

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA EULALIA EN PAREDES DE NAVA (PALENCIA)

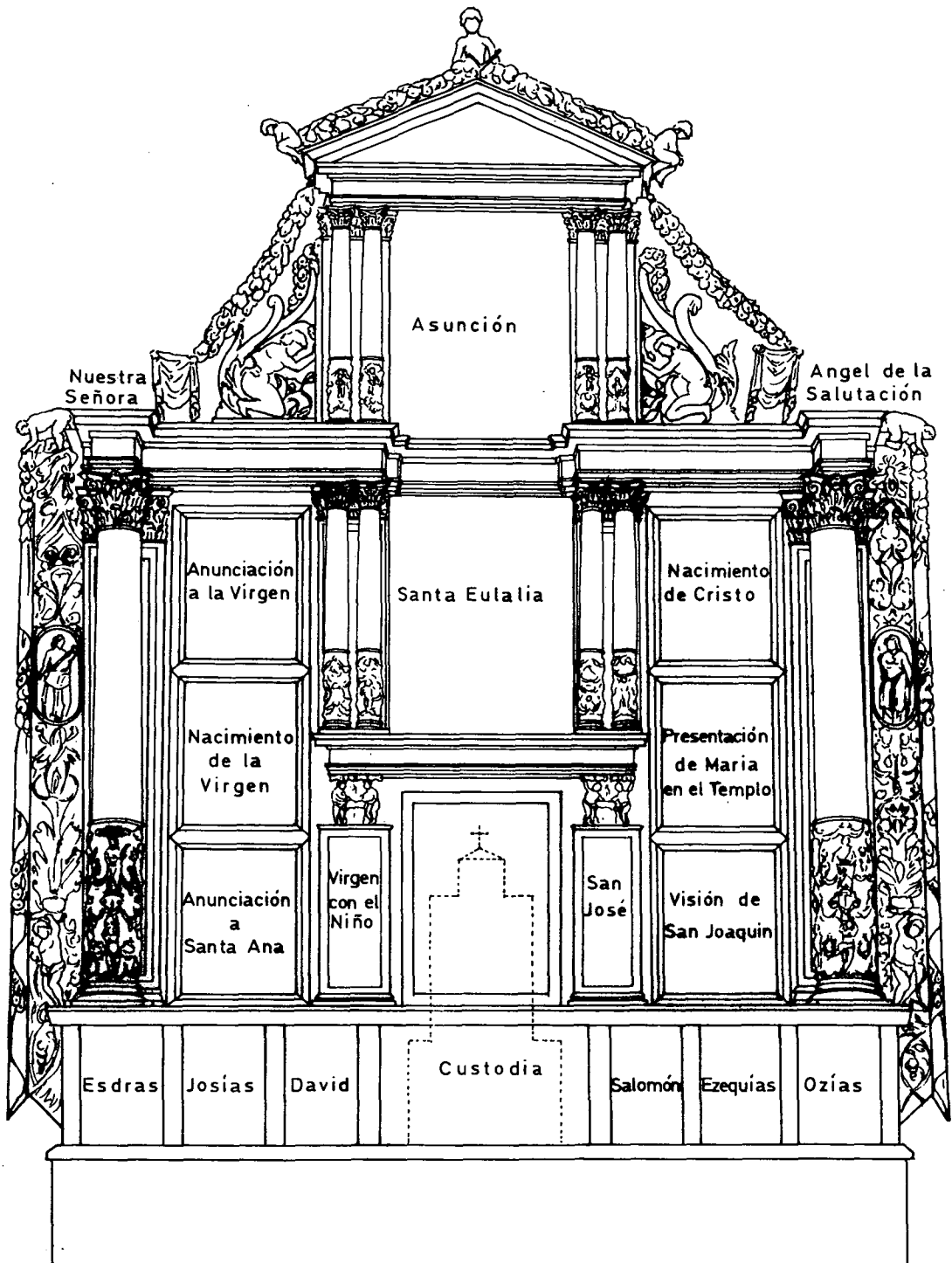
Abordar el estudio del retablo paredón de Santa Eulalia presenta serias dificultades debido fundamentalmente a dos razones: los sucesivos proyectos realizados para su ejecución que culminaron con el aprovechamiento de elementos que formaron parte de un retablo anterior, las pinturas, y los innumerables cambios de ubicación que se han operado especialmente con las esculturas. Tal como lo podemos contemplar en la actualidad el conjunto consta de banco, un cuerpo muy desarrollado dividido en tres calles, y ático; coronándose con un *Calvario*. El banco está formado por seis tablas pintadas que representan reyes del Antiguo Testamento; divididas en dos grupos dejan entre ambos espacio para una custodia hoy perdida. Por lo que se refiere al cuerpo del retablo, las dos calles laterales, flanqueadas por columnas corintias con el fuste labrado en su primer tercio, están formadas cada una por tres pinturas sobre tabla, que al igual que las del banco proceden de un antiguo retablo dedicado a San Joaquín y Santa Ana. La calle central, dividida en dos en altura, cobija una escultura de *Santa Eulalia* y sobre ella, entre columnas pareadas de capitel corintio, se encuentran los bultos de *San Pedro* y *San Pablo*. En el ático, igualmente delimitado por columnas pareadas, se ubica *Nuestra Señora de la Asunción* rodeada de ángeles.

