritos en el contrato.

“...y en los Recuadros de encima de los nichos se an de haçer las quatro VIRTUDES de medio Reliebe”³⁸. Sobre cada una de las imágenes de bulto redondo que

³⁵ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 254, apéndice documental, doc. n.º 5.

³⁶ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, fol. 2636v. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 250, apéndice documental, doc. n.º 2.

³⁷ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1317, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 248, apéndice documental, doc. n.º 1.

³⁸ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, fol. 2636v. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 250, apéndice documental, doc. n.º 2.

ocupan las calles exteriores, se ha colocado un pequeño relieve rectangular, en el que se representan cuatro virtudes, todas ellas recostadas y cada una con los atributos que las permiten diferenciar.

Así, sobre el nicho ocupado por San Juan Bautista, aparece la **Prudencia** llevando un espejo en la mano izquierda, mientras que en su brazo derecho se enrolla una serpiente.

Por encima de San Juan Evangelista, se encuentra la **Fortaleza**, acompañada por un león a sus pies, y sosteniendo sobre el hombro una gruesa columna.

En el cuerpo alto, sobre San Antonio se ha representado a la **Justicia**, portando su clásica balanza en la mano izquierda, y una espada en la derecha.

Y finalmente, nos encontramos a la **Templanza** efigiada por encima de la imagen de San Bernardino, llevando el jarrón en la mano derecha y una especie de copa en la izquierda.

En el **ÁTICO**, la presencia de **San Luis, rey de Francia** no es extraña, ya que se justifica en el origen de religiosas terciarias del monasterio vallisoletano. Aparece representado según la dignidad real, con capa de armiño, corona y dos cetros, uno en cada mano.

A la derecha del espectador, en el ático, se completa la iconografía franciscana de bulto redondo del retablo, con la imagen de **San Buenaventura**. Aparece representado con la doble vestidura que indica sus dos dedicaciones, por debajo lleva el hábito franciscano (se le conoce como el “segundo fundador” de la orden franciscana), y revestido como cardenal, con el capelo rojo. En la mano izquierda lleva un libro, mientras que con la diestra sostiene un crucifijo, aludiendo los dos a la anécdota de su entrevista con Santo Tomás de Aquino³⁹.

Estas cuatro figuras de santos franciscanos, San Antonio con el Niño, San Bernardino, San Luis rey de Francia y San Buenaventura, fueron realizados según el contrato para ocupar el espacio del ático, a los lados del calvario, según consta en la escritura de obligación de Francisco de Velázquez (“*y es condicion que las quatro figuras que muestra la traza en el Remate fuera de la caja se an de hacer de seis pies de alto Redondas y an de ser santos de la orden con sus insignias estos y todas las demas figuras que lleva el Retablo y estos quatro santos de la orden an de ser los siguientes S. Luis Rei de francia, S. Antonio, S. Bernardino, S. Buenaventura*”). Estas piezas las habría realizado, como hemos visto, Juan Imberto.

Sin embargo, en las condiciones del dorado, estofado y encarnado, se nos habla de una colocación diferente, correspondiendo a lo que ha llegado a nuestros días, aunque se equivoca en uno de ellos: “*Los quatro Santos que estan en los quatro (en blanco) ques nrº. Pde. S. Franº.º San Buenaventura y los dos Sanjuanés*”. Y continúa dando la forma de policromarlos: “*los dos habitos de los dos santos dandoles su propria color se han de estofar a punta de pinzel a modo de damasco*”⁴¹.

³⁹ En su biografía se cuenta como en una charla con el dominico, éste pregunto a San Buenaventura en qué libros se basaban sus conocimientos de Dios; a lo que el franciscano contestó corriendo una cortina de la biblioteca y mostrando un crucifijo.

⁴⁰ Realmente se trata de San Antonio con el Niño.

⁴¹ A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 1010, s.f. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 254, apéndice documental, doc. n.º 5.

