

UNA COLECCIÓN PRIVADA DE ESCULTURA

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

Resumen

En este artículo se estudian distintas esculturas y relieves del siglo XVI pertenecientes a una colección privada de Ávila. Se formulan atribuciones a algunos artistas y círculos españoles del momento.

Abstract

In this article we will focus on sixteenth-century sculptures and reliefs belonging to a private collection located in Avila. We hypothetically attribute these works to Spanish artists and schools of that time.

En una colección privada abulense se conservan algunas interesantes obras de escultura del siglo XVI que tienen interés para el conocimiento de nuevas piezas de distintos artistas o escuelas, por lo que paso a estudiarlas a continuación, según un orden cronológico.

Un relieve del *Prendimiento de Cristo* (71,5 x 29,5 x 6,5 cm) es obra del segundo cuarto del siglo XVI, y probablemente de procedencia vasca. El formato vertical y su tamaño reducido pueden indicar que formaría parte del banco de un retablo, o bien del cuerpo de un retablo organizado en pisos de escasa altura. El relieve va encajado

en una hornacina de escaso fondo, que se coloca en esviaje para fingir mayor profundidad espacial. Las figuras del primer término que representan a Cristo en el momento de ser apresado por dos soldados, se proyectan en altorrelieve. La búsqueda de la apropiación espacial se advierte en el movimiento de las figuras del primer plano, en donde el soldado que está situado delante está trabajado con una técnica casi de bulto redondo y gira hacia el interior mientras abre las piernas que dejan ver los pies y la parte inferior de la túnica de Jesús. Tallados en relieve cada vez menos pronunciado se sitúan cuatro soldados en disposición escalonada. El escultor ha sabido adaptar las figuras al estrecho marco disponible, lo que indica habilidad compositiva en el mismo.

Los soldados visten a la romana, si bien presentan alabardas propias del armamento de la época, y en algunos de ellos se busca una caracterización burlesca, como en el soldado del primer término, situado de perfil, que tiene una nariz alargada. Se ha buscado diferenciar a cada uno de los soldados por su tipología de rostros, lo que indica el interés del escultor por buscar la individualización de los tipos y evitar una repetición en serie. Todo ello nos indica una buena mano ejecutante, que busca la claridad narrativa, gracias a la ordenación simétrica de las figuras. Se puede indicar la relación con algunos relieves del retablo de la Capilla de la Piedad en Oñate. En esta línea está el tratamiento de barbas y cabellos de cortos mechones rizados y apelmazados, así como la tipología de la figura de Jesús, muy similar a la del relieve de este retablo dedicado al Prendimiento de Cristo, si bien en éste hay un tratamiento más caricaturesco de los soldados.

El retablo de Oñate fue contratado por el entallador vallisoletano Gaspar de Tordesillas, con el que trabajaba el entallador vasco Juan de Olazararán, vecino del mismo Oñate. Pero la escultura se cree que fue realizada por los maestros Andrés de Mendiguren y Juan de Ayala¹. Weise también cree que pudo trabajar en el mismo el escultor Pierres Picart². Dadas las diferencias señaladas, no se puede atribuir a cualquiera de ellos este relieve de un modo absoluto, pero se puede indicar que debió estar hecho en el mismo círculo de artistas vascos, hacia 1550.

Otro relieve interesante es una escena de *la vida de escena de San Nicolás* (75 x 104 cm). Representa al parecer un episodio de la vida de este santo, que se refiere a la del reparto de limosnas a los necesitados. Ya se sabe que fue un santo muy preocupado por la caridad. El hecho ocurre a las puertas de la muralla de una ciudad, y por

¹ ARRÁZOLA, M^a Asunción, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 1968, tomo II, pp. 51 y ss.

² WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925, tomo I, p. 95. Ver: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y otros, *Retablos*. Dos tomos. Bilbao, 2001.

delante de la puerta de la misma se recorta a San Nicolás vestido de pontifical con mitra obispal y báculo. Un grupo de mendigos de actitudes dramáticas y gesticulantes se sitúan delante de él, advirtiéndose en el tratamiento del relieve aplastado y el expresionismo de la figura que aparece al fondo relaciones con el estilo de Juan de Juni. En otras figuras, como el personaje con barba larga y filamentosa, el influjo sería más propio del estilo de Alonso Berruguete, tal y como se le interpreta en algunos ámbitos escultóricos a mediados del siglo. La escena presenta una puesta en escena trabajada con pulcritud compositiva. De todas las maneras, se observa un canon excesivamente corto y achaparrado en algunas figuras, lo que crea unas evidentes desproporciones en los tipos humanos, como si hubiera sido una obra en la que hubiera participado libremente el taller del maestro que contrató la obra.

Las dos columnas situadas por delante del relieve, con el tercio inferior del fuste tallado, son características de la arquitectura de los retablos castellanos a partir de mediados del siglo XVI. Esto armoniza con el estilo del relieve, que considero que ha de ser de este momento de la centuria, en torno a 1550-1560, en el que en Burgos hay un grupo de escultores eclécticos, que ya han superado el estilo de la primera mitad de siglo (que oscilaba entre Felipe Bigarny y Diego de Siloe) y comienzan a sentirse influidos por una interpretación en la que aparecen huellas de los grandes maestros vallisoletanos, pero diluidos en un gusto por la delicadeza de las superficies talladas (que parecen propias del repujado de la plata), con lo que esta corriente artística alcanza resultados elegantes. Este estilo parece formarse en Toledo, a partir de la terminación de la sillería del coro de su catedral por Alonso Berruguete, quien empieza a evolucionar hacia un estilo menos áspero. Hay figuras como los abulenses-toledanos Juan Bautista Vázquez el Viejo, Diego Velasco de Ávila o Gaspar del Águila que contribuyen a esa evolución, y también aparece en la escultura palentina, de la mano del escultor Manuel Álvarez. Precisamente esta última escuela está muy relacionada con Burgos y pudo ser la correa de transmisión del estilo a escultores como Domingo de Amberes, Pedro de Colindres o al ensamblador Simón de Bueras (quien no parece escultor sino que debía subarrendar la imaginería de sus retablos y sillerías a otros artistas), así como a otros artistas burgaleses apenas estudiados hasta el momento. La obra de este relieve debió ser realizada por un maestro desconocido hasta la fecha, que se relacionaría con los maestros burgaleses citados. Está muy relacionado en estilo con un relieve del Monasterio de Oña, que representa a dos evangelistas, que ha sido expuesto recientemente en *Las Edades del Hombre*³.

³ ANDRÉS ORDAX, S., "San Lucas y San Marcos". Ficha 89 de la Exposición *El Contrapunto y su morada. Las Edades del Hombre*. Salamanca, 1993, pp. 168-169.

Desde el punto de vista iconográfico tiene interés el hecho de que en lo alto de la muralla en una ménsula aparece la figura de San Miguel, armado con coraza, casco, escudo y espada. La figura está coronada por un tejadillo en saliente apoyado en ménsulas de doble voluta. Así pues, la representación indica el papel importante del santo en la ciudad: se quiere realzar el valor de San Miguel como guardián protector de la ciudad. A este respecto, sabemos que el Ángel Custodio fue guardián y protector de la ciudad de Burgos, como así aparece en el Arco de Santa María en El Espolón. Es posible que el escultor haya querido referirse a éste pero con la iconografía de San Miguel.