La gran calidad de algunas de sus partes, excepcionales son las pinturas que forman el banco, así como encontrarse en el pueblo natal de Alonso Berruguete, despertó el interés de diferentes autores que le atribuyeron la autoría sin base documental ni identidades estilísticas que así lo corroboraran. De hecho, desde que Ponz publicó su *Viaje de España*, se aceptó que la ejecución del retablo, tanto la parte escultórica como las pinturas, se debía a Alonso Berruguete¹.

A finales del siglo XIX Ortega Rubio dio a conocer algunos datos referentes al retablo de Santa Eulalia extraídos de los libros de fábrica de la iglesia por don Vicente Aparicio, quien por aquellos años regentaba la parroquia. Entre la documentación aportada se decía «que no teniendo retablo para el altar mayor, se ofreció a hacerlo Inocencio Berruguete, maestro escultor y pintor, natural de la dicha villa y feligrés de la parroquia, bajandose su precio la cantidad de cien ducados. Se empezó en el año 1551 y se fue pagando en partidas hasta el año 1565 al dicho Inocencio Berruguete y a Esteban Jordán, pintor, su cuñado»².

¹ PONZ, A. *Viaje de España*. Tomo XI, carta VI. Madrid 1947. pp. 998 y 1.024. (Primera edición 1783). Este autor nos visitó personalmente Paredes de Nava sino que recogió testimonios de sus contemporáneos. El juicio de Ponz sobre el retablo de Santa Eulalia fue asumido a lo largo del siglo XIX sin objeción alguna por otros autores: CEAN BERMUDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo I. Madrid 1800. p. 141; BECERRO DE BENGUA, R. *El libro de Palencia*. Palencia 1874. p. 226; QUADRADO, J. M. *España. Valladolid, Palencia y Zamora*. Barcelona 1885. p. 316.

² ORTEGA RUBIO, J. *Investigaciones acerca de la Historia de Valladolid*. Valladolid 1887. pp. 219-220.



Paredes de Nava (Palencia). Iglesia de Santa Eulalia. Diseño que muestra el proyecto realizado por Esteban Jordán en 1559.

Las referencias documentales aportadas por el párroco de Santa Eulalia, suponían un cambio radical en relación con los estudios que sobre el retablo se habían realizado hasta ese momento, desterrando la creencia de que Alonso Berruguete había sido su autor.

Con posterioridad a la publicación de Ortega Rubio, Martí y Monsó profundizó en el estudio transcribiendo con precisión cronológica el contenido de los libros de fábrica de Santa Eulalia en lo referente a la hechura del retablo mayor³. La primera partida conservada en ese momento se remontaba a 1553, relatándose que en aquel año se hizo el contrato para la ejecución del retablo con Inocencio Berruguete, quien a su vez dio las fianzas necesarias para hacerse cargo del trabajo⁴.

Desconocemos el proyecto realizado por Inocencio Berruguete, pero sea como fuere no se llevó a la práctica pues el obispo de Palencia, don Pedro de la Gasca, se opuso a su construcción debido al alto coste en que se había contratado, 3.000 ducados. El obispo ordenó que «no se hiziese el retablo salvo que con los tableros del retablo de san joachin y santa ana con ciertas molduras e figuras se iziese conque no fuese la costa mas de sesenta mil maravedis...», fundamentado su mandato en que la parroquia no podía pagar los 3.000 ducados pues «la yglesia da cada año quince mil maravedis de censo y muchos maravedis que en cubrir la yglesia y otras cosas se han gastado...»⁵.

El mandamiento episcopal fue asumido en parte ya que el 29 de diciembre de 1556 se contrataba de nuevo el retablo con Inocencio Berruguete en 100.000 maravedís «y porque no hay licencia pa mas gasto de sesenta mil maravedis los dhos señores quedaron sacar licencia... pa lo que mas de sesenta mil maravedis tasaren...», comprometiéndose el escultor a terminarlo «el día de nra señora de agosto de 1557»⁶.

Basándose en la documentación publicada por Martí y Monsó, Inocencio Berruguete tendría parte del retablo realizado cuando se hizo el segundo contrato, pues en 1556 el artista cobró 17.000 maravedís a cuenta de su trabajo⁷. Sin embargo el pago efectuado por la parroquia de Santa Eulalia no se realizó en 1556 como leyó Martí y Monsó sino al año siguiente⁸, lo cual hace suponer que con anterioridad al nuevo acuerdo, redactado en diciembre de 1556, Inocencio Berruguete no habría efectuado parte alguna del retablo. La cantidad de 3.000 ducados, muy elevada para la época, obliga a pensar en un retablo de grandes dimensiones, que probablemente interesaría al artista pero que al obispo Gasca le pareció desproporcionada impidiendo su construcción. La obligación expresada por el prelado de que el coste de la obra no superase la cantidad de 60.000 maravedís, casi veinte veces inferior a

³ MARTÍ Y MONSO, J. *Estudios histórico-artísticos*. Valladolid-Madrid 1898-1901. pp. 186-189.

⁴ La fecha apuntada por Ortega Rubio de 1551 como comienzo de la construcción debe tratarse de un error pues en 1553 se estaba tramitando la licencia previa al comienzo de los trabajos.

⁵ Archivo Parroquial de Santa Eulalia en Paredes de Nava. Libros de fábrica.