Al hablar del ático, en cambio, la escritura de policromía nos habla de “seys santos del vltimo cuerpo”, que “*han de yr muy bien estofados con mucha diferencia de tellas y brocados muy bien repartidas conforme al arte se Requiere, y labrado el San juan y maria dorandole y estofandole de nuevo - y la caja de cristo pintados unos zielos eclipsados y la ciudad de jerusalen*”.

Como vemos, el **Calvario** que ocupa el remate del retablo ya estaba hecho. No sabemos muy bien de donde se aprovechó, pero desde 1613 cuando se contrata esta obra con Francisco y Cristóbal Velázquez se aclara que este grupo ya existía y que no se debía hacer: “*y declarase que las figuras de xpo. s. ju^a. y maria no las a de haçer el maestro que desta obra se encargare porque estan hechas pero a las de asentar en el Retablo a su costa y estas y todas las demas que le dieren hechas y a de haçer la cruz para el xpo. si la que tiene no pudiere servir*”⁴².

LAS FUENTES DE LA COMPOSICIÓN

Tanto Juan Imberto, como Gregorio Fernández se inspiraron para la realización de sus composiciones escultóricas en **GRABADOS** que circulaban por Europa a principios del siglo XVII. En concreto, tomaron como modelo varios grabados realizados por Hieronymus Wierix.

La familia de los **Wierix**⁴³ es una de las más importantes en el mundo del grabado. Formada, principalmente por tres hermanos, Hyeronimus fue el más prolífico, y a pesar de que no salió de Amberes, sus estampas se difundieron por Europa e incluso llegaron a Oriente y América Latina (hay que recordar, que realizó, junto a otros, las ilustraciones para la *Evangelicae Historiae* de Jerónimo Nadal)⁴⁴.

Entre ellos podemos destacar la semejanza compositiva de la **Anunciación**⁴⁵ de las Isabeles y las que realiza el grabador.

Como es sabido por todos este tema no tiene grandes variantes iconográficas, ya que el número de personajes es fijo, tan sólo dos o tres, María, el ángel anunciador y el Espíritu Santo, acompañados en ocasiones por la imagen de Dios Padre. Por lo demás la ambientación puede variar entre un marco exterior o interior, y diferentes objetos decorativos.

En los grabados de Hieronymus Wierix en los que se representa una Anunciación suelen existir algunos elementos que se repiten, con mayor o menor insistencia (como el jarrón de flores, el ángel sobre nubes, el tipo de cama...). Varios de

⁴² A.H.P. de Valladolid, Sección de Protocolos, Leg. n.º 797, fol. 2.637. Vid. María del Pilar LÓPEZ BARRIENTOS, *El retablo mayor...*, op. cit., p. 250, apéndice documental, doc. n.º 3.

⁴³ Marie MOUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, Bruxelles, 1978-1982. Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 1995, tomo IX, p. 185.

⁴⁴ J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieowkoop/Leiden, 1974. Jerónimo NADAL, *Evangelicae Historiae Imagines*, ed. facsímil de A. Rodríguez C. de Ceballos, Barcelona, 1975.

⁴⁵ Lucas I, 26-38.

ellos aparecen en el relieve de las “Isabeles” de Valladolid, sin embargo podemos encontrar una semejanza mayor con un grabado en concreto, lo cual nos hace suponer que posiblemente fuese la lámina copiada por Juan Imberto.

Se trata de un grabado firmado en el extremo inferior derecho, “Hieronymus Wierix ex.”, y con una pequeña cartela en la parte baja, que dice: “Gabriel Angelus locutus est Maria, dixens: Ave gratia plena. Dominus tecum”⁴⁶.

Wierix ambienta en muchas ocasiones la escena con un tipo de cama que más bien parece una tienda, con cortinas cayendo y una parte superior de forma cónica, cerrando la composición al fondo (entre otros casos podemos citar la Anunciación que aparece en la edición de 1593 de la “Historia evangélica”⁴⁷). En el grabado que citamos ocurre así, situando en la parte más alta el símbolo de “IHS”. El relieve vallisoletano presenta ese mismo modelo de cama, aunque cortado en la parte más alta; los cortinajes se abren ayudando a crear una sensación de profundidad.

