

El Retablo de la Piedad de San Cebrián de Campos

Elena María de la Casa

Introducción histórica

De todos es conocido que el siglo XV en la Península se torna bastante complejo, producto de las guerras civiles, banderías y disputas intestinas de los que fue objeto.

Esta situación comenzó a estabilizarse como consecuencia de la toma de poder por parte de los Reyes Católicos a fines de la centuria.

Castilla, heredad de la reina Isabel, sufre *in primis* estos avatares políticos que afectaron en menor medida a Tierra de Campos y, por consiguiente, al pequeño municipio de San Cebrián, en cuya iglesia se ubica el retablo que es objeto de nuestro estudio, con motivo de su reciente restauración.

Los hechos históricos que protagonizó esta localidad, si bien a pequeña escala, no pueden pasar desapercibidos ante nuestros ojos, como tampoco pasó por los ojos de los grandes personajes que la sometieron a su dominio, haciendo de ella un señorío en tiempos de doña Toda; siendo tomada con posterioridad por la Orden de Jerusalén, pasando finalmente a formar parte del territorio de la Corona. San Cebrián tuvo el honor de acoger en sus tierras a personajes tan ilustres como fueron los monarcas Enrique IV y con posterioridad Felipe II.

Despuntando entre los tejados que conforman esta bella localidad palentina se alza la iglesia de los santos Cornelio y Cipriano, cuya erección se remonta al siglo XIII como testimonia la macicez de sus muros, fruto de una estética eminentemente militarista, de la que dejó constancia la orden de San Juan, siendo ésta su exponente más cercano.

La espesura de sus muros limitaba la comunicación con el medio externo a un solo vano situado en la Capilla mayor y a los accesos que poseyó en sus orígenes, siendo estos cerrados paulatinamente, dejando únicamente practicable el acceso perteneciente al ala sur del edificio.

Es un edificio de una sola nave dividida en cinco tramos con crucero, entre éste y la zona absidal, se dispusieron en el extremo sur dependencias parroquiales datables en época posterior, mientras que en el lado norte, y siendo contemporánea a la edificación del conjunto, se alzó una voluminosa torre de cinco cuerpos, con ocho ventanas apuntadas en la zona superior de la misma, denotando con ello, la intencionalidad de una mayor elevación, que se vino a solventar en época posterior con remate en espadaña.

La edificación de esta mole arquitectónica se retrotraería, como ya apuntamos, a fines de la centuria del catorce e inicios del quince, apoyando esta idea en la semejanza que mantiene con otros edificios del protogótico palentino, caso de Santa María de Dueñas. Su construcción se inició, como era habitual, por el ábside, cuya bóveda se divide en dos tramos asimétricos entre sí, poseyendo el lado curvo siete plementos y el recto seis. Estos se vienen a unir en una bellísima clave historiada, que representa a la Virgen con el Niño flanqueada por dos personajes, los cuales han sido interpretados por Arturo Caballero, como los santos titulares de la parroquia¹.

Las bóvedas situadas en el tramo del crucero, se corresponden con la tipología de la sexpartita, diferenciándose de las ubicadas en la nave central, dónde se hallan dispuestas una octopartita y dos estrelladas de época posterior.

A finales del siglo XVI se construyeron dos capillas, posiblemente de carácter funerario, cuya prueba más tangible serían los arcosolios que allí se apean. Como consecuencia del incendio que se produjo en el interior de la iglesia, a fines del siglo XVII, se estructuró la zona meridional del edificio añadiéndose algunas dependencias entre el crucero y el ábside. Resultado de este percance fue también la pérdida de numerosas obras, así como de los documentos y libros de fábrica que se hallaban en su interior, dificultando de esta manera cualquier posible estudio que sobre este conjunto se pretenda acometer.

Adentrándonos en la zona interna del edificio, éste se revela al visitante mediante un golpe de efecto visual, fruto del contraste existente entre la tenue iluminación del interior de la iglesia, que induce al recogimiento, y la fuerte luminosidad dimanada del dorado de sus numerosos retablos, la mayoría de ellos clasificables entre la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII.

Este maravilloso despliegue retablístico respondería a la estética propia de su época, que tendría como misión primordial la de establecer una conexión entre el fiel y el mundo supraterrrenal a través de la asociación de ideas.

¹ CABALLERO, A., *San Cebrián de Campos. Iglesia de los santos Cornelio y Cipriano*. Colecc. Raíces Palentinas. Palencia, 1994.

Por consiguiente, el oro y la luminosidad que desprenden vendrían a simbolizar la representación del Todopoderoso y la luz emanada por el mismo.

Aproximación al arte palentino del siglo XV

A partir del siglo XIII, coincidiendo con un cambio de espiritualidad, que pretendía un mayor acercamiento al pueblo, comienza a preferirse las representaciones escultóricas en detrimento de las pictóricas, pues estas presentaban a los fieles de una manera más sencilla y asequible los dogmas de la fe cristiana².