⁶ MARTÍ Y MONSO, J. *Ob. cit.* p. 188.

⁷ IDEM. El mismo año es recogido por AGAPITO Y REVILLA, J. *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Berruguete, Juni, Jordán*. Valladolid 1929. p. 217.

⁸ Archivo Parroquial... Año 1557 «a ynocencio berruguete para en quenta del retablo que para el altar mayor aze XVII V maravedis»...



Paredes de Nava (Palencia). Iglesia de Santa Eulalia. Retablo mayor, con las modificaciones introducidas en el siglo XVIII.

la acordada en un principio, debió suponer el desinterés de Inocencio Berruguete; a pesar de todo los responsables del templo mostraron una gran decisión en que fuera este artista quien lo realizara, llegando a un acuerdo para lo cual fue necesario transgredir la orden del obispo en cuanto a la cantidad de dinero a percibir.

Inocencio Berruguete, pariente, sobrino de Alonso Berruguete, tomaría a su cargo la hechura del retablo más por compromiso con su villa natal que por interés profesional. Con todo, a juzgar por el dinero recibido, comenzó el trabajo con decisión, si bien contando con la colaboración de Esteban Jordán, su cuñado, a quien se efectuaron pagos a partir de 1557⁹. Durante ese año se produjo una importante actividad con relación a la construcción del retablo según se desprende de las cuentas de la iglesia; hay que recordar que debía terminarse el 15 de agosto. Los mayordomos del templo debido a que Inocencio Berruguete no se ajustaba a los plazos establecidos decidieron ir a Valladolid para «apremiar por justicia a ynocencio berruguete para que venyese a hender en el retablo...» Este artista ante tal exigencia se desentendería totalmente del trabajo como se desprende del hecho que su nombre no volviese a aparecer en las cuentas de Santa Eulalia, y que en un segundo viaje realizado por el mayordomo de la parroquia a Valladolid, en el mismo año de 1557, se tratase con Jordán el cual ya tenía terminadas algunas imágenes¹⁰.

A partir de esa fecha y hasta 1565, Jordán recibió diversas cantidades de dinero por su trabajo¹¹, si bien el retablo estaba terminado el 12 de abril de 1563¹², nombrándose tasadores para concretar la cantidad a pagar al escultor, que superó ampliamente la ordenada por el obispo de Palencia, siendo en todo caso inferior a los 3.000 ducados contratados en un principio con Inocencio Berruguete¹³.

Los datos obtenidos de los libros de fábrica no ofrecían dudas para Martí y Monsó¹⁴, y aún menos para Agapito y Revilla¹⁵, sobre la autoría del retablo, adscribiéndosela en su mayor parte a Esteban Jordán. Posteriormente Martín González incorporando un análisis estilístico llegó a parecidas conclusiones, dudando sobre quién realizó la imagen de la *Asunción* ubicada en el ático, la cual se aparta de la forma de hacer de Jordán¹⁶. A todas estas

⁹ IDEM. «a su cuñado Jordan X V DXI maravedis para en cuenta del retablo como parezera por su firmas».

¹⁰ IDEM. «mas fui otro dia a vallid... a saber de jordan que tenya hecho en el retablo y a traer las ymagenes...».

¹¹ Martí y Monsó omite algunas partidas como la realizada en 1558 «mas di a jordan pintor en diez y ocho de septiembre 8.500 maravedis en dos veces para el pago del retablo mayor que hace de la dha iglesia...», y otra ese mismo año «diez ducados a jordan pintor». Archivo Parroquial...

¹² MARTI Y MONSO, J. *Ob. cit.* p. 188.

¹³ El coste final del retablo se acerca a la cantidad de 1.500 ducados debiéndose incluir en esta cifra los pagos realizados a Inocencio Berruguete y a Jordán, a quien frecuentemente se le nombra pintor pues también se encargó de la policromía y, como después veremos, de hacer ciertos reparos en las pinturas procedentes del antiguo retablo de San Joaquín y Santa Ana, así como las cantidades abonadas a los pintores Cosme de Carrión y Núñez.

¹⁴ MARTI Y MONSO, J. *Ob. cit.* p. 189.

¹⁵ AGAPITO Y REVILLA, J. *Ob. cit.* p. 218.

¹⁶ MARTIN GONZALEZ, J.J. *Esteban Jordán*. Valladolid 1952. pp. 56-57.

interpretaciones hay que sumar la más reciente de Portela Sandoval, quien partiendo de la misma documentación llega a idénticas conclusiones considerando que la arquitectura del retablo pertenece a Inocencio Berruguete¹⁷.

Reiterando la creencia ya expresada de que Inocencio Berruguete, debido a la prohibición episcopal, no realizaría trabajo alguno con anterioridad a la firma del segundo contrato otorgado en diciembre de 1556, la concepción primitiva del retablo hay que buscarla a partir de ese momento. Sabemos que inmediatamente se comenzaron a librar pagos a Berruguete y a Jordán, señal que estarían trabajando, sin embargo lo que se creía que fue el proyecto definitivo, el realizado por Inocencio Berruguete en 1556, no lo es tal habiéndose concebido otro posteriormente. Así, el 15 de diciembre de 1559, Jordán contrató con la iglesia de Santa Eulalia la terminación del retablo mayor tanto en la parte escultórica como en la pictórica¹⁸.