Además, el grabador de Amberes suele representar al ángel volando, sobre unas nubes, sin tocar el suelo, tal y como ocurre en el relieve de las Isabeles. Aquí el ángel aparece a la izquierda del espectador, portando en su mano siniestra el ramo de azucenas, símbolo de virginidad, mientras que con su diestra señala al Espíritu Santo en forma de paloma. Incluso, como ocurre en el grabado que quizás sirvió de modelo, el ángel se sitúa en disposición de arrodillarse, por respeto a la elegida como Madre de Jesús.

En el relieve, la Virgen se sitúa a nuestra derecha, arrodillada en un pequeño reclinatorio. Se vuelve hacia el ángel anunciador, mostrando su sorpresa mediante las manos, mientras que con la cabeza agachada indica su sumisión. Es en el gesto de asombro en el que encontramos una libertad del escultor, ya que en el grabado de Wierix, la Virgen mantiene las manos quietas, una sobre el pecho y la otra en el reclinatorio.

En la parte alta se sitúa el habitual rompimiento de gloria, en el que aparece el Espíritu Santo. Copiando al grabado, el relieve de las “Isabeles” dispone a la paloma con la cabeza hacia abajo.

No falta completando la escena, un jarrón de flores, en la parte inferior, al igual que un cesto de labores pintado. Aquel sí que se incluye en el grabado citado, mientras que éste no aparece, aunque sí que lo emplea el grabador en otras ocasiones.

Igualmente hay un gran parecido entre la **Aparición de Jesús a la Virgen** del retablo vallisoletano y uno de los realizados por Wierix conservado en la *Real Colección de Estampas de El Escorial*⁴⁸.

La escena se ambienta en una estancia muy semejante a la del momento de la Anunciación, con el mismo tipo de cama, a modo de tienda de campaña, la Virgen arrodillada en un reclinatorio con un libro, recibe sorprendida a su Hijo resucitado. Éste, semidesnudo, va sobre unas nubes, con la túnica sostenida por dos ángeles.

⁴⁶ Marie MOUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix...*, op. cit., p. 25, n.º 226.

⁴⁷ Jerónimo NADAL, *Evangelicae Historiae Imagines*, op. cit.

⁴⁸ Marie MOUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix...*, op. cit., p. 49, n.º 386. Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de estampas...*, op. cit., p. 198, n.º 14 (4550).

Muy semejante es el grabado al que nos referimos, con algunas variantes, como la ausencia de nubes en los pies de Cristo o del reclinatorio. Por otro lado, el escultor de las "Isabeles" ha suprimido el lado derecho del grabado, sin duda por la falta de espacio. Aunque en cambio si que aparecen otro detalles claramente copiados, como la pilastra justo por detrás del cortinaje.

También es probable que el gran maestro de la escultura barroca castellana, Gregorio Fernández, se inspirase en una lámina a la hora de realizar la composición de **Santa Isabel con el pobre**.

Así, entre los grabados realizados por Wierix sobre esta santa, se conserva uno en que aparece la figura de cuerpo entero, con una disposición semejante a la imagen de Fernández, casi como una gran matrona, y a sus pies, el pobre.

Es en esta figura donde encontramos mayores parecidos. El necesitado agachado, gira su cabeza hacia Santa Isabel, a la vez que le acerca el platito de la limosna. En ambos casos, adelanta una de sus piernas, en actitud de incorporarse ante la presencia de la santa. Además, las vestiduras y los objetos que le acompañan son muy iguales, una espada y una cantimplora atados a la cintura.

En la actitud de Santa Isabel podemos apreciar también ciertas semejanzas, al recogerse un lado del manto con la mano izquierda, que sostiene el libro con las coronas.