Al último tercio del siglo XVI corresponden otras piezas. *Dos esculturas* de muy buena calidad son dos figuras que representarán profetas o apóstoles, pues llevan un libro, pero no portan un atributo que nos pueda permitir su identificación. Miden 44 centímetros de altura. Son unas interpretaciones de fuerte personalidad. La composición es airosa, con una disposición en giro helicoidal manierista, que permite la apropiación espacial a través de los distintos puntos de vista que disponen las figuras. De igual manera los ademanes están estudiados para crear elegancia, variando las formas de coger el libro, pues mientras uno lo porta abierto en las dos manos entrelazadas, el otro lo lleva cerrado y lo apoya con la mano derecha sobre la cadera.

Al mismo tiempo el sistema de ropajes está resuelto con una elegante variedad. Tienen túnicas también diferenciadas, pues una es de mangas largas, mientras que la otra de mangas cortas, presenta una abertura sobre el pecho. Los mantos tienen gruesos plegados que se enroscan al cuerpo en distintas direcciones y cubren las cabezas con solemnidad. Las cabezas presentan rostros de gran fuerza expresiva, en los que aparece aún el recuerdo juniano por el dramatismo que ofrecen y por el giro forzado de su composición. Se trabajan con detalle las arrugas de la piel y las fosas orbitales se hacen profundas para crear mayor vivacidad. Uno de ellos lleva una larga barba de mechones serpenteantes muy miguelangelesca. El otro tiene barba corta.

Si acaso se puede indicar que las manos resultan algo desproporcionadas, como único aspecto de menor calidad técnica en estas estupendas creaciones escultóricas. Están huecas por detrás, lo que indica que serían piezas destinadas a un retablo, y por lo tanto, al no ser vista la parte posterior de las mismas, se decidió no tallarlas, tanto por ahorro de trabajo como para aligerar su peso, como suele ser habitual en otras esculturas dispuestas en muchos retablos españoles.

La policromía es característica de finales del siglo XVI o comienzos del siglo XVII. Las carnaciones son a pulimento, mientras que los estofados se dispo-

nen sobre fondos de dos tonos (verde y rojo). Las labores a punta de pincel utilizan rameados y flores, tal y como se suele utilizar en el momento, en especial en Navarra⁴. Esto se relaciona con el estilo de las esculturas, que, a través de lo indicado coincide con el estilo del mejor escultor romanista del norte de España, como es Juan de Anchieta. La presencia temprana de escultores formados en torno al círculo vallisoletano de Juan de Juni y Gaspar Becerra, como el mirandés Pedro López de Gámiz y el azpeitiano Anchieta, en relación con el trabajo del retablo de Santa Clara de Briviesca, permitió crear en la zona un gran foco romanista de una personalidad muy definida que extiende su influjo hacia el norte de Burgos, el País Vasco, Navarra y La Rioja. De todos ellos es Anchieta el que conserva mejor la fuerza juniana tanto en el movimiento de sus figuras como en una interpretación más crispada de las expresiones de lo que es habitual en el resto de los romanistas. Por este motivo y por la evidente calidad de las figuras, considero que se pueden poner estas dos esculturas en relación con este maestro, puesto que nadie de su círculo mantiene el pathos juniano que aparece en estas esculturas⁵. Ni siquiera López de Gámiz, el contratista del retablo de Briviesca, mantiene esta fuerza y se comporta de un modo más académico en su obra conocida⁶. Si hubiera que relacionar estas dos esculturas con alguna de las obras del maestro azpeitiano, creo que se podrían poner en conexión estilística y cronológica

⁴ ECHEVARRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990.