Esteban Jordán realizó un proyecto en el cual se daba cabida a las pinturas que procedían del retablo de San Joaquín y Santa Ana según lo había ordenado el obispo de Palencia. Este retablo probablemente no se encontraba en el presbiterio y en ese momento iba a ser sustituido, sino que debido a su advocación, que nada tiene que ver con la santa a la que está dedicada la iglesia y que consecuentemente ocuparía la capilla mayor¹⁹, debe referirse a un retablo lateral cuya parte pictórica se encontraba en buen estado frente a una arquitectura que era necesario reemplazar.

De este retablo Jordán utilizó doce tablas pictóricas realizadas por Pedro Berruguete hacia 1485²⁰. Seis de ellas que representan a otros tantos reyes del Antiguo Testamento, forman el banco. Se trata de verdaderos retratos individualizados de medio cuerpo, que rompen con la iconografía tradicional que representaba santos, debiéndose buscar el origen de estas figuras en la galería de los «hombres ilustres» del «studiolo» de Urbino, donde trabajó Pedro Berruguete para el duque Federico de Montefeltro.

A diferencia de las pinturas de Urbino donde las figuras se ubican en estancias cerradas, en Paredes los fondos están dorados. Este recurso de gran éxito a finales del siglo XV no era asumible a mediados de la siguiente centuria. Así, entre las condiciones establecidas con Esteban Jordán para hacer el retablo éste debía utilizar «los tableros de los profetas de pintura que son seis que son de berruguete el viejo», pero modificando los fondos «los campos se an de labrar de cielos»²¹. Efectivamente, Jordán repintó diferentes

¹⁷ PORTELA SANDOVAL, F. J. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia 1977. p. 186.

¹⁸ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Legajo 5.410. Año 1559. Véase apéndice documental.

¹⁹ La cabecera de la iglesia de Santa Eulalia es obra del primer tercio del siglo XVI, lo que abunda en la tesis de que el retablo de San Joaquín y Santa Ana, realizado a finales del siglo XV, no se efectuó para el presbiterio sino para alguna capilla lateral. Sobre la arquitectura del templo véase ZALAMA RODRIGUEZ, M. A. *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Tesis Doctoral.

²⁰ Acerca de las pinturas de Pedro Berruguete incluidas en el retablo de Santa Eulalia véase ANGULO, D. *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*. Barcelona 1946; POST, C. P. *A History of Spanish painting*. Volumen IX. Parte I. Cambridge, Massachusetts 1947. pp. 83-89; YARZA LUACES, J. «Pedro Berruguete y su escuela». *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*. Palencia 1987. pp. 39-56.

²¹ Archivo Histórico Nacional... A pesar de que los análisis estilísticos no ofrecían duda

paisajes sobre el dorado adecuándose así al gusto estético de la época pero desvirtuando la concepción primitiva²².

En la parte central del banco, separando en dos grupos la galería real, iría una custodia que Jordán tenía terminada en 1559, y cuyas dimensiones serían importantes a juzgar por el espacio existente entre las pinturas y por las características propias de la obra, que debía incluir en su interior cuatro esculturas representando a los Doctores de la Iglesia²³.

La arquitectura del cuerpo principal del retablo se corresponde en su totalidad con lo contratado en 1559. Flanqueado por dos columnas corintias de orden gigante las calles laterales están formadas por tres pinturas a cada lado «que son ansi mesmo de berruete el viejo». En la calle central un entablamento apoyado en ménsulas divide el espacio en dos. La parte superior tiene continuidad tanto visual como formal en el ático al repetirse las dimensiones y las columnas pareadas que las delimitan, a la vez que el entablamento, que cierra el cuerpo del retablo, se retranquea considerablemente dando la impresión que la calle central se prolonga hacia arriba —o que el ático invade el cuerpo principal, si se quiere—, componiéndose un esquema novedoso que no tiene continuidad en las obras conocidas de Jordán²⁴.

A pesar de que el aprovechamiento de las pinturas influyó en la estructura del retablo no fue esta la única razón que estableció el complicado equilibrio de la calle central, que viene determinado por la intención de prolongar los ejes verticales con el fin de conseguir una impresión de mayor altura. Al retranquearse ostensiblemente el entablamento desaparece en buena medida la barrera visual, anulándose el carácter de cierre para permitir un considerable desarrollo de la calle central, creándose una sensación de monumentalidad. Esta búsqueda de la ascensionalidad también es patente en los flancos. De nuevo el entablamento cambia de plano para avanzar ahora sobre las columnas corintias, utilizándose así un recurso muy común que permite la fuga de las verticales hacia el infinito²⁵.

Aún empleó otro medio el artista para subrayar la verticalidad. Se trata de la custodia. El amplio espacio entre las pinturas del banco, así como la poca altura de éste y, además, que no se colocase ninguna escultura en la parte inferior de la calle central, suponen que la custodia avanzaría en altura de forma considerable en el cuerpo del retablo²⁶.

alguna sobre la autoría de Pedro Berruete en la galería de los reyes del Antiguo Testamento, el contrato efectuado por Jordán es el primer documento conocido que lo confirma.