Sin duda, la calidad de un maestro como Gregorio Fernández introduce las diferencias respecto al modelo que sigue. Así, la ampulosidad y volumen de la imagen de las "Isabeles" se aleja mucho de lo logrado en la grabado, al igual que el movimiento con que se dota al pobre.

LOS ARTISTAS DEL RETABLO MAYOR

LOS VELÁZQUEZ constituyen la dinastía de ensambladores vallisoletanos más importante. El primer miembro de la familia que se dedica a este arte es **Cristóbal Velázquez**⁴⁹, nacido hacia el año 1550. Intervino en numerosas obras retabísticas, como el de la iglesia de las Angustias, el mayor de la antigua iglesia de San Miguel, el del Hospital de la Misericordia de Valladolid, u otro tipo de obras como el sepulcro de los Marqueses de Poza, en la iglesia de San Pablo de Palencia, o la sillería de coro del convento de Sancti Spiritus en Aranda de Duero.

En lo que respecta a los retablos son muchas los ejemplos en los que el artista colabora o al menos aparece vinculado con el gran escultor de ese momento, Gregorio Fernández.

⁴⁹ Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos... II. Escultores*, op. cit., pp. 218-232. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana...*, op. cit., pp. 268-271. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 44.

Cristóbal tuvo cinco hijos. Entre los varones⁵⁰, dos de ellos se dedicaron al mismo oficio que su padre, Juan y **Francisco**⁵¹. Éste será el que más trabaje como ensamblador, en la mayoría de los casos en unión a su padre.

Nació hacia 1577 y murió en 1628, dejando un gran número de obras, que le convierten en el más importante de la dinastía. Entre sus trabajos destacan el retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, el de la iglesia colegial de Lerma, el de San Pablo de Valladolid, donde además hará la sillería, o el sepulcro de fray Mateo de Burgos, obispo de Sigüenza en la iglesia de San Andrés.

JUAN IMBERTO⁵² es un escultor y ensamblador segoviano. Nació en esa ciudad castellana hacia 1580, hijo de otro ensamblador, Mateo Imberto.

Sabemos que trabajó en varias ocasiones junto a los otros artistas que aparecen en las Isabeles de Valladolid, Melchor de Beya y los Velázquez.

Su estilo es manierista y se caracteriza, principalmente, por rostros inexpresivos, que hacen de él un artista que no se limita a copiar al gran maestro del momento Gregorio Fernández, sino que consigue, en opinión de Urrea, un estilo en cierto modo propio⁵³.

MELCHOR DE BEYA es “uno de los más clásicos y elegantes ensambladores vallisoletanos”⁵⁴. Sabemos que trabajó en muchísimas ocasiones con los Velázquez y, por tanto, en relación a Gregorio Fernández.

Entre sus primeras obras constan unos retablos para el colegio de San Gregorio de Valladolid, aunque muy pronto empieza a contratar obras junto a Francisco Velázquez, como hemos visto, entre otras la sillería de Nuestra Señora de Belén. A la muerte de éste, su fama creció llegando a ser nombrado maestro mayor de las obras reales, tras el fallecimiento del arquitecto Francisco de Praves⁵⁵.

Además, se conservan varios planos con sus trazas para obras tan importantes como el citado retablo para la capilla de Nuestra señora del Pozo, en San Lorenzo de Valladolid o la sillería de Santa Brígida.

MARCELO MARTÍNEZ pertenece también a una familia de artistas dedicados a la policromía. Tenía un hermano, Francisco, con el compartía estas labores, interviniendo en numerosas obras de Gregorio Fernández. Con éste le unía una gran

⁵⁰ Por parte de las mujeres, la relación con el mundo artístico también continuó, ya que una, Magdalena, estuvo casada con Francisco de Rincón, mientras que la otra, María casaría con el policromador Marcelo Martínez.

⁵¹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana...*, op. cit., pp. 271-272. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España...*, op. cit., pp. 44-48.

⁵² Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos... II. Escultores*, op. cit., pp. 277-279. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana...*, op. cit., pp. 258-259. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández...*, op. cit. Jesús URREA, *Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid...*, op. cit., pp. 355-357.