⁵ La bibliografía sobre el foco romanista del norte de España es extensísima. El estudio clásico de Juan de Anchieta es el de CAMÓN AZNAR, J., *El escultor Juan de Anchieta*. Pamplona, 1943. A él se deben añadir WEISE, G., *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in Nördlichen Spanien*, 2 vols. Tübinga, 1958; ARRAZOLA, M.A., *El Renacimiento en Guipúzcoa*, vol. II, San Sebastián, 1968; GARCÍA GAINZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, 1986 (2ª edición); ANDRÉS ORDAX, S., *La escultura romanista en Álava*. Vitoria, 1973; IDEM, “El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1977, p. 437; IDEM, “Juan de Anchieta en Burgos: Dos nuevas esculturas en Las Huelgas”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX, 1983, p. 464; La revista *Príncipe de Viana* dedicó un monográfico a Anchieta en su número 185, con artículos de diversos autores, de los que luego citaremos los que interesan en relación con el estudio de estas dos esculturas. También GARCÍA GAINZA, M. C. “Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte”, *Goya*, 207, 1988, pp. 132-137; Recientemente se ha identificado unas obras juveniles del autor por REDONDO CANTERA, M^a. J., “El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta”, en *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*. La Coruña, 2003, pp. 481-498.

⁶ Sobre López de Gámiz ver: ANDRÉS ORDAX, S., “El escultor Pedro López de Gámiz”, *Goya*, 129, 1975; IDEM, *Escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*, Valladolid, 1984; Un análisis comparativo entre la obra de éste y la de Anchieta en: ECHEVARRÍA GOÑI, P. y VÉLEZ CHAURI, J. J., “López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño”, *Príncipe de Viana*, op. cit., pp. 477-534.

con el retablo de Cáseda (contratado en 1576 y tasado en 1581) y el de Aoiz, en especial con los relieves de apóstoles del banco del mismo, que fue contratado en 1584. Por lo tanto, las dos esculturas estudiadas podrían haber sido hechas en el espacio de tiempo cercano a estas dos obras⁷.

Una escultura de *apóstol* se puede fechar en el último tercio del siglo XVI. La figura lleva un libro en la mano izquierda, atributo que suelen presentar los escritores sagrados tales como profetas, evangelistas, Padres de la Iglesia o San Pablo. Con la mano derecha parece hacer un gesto de bendición o bien de reforzar la atención del espectador. No creo que haya perdido una espada, pues parece que la posición de la mano no permitiría sujetarla, porque en ese caso, sería San Pablo, a quien se acerca la tipología de la cabeza, puesto que la larga barba que presenta ésta es la usual en las efigies del Santo.

La escultura va envuelta en pesados ropajes que aumentan la volumetría y la masa monumental de la misma. Son plegados gruesos que integran un amplio manto que cae desde el hombro derecho hacia el mismo costado y gira por delante hacia la posición del brazo que sujeta el libro. Al mismo tiempo, desde el hombro opuesto cae en vertical y envuelve el brazo del mismo lado. Es decir, se busca una ampulosidad elegante pero también académica muy propia de las interpretaciones romanistas. La escultura adopta un contraposto equilibrado en lo compositivo: la rodilla derecha, cubierta por el manto, se dobla ligeramente, para que el cuerpo bascule hacia atrás, como lo muestra la posición retrasada del pie izquierdo, que es la única zona corporal que se muestra desnuda y cuyo análisis anatómico es preciso.

La cabeza tiene fuerza expresiva, si bien dotada de un contenido grandilocuente y grandioso. Para ello, el cabello se apelmaza en bucles pequeños y rizados, mientras que la gran barba que cae hacia el pecho de forma bífida, presenta unos grandes mechones nerviosos. Es clara la relación tipológica con el Moisés de Miguel Ángel, habitual en el momento. La policromía, muy deteriorada, presenta labores grabadas sobre fondos dorados, tanto en la túnica como en el manto.

Todos los rasgos analizados apuntan a que se trata de una escultura de estilo romanista, fechable en el último tercio del siglo XVI. Aunque los romanistas tienen estilos muy similares en cualquier punto de la nación, la forma de hacer los paños me recuerda la ampulosidad de Esteban Jordán, si bien los gruesos mechones de la barba no son propios de su estilo, pues prefiere unos bucles más rizados en sus interpre-

⁷ Sobre el retablo de Cáseda, ver: GOYENECHÉ VENTURA, M. T., “La obra de Juan de Anchieta en la iglesia parroquial de Santa María de Cáseda (Navarra)”, *Príncipe de Viana*, op. cit., pp. 535-561.

taciones. Es probable que sea obra de un escultor, quizá leonés, en la órbita del escultor vallisoletano, puesto que éste hizo distintos trabajos para la zona que pudieron influir en una escuela en la que el romanismo había penetrado de la mano de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga.