²² Los paisajes pintados por Jordán, probablemente con la intervención de alguno de sus colaboradores que con el apelativo de pintores aparecen citados en los libros de cuentas de Santa Eulalia, se suprimieron en 1965 devolviéndose el primitivo carácter a los retratos. Sobre el proceso de restauración véase ANGULO, D. «Las pinturas de Pedro Berruete del retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia, de Paredes de Nava» *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte, Arqueología y Etnología*. nº 4. Madrid 1965. pp. 5-12.

²³ Archivo Histórico Nacional...

²⁴ Véase MARTÍN GONZALEZ, J. J. *Ob. cit.*

²⁵ El primer arquitecto renacentista en utilizar este recurso fue Alberti en la fachada de San Francisco de Rimini, quien lo había tomado de los arcos de triunfo romanos.

²⁶ La custodia original fue reemplazada en el siglo XVIII. Véase más abajo.



Paredes de Nava (Palencia). Iglesia de Santa Eulalia. Martirio de Santa Eulalia, por Esteban Jordán.

La apariencia de monumentalidad conseguida en un retablo de un solo cuerpo es más que notable, demostrando el artista que concibió el proyecto una gran capacidad, máxime cuando se vio condicionado por dos razones de peso: la obligación de utilizar parte de un trabajo anterior, y la necesidad de con un bajo gasto levantar una obra considerable. En efecto, el marco al que se debía adaptar el retablo, el testero de la capilla mayor, es de grandes dimensiones, sobre todo en altura. Inocencio Berruguete contrató en un principio la hechura de un retablo, que a juzgar por el dinero exigido sería de mayores proporciones que el que se realizó. La imposibilidad de llevar a efecto el proyecto por la oposición del obispo, obligó a concebir uno nuevo donde se diese cabida a las pinturas de Pedro Berruguete y que además fuese lo más monumental posible.

Utilizar las tablas del retablo de San Joaquín y Santa Ana supuso una adecuación del proyecto siendo esta la razón, probablemente en mayor medida que la limitación del gasto pues al final se superó ampliamente el tope establecido por don Pedro de la Gasca, lo que determinó su arquitectura. El banco, a pesar de las molduras que se colocaron entre las pinturas y el espacio que se practicó para la custodia, no tiene las dimensiones suficientes que permitiesen levantar sobre él una gran estructura sin incurrir en una marcada falta de proporcionalidad entre las partes. Por otro lado la inclusión en el cuerpo del retablo de seis pinturas tampoco permitía demasiadas posibilidades de actuación al artista, quien las agrupó en las calles laterales superponiéndolas.

Mediatizado en la mayor parte de la obra, el artista tan sólo tenía libertad de acción en la calle central donde desde el punto de vista estructural consiguió los mayores logros. Potenció la verticalidad desde el mismo bancal al hacer que la custodia también formase parte del cuerpo del retablo y unió el cuerpo central con el ático, dando la impresión de una monumentalidad mayor de la que realmente tiene.

¿Quién fue el autor de este retablo? Según la documentación que poseemos no hay duda que Esteban Jordán, quien especificó los detalles de las diferentes partes a realizar correspondiéndose con la obra final. Sin embargo la duda surge al determinar si Jordán fue quien concibió el proyecto, o si únicamente se limitó a continuar las directrices de Inocencio Berruguete. El escaso conocimiento de la obra de este artista impide adscribirle con objetividad la autoría, pero al estar documentada su participación en el proyecto de 1556 y, sobre todo, que ésta sea una de las primeras obras conocidas de Jordán, quien rondaría la edad de 30 años²⁷, no repitiendo en sus trabajos posteriores una estructura parecida, hace pensar en la intervención decidida de Berruguete en el diseño arquitectónico, habiéndose limitado Jordán, una vez que su cuñado desestimó la obra, a seguir su proyecto.

Por lo que se refiere a la escultura los datos aportados por los libros de cuentas de Santa Eulalia, así como el análisis estilístico, no ofrecían dudas a la hora de atribuirle en su mayor parte a Jordán, si bien la distribución original de las imágenes apenas tiene que ver con la actual.

²⁷ MARTIN GONZALEZ, J. J. *Ob. cit.* p. 52.

En el contrato estipulado en 1559 Estebán Jordán especificaba que delante de los traspilares que flanquean la calle central del retablo irían sendas esculturas de la *Virgen con el Niño* y *San José*, declarando que en ese momento ya las tenía terminadas. En el cuerpo superior el artista ubicó la imagen de *Santa Eulalia*, a quien se dedicaba el retablo y por lo tanto ocuparía el lugar de preferencia, haciendo igualmente mención a que ya la había realizado. Sobre la cornisa, prolongando hacia arriba las columnas laterales se colocarían las imágenes de la *Virgen* y el *Ángel de la Anunciación*, sirviendo el ático de marco a *Nuestra Señora de la Asunción*.

El programa escultórico presentado por Jordán era coherente con la temática pictórica. La *Virgen con el Niño* y *San José* serían la escena siguiente al *Nacimiento de Cristo* pintado por Pedro Berruguete, mientras que la *Anunciación* representada por las esculturas de la cornisa repetía el argumento de las pinturas. En medio del conjunto *Santa Eulalia*, que a pesar de ser la titular del retablo apenas tiene protagonismo entre la mayoría de escenas dedicadas a la Concepción, dando la impresión de estar forzada su ubicación por la necesidad de aparecer en el retablo.