⁵³ Jesús URREA, *Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid...*, op. cit., pp. 355-357.

⁵⁴ Jesús URREA FERNÁNDEZ, “Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico”, *BSAA*, tomo XLVI, 1980, pp. 375-393. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España...*, op. cit., p. 48.

⁵⁵ Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos... II. Escultores*, op. cit., pp. 260-265.

amistad, hasta el punto de que fue padrino, junto a su mujer, de Cristóbal, el hijo de este maestro⁵⁶.

Por otro lado, le unían lazos familiares con los Velázquez, ya que se casó con María Velázquez, hija del ensamblador Cristóbal y por tanto hermana de Francisco⁵⁷.

Entre sus obras más reconocidas se cuenta el retablo del monasterio de San Benito de Sahagún, los de Olombrada y Vega Fría, el colateral de San Francisco de Javier, en la actual San Miguel de Valladolid, y el retablo de Santa Ana en el iglesia de Santa María de Coca, terminado por Jerónimo Calabria.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Sección de Protocolos, Leg. n.º 1317, s.f. Concordia entre Cristóbal y Francisco Velázquez y Melchor de Beya para realizar el retablo mayor de la iglesia conventual de las "Isabeles" de Valladolid, 5 de noviembre de 1613.

"concordia entre cristoual y fr.º.

velasquez y melchor de beya

Sean quantos esta pub^{ca}. escrit^{ra}. de oblig^{on}. y concierto y lo en ella q^e. vieren como nos cristobal velazquez y fr^{co}. velazquez su hijo emsamvladores vz^{nos}. desta c^d. de vall^d. de la una parte y yo melchor de beya asunesni ensamblador vz^{no}. desta c^d. de la otra = deçimos que por quanto nos los dhos. cristoual y fr^{co}.velazquez tenemos tom^{da}. a haçer el rretavlo del monast^o. de santa ysabel de esta c^d. con una rrexa a el aneja y perteneziente por escritura pu^{ca}. que sobrello se otorgo ante tomas lopez escriu^o. del n^o. desta ziudad en v^e. y un dias del mes de julio pas^{do}. deste p^e. año la qual obra rretavlo y reja de madera nos obligamos a haçer y asentar para fines de mes de mayo que berna del año de ses^{os}. y catorce y por pr^o. dello de mill y doszientos ducados pagados a los plazos y segun y de la forma y manera que debajo de la traça y condiciones penas y posturas en la dha. escritura cont^{das}. que todas nos las dhas. partes confesamos emos bisto leido y entendido como en ellas se contiene y decimos que nos parece mismo (...) que si esta escritura se ynsertara como della constara aqⁱ. nos referimos = y estamos conbenidos y conçertados en dar como por la p^e. damos al dho. melchor de beya que esta pres^{te}. la terzia p^{te}. de la dha. obra sacando de ella la dha. rrexa de madera que esta la e de hazer yo el dho. cristoual velazquez en pr^o. de mill y quin^s. Rs. en qⁱ. pero nos las dhas. p^{tes}. de conformidad la emos tasado y moderado y esta yo el dho. cristoual velazquez la e de hazer a t^{da}. costa f^a. y acauada conforme a la condicion ynserta en la dha. escritura con su pulpito y estaje. De manera que rrestan a el dho. // rretablo honze mill y setezientos rreales, los quales emos de auer y partir entre todos tres partes y en terzias partes a los tiempos y plaços y segun y de la forma y manera que la p^{te}. del dho. monasterio esta oblig^{da}. por la dha. escritura a los dar y pagar = e yo el dho. melchor de beya e de hazer la terzia

⁵⁶ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández...*, op. cit., p. 25.