A la misma época corresponden dos relieves del mismo estilo, por lo que son obra indudable de un mismo escultor, y pertenecientes a un retablo quizá dedicado a la Vida de la Virgen, en donde pudieron ocupar las calles del mismo. Miden 90 x 40 centímetros. Uno de ellos representa *el Abrazo en la Puerta Dorada*. En primer plano aparecen San Joaquín y Santa Ana. Detrás dos figuras masculinas y otra femenina, que asisten a la escena con admiración. Una cuarta que representa una mujer de edad avanzada se recorta en la puerta de la muralla de la ciudad. En el espacio angosto del relieve el escultor ha sabido introducir el grupo de figuras, en las que se busca la claridad narrativa propia del influjo del romanismo, que sigue así los dictados contrarreformistas en cuanto a proporcionar al fiel una representación concreta de los temas religiosos. Todas las figuras visten túnicas y mantos, y uno de los personajes posteriores lleva un casco. Los hombres tienen barbas gruesas, que son serpenteantes las más largas, y cabellos rizados. El sistema de plegados es convencional como se advierte en la forma de mover los mantos en las figuras de San Joaquín y Santa Ana, en los que hay cierta dureza y esquematismo.

El otro relieve nos muestra *la Presentación en el Templo*. La escena está tomada en ligera perspectiva de abajo arriba, con la figura de la sirvienta que lleva el cesto ritual con las tórtolas en primer plano. Subiendo la escalinata hacia el altar aparece la Virgen con el Niño desnudo. Detrás, en un mismo plano se disponen a Simeón tocado con mitra, ente dos rabinos o sacerdotes, cuyas cabezas se cubren con los mantos, y San José. El sistema de plegados es similar al del otro relieve. Al fondo, aparece la cortinilla que separaba el Sancta Sanctorum, con el Arca de la Alianza en una hornacina entre dos velas. La policromía, aunque desgastada en algunas zonas, presenta labores de rameados sobre fondos dorados o pintados en distintos tonos.

En ambos relieves se advierte que las figuras masculinas tienen más fuerza expresiva que las femeninas, que resultan más envaradas e inexpresivas. El movimiento de las barbas serpenteantes y el tratamiento más detenido de las calidades faciales de las mismas consiguen crear figuras de fuerte personalidad, en especial en el relieve de la Presentación.

En los tipos humanos nos encontramos con distintas relaciones estilísticas. Algunos tipos humanos, como los citados personajes masculinos de largas barbas nos remiten a tipologías de Manuel Álvarez, como algunas de las figuras de profetas del banco del retablo de Santoyo (Palencia), si bien el ritmo es más calmado que lo que realizaba Álvarez en este retablo y en otras obras posteriores. También la figura femenina que se recorta en la puerta del relieve del Abrazo en la Puerta Dorada presenta relaciones con otra obra de éste, como es la mujer que se encuentra situada en la parte posterior del relieve de la Decapitación de San Juan Bautista en el mismo retablo palentino. En otras figuras como los dos personajes masculinos que se encuentran en el lado izquierdo de este mismo relieve del Abrazo se muestran relaciones con los tipos de Adrián Álvarez. En cambio, los tipos femeninos, en especial la Virgen y la servidora de la escena de la Presentación en el Templo, envarados, con narices griegas y cierto esquematismo de talla nos remiten a Pedro de la Cuadra, en especial a algunos tipos del retablo de la Merced Calzada de Valladolid, realizado entre 1597-1599, si bien no existe en las dos obras analizadas la consistencia volumétrica que aparece en los relieves de este retablo vallisoletano.