La razón de esto hay que buscarla en la propia historia constructiva del conjunto. En el proyecto de 1556 Inocencio Berruguete concibió la utilización de un número mayor de imágenes de lo concertado posteriormente por Jordán. De hecho, la iglesia de Santa Eulalia conserva varias esculturas que éste realizaría con anterioridad a 1559. Así, obras de Jordán son dos sayones, que formarían un grupo con la figura de la mártir, y *San Pedro* y *San Pablo*, siendo las cinco imágenes obra de un mismo momento²⁸.

Estas esculturas, que se realizarían estando al frente de la obra Inocencio Berruguete incidían en la exaltación de la santa al representarse su martirio, y con la inclusión de los apóstoles, probablemente en el cuerpo superior, se simbolizaba el Cielo donde el alma de Santa Eulalia sería recibida una vez concluido el tormento. Cuando Berruguete se desentendió del trabajo Jordán continuó en solitario modificando el programa iconográfico, adaptándose a la temática de las pinturas del cuerpo del retablo en detrimento de la santa titular. Concibió la hechura de las esculturas de la *Virgen con el Niño* y *San José*; ésta no se conserva, aunque sabemos que sí se realizó al afirmar el escultor que la tenía terminada, pero la *Virgen con el Niño* presenta un tratamiento de la cabeza ligeramente diferenciado al mantener la frente despejada de pelo, que se contrapone a la imagen de *Santa Eulalia* y será la forma empleada por Jordán en obras posteriores, que parece indicar una fecha de ejecución algo más tardía que el resto de las esculturas, corroborándose así la idea de que se realizaría, junto a la de *San José*, en fecha próxima a 1559.

Una última cláusula del contrato establecido por Jordán indicaba que en el ático se ubicaría la imagen de la *Asunción*. El artista no hacía mención, como tampoco la hacía de las esculturas que coronarían la cornisa, a que la tuviese terminada, declaración que no podía hacer, al menos por lo que respecta a la escultura del ático pues no se han conservado las otras dos figuras, por no haber intervenido en su ejecución. En efecto, la *Asunción*,

²⁸ PORTELA SANDOVAL, F. J. *Ob. cit.* p. 188.



Paredes de Nava (Palencia). Iglesia de Santa Eulalia. Virgen con el Niño,
por Esteban Jordán.

rodeada de ángeles, estaría terminada en fecha próxima a 1556 y su autoría más probable corresponde a Inocencio Berruguete²⁹.

La claridad con que Jordán expuso en 1559 cómo se debía ensamblar el retablo y la distribución de las pinturas y esculturas, el estar éstas últimas terminadas, y el breve período de tiempo transcurrido hasta su conclusión definitiva, hace suponer que se ajustaría a lo especificado por el artista. Sin embargo desde su terminación se han introducido innumerables cambios, modificándose el orden primitivo y sustituyéndose unas piezas por otras.

En el siglo XVIII Ponz ya advirtió reformas en el conjunto «arrancaron de cuajo el bello tabernáculo del retablo para poner otro extravagante y ridículo, y con él quitaron también del nicho principal tres figuras que representaban el martirio de Santa Eulalia, en cuyo lugar pusieron una mezquina y mala estatua de la santa, manteniéndose aquellas arrinconadas y el tabernáculo del mismo modo»³⁰. La nueva custodia se estaba realizando en 1718 por Pablo de Villazán pero hasta 1732 no se colocó en el retablo siendo el encargado de hacerlo Gregorio de Portilla³¹.

Ponz, que como se ha dicho no visitó la villa, no aclara detalles sobre la primitiva custodia. ¿Por qué sustituir una obra que por las noticias que tenemos no se encontraba en mal estado, pues después de su cambio permaneció en el templo? Carecemos de datos objetivos para argumentar una respuesta pero no es disparatado pensar en la posibilidad de que la nueva custodia, más pequeña que la anterior, libre de las esculturas de los Doctores de la Iglesia, permitía la ubicación sobre ella de la imagen arrodillada de *Santa Eulalia*, en el cuerpo inferior de la calle central, retirándose a la vez las dos imágenes de la *Virgen con el Niño* y *San José* y colocándose en su lugar los dos sayones —obra de Jordán y conservados en la iglesia— para formar un grupo escultórico que realzaba la figura de la santa titular.

Realizado este primer cambio forzando la distribución del conjunto, todas las licencias eran posibles. Así, Ponz relata la retirada del grupo del martirio creyendo que originariamente se encontraba en el retablo. Sin embargo, a excepción de la titular y colocada en el cuerpo superior, el resto no formaba parte del proyecto final. Según esto pocos años después de producirse el primer cambio se introdujeron otros nuevos, construyéndose entonces una estructura decorada con estípites que reducía sensiblemente el tamaño del cuerpo superior de la calle central para ubicar allí una imagen, más pequeña que las de Jordán, de *Santa Eulalia*, a la que se refiere Ponz como «mezquina y mala». Esta es una escultura con el rostro idealizado y con un tratamiento de los pliegues del manto que se asemeja al de la *Asunción* del ático. No podemos precisar a quién se debe su autoría, —Portela ve afinidades estilísticas con la *Virgen con el Niño* de Alonso Berruguete que se conserva en la parroquia pero algo más avanzada—³², lo

²⁹ MARTIN GONZALEZ, J. J. *Ob. cit.* p. 57.