⁵⁷ Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos...*, I. Pintores, op. cit., p. 351. Capitulaciones matrimoniales.

p^{te}. del dho. retablo de emsanvlaje y capiteles de tallar y aparejar las tres ystorias y poner madera p^a. ellas que esta terzerra p^{te}. a de ser el segundo cuerpo del rretablo contando desde el zocalo que a de asentar sobre la primera cornisa dandose acauado asta el cornisamento de modo que en este seg^{do}. cuerpo cuya terz^e. lo ace tocante en lo que toca a ensanblaxe y madera y manufactura y lo demas rest^{te}. del dho. retablo queda por q^{ta}. de los dhos. cristobal y fr^{co}. velazquez en lo tocante a ensanblaxe= porque se declara que de los dhos. honze mill y setez^{ios}.Rs. que ansi quedan p^a. haçer el dho. retablo sea de sacar lo que sea nezess^a. para la escultura del dho. rretablo y ansi de ystorias como de figuras redondas = y lo que quedare lo emos de partir segun dho. es por n^{os}. p^{es}. = y asi mesmo se declara que todas las costa que se hiziere de asentar el dho. rretablo se a de partir por iguales p^{es} entre t^{dos}. tres = y asi mesmo se declara que cumplido qualquier de los plazos a que dho. mon^o. esta oblig^{do}. a pagar los mill y doscientos ds^o. de la dha. obra e los dhos. // cristoval y fr^{co}. velazquez como pers^{as}. a quienes dho. mon^o. esta oblig^{do}. a pagar me an de dar libranza de lo que me perteneziere en cada paga sobre el dho. conbento o sobre la pers^a. que en su n^{en}. lo debiere pagar conforme la dha. escritura y dada yo en el hacer la dilig^a. p^a. su cobro por mi quenta y riesgo sin que los suso dhos. sean obligados a me la sanear salbo si ellos ubiesen cobrado la dha. deuda que asi me libren que en tal caso me la an de sanear porque en q^{to}. a la cobra del dho. mon^o. a de correr el riesgo por q^{ta}. de t^{dos}. igualm^{te}. = y con esto nos los dhos. fr^{co}. y cristoval velazquez nos oblig^{os}. de que la dha. tr^a. p^{te}. de la dha. obra sera çierta a el dho. melchor de beya y que no se la quitaremos por ninguna causa ni raçon que sea pena de le pegar los intereses della llanam^{te}. = e yo el dho. melchor de beya como prinzipal e yo ju^a. inberto escultor vz^{no}. desta z^d. que p^{te}. soy como su fiador y principal y llano cumplidor pagador pas^{do}. como ago de deuda ax^{na}. (...)

nos oblig^{os}. yo el dho. melchor de beya are y fabricare la dha. p^{te}. del dho. retablo por la dha. p^{te}. de pr^o. que asi le toca en el dho. conforme a la dha. escriturta traza y condiziones con que los dhos. cristoval y fr^{co}. velazquez la tienen y debajo // penas y declaraciones en la dha. escritura contenidas (...)

en la z^d. de valladolid. a zinco dias del mes de nobi^e. de mill y seicientos y treze a^{os}. siendo t^s. sebastian velazquez y p^o. de losaday andres de caransa v^{os}. de v^d. y los dhos. f^{co}. belazquez y melcior de beya lo firmaron y el dho. ju^o. ynberto por el dho. christobal belezquez que dijo no sauer un t^o. a los quales doy fee conozco (*correcciones*)

fran^{co}. belaz/quez

melchor / de beya

paso ante mi

ant^o. de l^a. / bustam^{te}.

jun yn/berto'

sebastian /belazquez

(*firmas rubricadas*)'

2



1. Valladolid. Monasterio de Santa Isabel de Hungría. Retablo Mayor. Relieve de la Anunciación.
2. Valladolid. Monasterio de Santa Isabel de Hungría. Retablo Mayor.

1





1



2

1. Valladolid. Monasterio de Santa Isabel de Hungría. Retablo Mayor. Relieve de la Aparición de Jesucristo. 2. Valladolid. Monasterio de Santa Isabel de Hungría. Retablo Mayor. Santa Isabel con el Pobre, de Gregorio Fernández.