Todas estas consideraciones nos plantean una incógnita sobre el autor de estas dos obras. Por un lado, hay aspectos que los sitúan en la órbita de los Álvarez, pero no existen unas concomitancias tan cercanas como para poder atribuirles estas obras, puesto que la puesta en escena y algunos de los tipos humanos existentes en los mismos nada tienen que ver con el estilo conocido de Manuel Álvarez, y tampoco se pueden relacionar de un modo próximo con obras conocidas de su hijo Adrián, todas de la década de los años noventa del siglo XVI. Por otro lado, se señalan relaciones con aspectos de Pedro de la Cuadra en algunos tipos humanos y en el sistema de plegados. Por lo tanto, es muy posible que las obras puedan estar en relación con este escultor, quien se supone formado en el taller de estos maestros, y del que la primera obra conocida es el desaparecido San Francisco para la cofradía de la Vera Cruz de Tudela de Duero (Valladolid), ya en 1595. Nada se sabe de sus obras anteriores, ni tampoco podemos seguir a ciencia cierta la evolución del taller de los Álvarez desde que hacia 1577 abandonan Palencia y se asientan en Valladolid, porque salvo algunas atribuciones, la mayor parte de las obras que contratan en Valladolid han desaparecido. En cualquier caso, las obras atribuidas a Manuel Álvarez en esta etapa, como el retablo de Santa María de Torrelatón o algunas esculturas de la iglesia de Santiago de Valladolid tienen aún fuerza expresiva y una puesta en escena más monumental que lo que muestran estos dos relieves, por lo que creo que hay que desechar su atribución a este maestro.

Por lo tanto, es probable que estos dos relieves sean obra de algún maestro que se ha formado con Álvarez. Queda la duda de si pudo ser un Pedro de la Cuadra juvenil, que pudiera manejar modelos de aquél. En cualquier caso, es conveniente no hacer una atribución concreta. Su fecha de ejecución creo que hay que situarla dentro de la década de 1580-1590⁸.

⁸ Sobre Manuel Álvarez, ver: PORTELA SANDOVAL, F. J., *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977; PARRADO DEL OLMO, J. M., *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981; IDEM, "Manuel Álvarez", en *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*, Palencia, 1987, pp. 95-106. Sobre Pedro de la Cuadra existe una biografía de GARCÍA CHICO, E., *Pedro de la Cuadra*, Valladolid, 1960; Desde entonces ha habido distintas aportaciones bibliográficas: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El retablo mayor de la parroquia de Velilla (Valladolid)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXIX, 1963, pp. 265-266; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Los profetas de la fachada de San Pablo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXIX, 1963, pp. 263-265; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Atribuciones al escultor Pedro de la Cuadra", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, 1964, pp. 291-292; URREA FERNÁNDEZ, J., *La escultura en Valladolid hacia 1600*, Catálogo de la Exposición, Valladolid, 1985; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Conventos*, Valladolid, 1987; URREA FERNÁNDEZ, J., "El templo, la torre y el retablo de Matapozuelos (Valladolid)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIII, 1987, pp. 259-270; URREA FERNÁNDEZ, J., "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (III)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII, 1992, pp. 393-402. También los distintos tomos del *Catálogo Monumental de Valladolid*, redactados por varios autores.



Fig. 1. Prendimiento de Cristo. Círculo del País Vasco.



Fig. 2. Apóstol. Círculo de Esteban Jordán.



Fig. 3. Escuela burgalesa de mediados del siglo XVI. San Nicolás dando limosnas.



Fig. 4. Círculo de Manuel Álvarez. Presentación en el Templo.



Fig. 5. Círculo de Manuel Álvarez. Abrazo en la Puerta Dorada.



Figs. 6 y 7. Juan de Anchieta.- Apóstoles o Profetas.