³⁰ PONZ, A. *Ob. cit.* p. 1.024.

³¹ Archivo Parroquial...

Año 1718. Yten data 260 reales que declaro haber pagado a Pablo Villazan maestro arquitecto... de la custodia que esta haciendo... Año 1732. 51 reales y quartillo. 30 a Gregorio de Portilla por ajustar y componer el tabernáculo...

³² PORTELA SANDOVAL, F. J. *Ob. cit.* p. 188.

que podría hacernos pensar en la intervención de Inocencio Berruguete. Sea como fuere la pieza no encaja en el conjunto —la *Santa Eulalia* que se colocó primeramente en el retablo no puede ser esta imagen al especificar Jordán que la tenía hecha, refiriéndose por tanto a la imagen del grupo del martirio— habiendo sido introducida en el siglo XVIII.

Los cambios se han sucedido hasta fecha reciente afectando incluso a la obra pictórica. Así, los reyes del banco cuya ordenación parece clara por las posturas que adoptan, tampoco se han visto libres del afán remodelador. La distribución lógica, que representa la seguida por Pedro Berruguete en el retablo de San Joaquín y Santa Ana, supone ubicar en los extremos a los reyes *Esdras* y *Ozías*, quienes prácticamente están de costado y con su gesto nos introducen hacia el centro del retablo. Junto a ellos *Josías* y *Ezequías*, en posición intermedia entre la frontal y la de costado. Ocupando la parte central, a ambos lados de la custodia, *David* y *Salomón*; surgiendo aquí dudas sobre su colocación original al estar ambos retratos de frente y por lo tanto poder intercambiarse. Estas pinturas, cuyos fondos fueron repintados por Jordán, han sido recientemente restauradas, retirándose el añadido del siglo XVI para devolverles el original dorado y colocarse en su ubicación lógica³³.

Mayor complicación presentan las tablas pictóricas del cuerpo del retablo. Las seis escenas hacen referencia al tema de la Concepción, arrancando con un pasaje tomado de los Evangelios Apócrifos que representa la Anunciación del Angel a Santa Ana, para culminar con el Nacimiento de Cristo. Con anterioridad a la restauración estaban ordenadas de abajo a arriba comenzando por el lado del Evangelio. Si la lectura la efectuamos manteniendo el ritmo lado del Evangelio lado de la Epístola y de abajo a arriba, la colocación lógica sería *Anunciación a Santa Ana*, *Visión de San Joaquín*; *Nacimiento de la Virgen*, *Presentación de María en el Templo*; *Anunciación*, *Nacimiento de Cristo*. Esta ordenación no se respetó en las cuatro últimas tablas, e incluso si se quiere seguir una lectura en zig zag también sería necesario alterar la ubicación de las dos superiores³⁴. A pesar de todo y sin razones conocidas, en la citada restauración se ha producido una inversión de las tablas, que si bien mantienen el orden anterior ahora se comienza su lectura por la parte superior del retablo³⁵.

Aún hay que destacar otro cambio introducido recientemente. La supresión de la custodia del siglo XVIII. El enmarque barroco introducido en la calle central había sido retirado con anterioridad a la restauración, desmontándose en ese momento la custodia. En definitiva, la actual composición del retablo por lo que a escultura se refiere, ha variado considerablemente de lo contratado con Jordán. La custodia se ha supri-

³³ ANGULO, D.: «Las pinturas de Pedro Berruguete...»

³⁴ Resulta muy difícil tratar de recomponer el retablo primitivo, pues aunque incluyamos la escultura del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, obra de Alejo de Vahía conservada en la parroquia, es evidente la falta de otras piezas, quizás escultóricas. Véase YARZA LUACES, J. *Ob. cit.* p. 26.

³⁵ Desconocemos a que se debió este cambio máxime cuando en el informe de los trabajos se adjunta una reconstrucción probable del retablo de Pedro Berruguete opuesta a lo que después se efectuó. Véase ANGULO, D. «Las pinturas de Pedro Berruguete...», figura nº 26.

mido; en la calle central se encuentra la imagen de *Santa Eulalia* —no la realizada por Jordán— que debido a su escasa altura ha sido necesario colocarla sobre una peana; en el cuerpo superior se hallan las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo*; y tan sólo en el ático permanece la *Asunción* tal como lo concibió el artista. La imagen de la santa titular tallada por Jordán se encuentra, junto a los dos sayones, en el museo parroquial al igual que la *Virgen con el Niño. San José* y las imágenes que coronaban la cornisa, así como la custodia, han desaparecido.

Un último aspecto a tener en cuenta es la colocación de un *Calvario* coronando el retablo. El ático se remata con un frontón decorado con festones que hace que el *Calvario* resulte un elemento extraño al conjunto. En efecto, en las condiciones estipuladas por Esteban Jordán no se contemplaba la posibilidad de ubicar otras piezas escultóricas sobre el ático, de tal manera que las figuras de Cristo entre los ladrones es otro de los añadidos posteriores sin que sepamos cuándo se llevó a efecto. El porqué se colocó sobre un conjunto cerrado en sí mismo probablemente se deba a un afán por aumentar la superficie del retablo, que dejaba buena parte del testero sin cubrir, siendo esto más notorio en altura. Igualmente desconocemos a quién pertenece su autoría. La intensidad trágica de las imágenes, el tratamiento de los paños³⁶, y, sobre todo, la postura adoptada por el *Buen ladrón*, que recuerda al *San Sebastián* del monasterio vallisoletano de San Benito, hacen pensar en Alonso Berruguete. Sin embargo la figura de *Cristo* inclinando la cabeza hacia el mismo lado que basculan las caderas no parece responder al estilo de Alonso Berruguete, quien generalmente imprime al cuerpo una curvatura única incluyendo la cabeza.

Siendo poco probable la intervención de este escultor, más parece que el grupo se realizó con el fin de formar parte de un proyecto anterior al de Jordán —quizás el efectuado en 1556 por Inocencio Berruguete—, que luego no se pensó utilizar. Arrinconado junto a otras piezas en un principio concebidas para formar parte del retablo, sería colocado sobre el ático en alguna de las modificaciones efectuadas.—MIGUEL ANGEL ZALAMA RODRIGUEZ

APENDICE DOCUMENTAL

Yn Dey nomine amen. Sepan quantos este publico ynstrumento vieren como en la ciudad de palencia a quince dias del mes de diciembre año del señor de mil e quinientos e cinquenta y nueve con licencia del muy magnifico y muy reverendisimo señor el licenciado miguel diez de armendari provisor oficial e bicario general en todo el obispado de palencia por el muy ilustrisimo y reverendisimo señor don pedro gasca obispo de palencia conde de pernia del concejo de su magestad el bachiller gaspar de dueñas e hijo y juan gallego mayordomos de la ygla de santa eulalia de la villa de paredes dieron acabar de pintar dorar y estofar y hacer de talla a esteban jordan maestro de ymagineria vezino de la villa de vallid que estaba presente el retablo de la dha ygla para el altar mayor conforme a una traza que esta firmada de los dhos mayordomos y de esteban jordan y de juan de buelna cura de la dha ygla y de mi el dho notario con las condiciones siguientes la qual traza lleban los dhos mayordomos.

Las condiciones con que se ha de hacer el retablo de señora santa eulalia de la villa de paredes son las siguientes:

³⁶ PORTELA SANDOVAL, F. J. *Ob. cit.* p. 175.

Primeras condiciones para el bulto

El banco a de ser hecho y formado de los tableros de los profetas de pintura que son seis que son de berruguete el viejo con sus molduras que llamamos vasa y cornixa y entre tablero y tablero unos pilares en que se guarnescan los dhos tableros an de ser labrados de talla.

Ytem que la custodia que a de yr en medio que es esta que al presente tengo hecha an de ir dentro de los quatro dotores de la yglesia y la custodia bien ornada esto es quanto al banco.

Ytem que en la calle del medio sobre la custodia an de yr sobre el banco dos traspilares con sus vasas y capiteles y delante de los dhos traspilares an de yr dos figuras de bulto la una de nra señora con el niño en brazos y de la otra parte san jose de bulto que se entienden las figuras que al presente tengo hechas y sobre estos traspilares a de yr cornija y friso y alquitraque que resciben quatro columnas con sus traspilares y en medio sobre la custodia a de yr santa eulalia de bulto que es ansi mesmo la que al presente tengo hecha.

Ytem los dos lados del cuerpo de en medio a de llevar tres tableros de cada lado de pintura que son ansi mesmo de berruguete el viejo guarnecidos con sus molduras y de los lados de los tableros que es en los cabos del retablo an de yr dos columnas de cada parte que tomen de arriba a abajo y estas columnas con todas las demas que el dho retablo lleva an de ser labradas de talla la tercia parte y los dos tercios hasta el capitel canalados y los capiteles de las dhas columnas ansi grandes como pequeñas an de ser labrados de hojas y talla de la horden corintia y basas y todas las molduras ansi mesmo an de ser de la horden corintia.

Y sobre las colunas grandes a de yr un alquitraque friso y cornija y encima desta cornija a la calle de en medio se a de hacer un tablero con sus columnas y frontispicio de la mejor forma y manera que conbenga y dentro deste tablero a de yr nra señora con los angeles de la acesion y en los lados deste tablero an de yr unos festones como hagan remate y sobre las columnas grandes an de ir dos figuras por remate de nra señora y el angel de salutación.

Ytem que los frisos de la dha obra sean labrados de talla a que los capiteles y basas de los traspilares sean labrados conforme a los de las colunas.

Condiciones para la pintura

Primeramente que los tableros de pintura viejos se ayan de limpiar y reparar las figuras y los campos se an de labrar de cielos como mejor conuenta.

Ytem que las figuras de bulto y la custodia y colunas y molduras y frisos y coronaciones ayan de ser dorados y estofados.

ARCHIVO HISTORICO NACIONAL. Sección CLERO. Legajo 5.410. Año 1559.

(El documento se encuentra incompleto conservándose en la actualidad una sola hoja que ha sido transcrita en su integridad).

SOBRE ESCULTURA DEL SIGLO XVI EN MONTEALEGRE (VALLADOLID)

En esta localidad vallisoletana se conservan algunas apreciables obras escultóricas del siglo XVI, poco o nada conocidas. Corresponden a distintas épocas y maestros. El estudio que sigue pretende proponer las atribuciones correspondientes a cada una de ellas.