El material del que se solían servir los imagineros para la creación de sus obras era preferentemente la madera policromada, dorada o estofada³. Este material ofrecía una mayor ductilidad y abarataba los costes, pero como contrapartida facilitó la pérdida de una ingente cantidad de obras, siendo pasto de llamas en los numerosos incendios que han acaecido a lo largo de nuestra historia.

En el siglo XV, en la Península, destacaban por su primacía dos focos escultóricos: Castilla y Andalucía. En el foco castellano las ciudades abanderadas son Toledo y Burgos, núcleos emanadores de ideas a los centros periféricos, entre los que se encuentra Palencia, la cual recibe una influencia directa del foco burgalés⁴.

Desde el punto de vista estilístico, la España del momento presentaba una fuerte dicotomía entre el modelo flamenco y el clasicista italiano. En un principio, la alternativa castellana en pro de un nuevo arte provendrá de Flandes y del nuevo sistema de representación formulado por los hermanos Van Eyck, debiéndose posteriormente a razones de índole comercial la importación de modelos nórdicos renacentistas.

La misma razón, el comercio, pero en este caso con Nápoles, inclinará la balanza levantina a favor de modelos de tipo italianizante.

La elección por parte de Castilla del modelo plástico flamenco lleva implícita la decantación por un tipo de arte en el que primarían el lujo y la fuerza expresiva, llegando a alcanzar sus cotas más altas a mediados del siglo XIV, coincidiendo por tanto con los años de epidemias y crisis políticas.

² ARA GIL, J., "Imaginería gótica palentina"; *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, 1988, p.43

³ GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F., y LANDRA BRAVO, J., *La escultura (de la Prehistoria al Gótico)*, Vol. I. Ed. Antiquaria, Madrid, 1990.

⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento". BSAA, XXX, 1964, pp. 5-66.

No por ello desaparece, sin embargo, el naturalismo idealista asociado a los personajes sagrados de raigambre eminentemente gótica, ya que subsistirá en estos momentos dotando a sus figuras de una mayor dignidad, ajena a todo emotivismo humano.

En este periodo se le otorga una mayor relevancia al arte religioso. Prueba de ello es la importancia concedida al discurso iconográfico, siendo pareja al contenido político de trasfondo, que, según Checa⁵, emerge de la elección de modelos góticos tomados del mundo nórdico, simbolizando de esta manera la oposición al mundo islámico y correlativamente a la religión musulmana. Se produce a toda costa un intento de afianzar la legitimidad de la religión cristiana.

El estilo gótico no ha gozado de la misma importancia en todo el ámbito peninsular, pues en Palencia, a pesar de contar con una ingente obra, sin considerar la que en sus orígenes debió poseer y, por desgracia, no ha llegado hasta nosotros, este periodo artístico ha sido relegado a un segundo plano en favor de la difusión con que han contado el estilo románico y el renacentista.

Centrándonos en este período artístico, el profesor Martín González⁶ nos explica como el desarrollo del estilo gótico en la provincia de Palencia se debe a la confluencia de dos causas fundamentales. La primera sería el paso del Camino de Santiago por Tierra de Campos y la segunda la creación del obispado palentino, que viviría su etapa áurea en el siglo XV con la configuración de la Catedral como foco irradiador por excelencia de dicho estilo.

Sin embargo, pocos artistas de primera fila se establecerán en la sede palentina, pues esta ofrecía pocas posibilidades de ascenso social, siendo usada inclusive por sus prelados como trampolín para ascender a otras de mayor importancia como pudieran ser Burgos o Toledo⁷.

El ocaso del siglo XV, en materia escultórica en la provincia de Palencia, se debate entre la persistencia de modelos tardogóticos, de raigambre flamenca, entremezclados con las incipientes intrusiones de los modelos renacentistas, habiendo sido denominado por el profesor Yarza como *periodo de ambigüedad*⁸, que explica hallará su resolución tardíamente, prolongando la existencia de los ensamblajes góticos en Palencia hasta comienzos ya del siglo XVI.

⁵ CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Ed. Cátedra. Madrid, 1993.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Los patronos del gótico en Palencia", en *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, 1988, p. 10.

⁷ YARZA LUACES, J., "Definición y ambigüedad del tardogótico palentino", en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1987, p. 28.

⁸ YARZA LUACES, J., *op. cit.*, p. 50.

El retablo de la Piedad: apreciaciones estilísticas y posible atribución

La estructura arquitectónica que presenta el retablo de la Piedad, perteneciente a la iglesia de San Cebrián, responde claramente a la tipología marcada por los retablos palentinos de la época⁹, contando con una zona o calle central, a la que se le concede todo el protagonismo del retablo, posiblemente en base a las directrices prefijadas por el gusto del comitente, quien tendría una particular predilección por este tema, presentándolo así de manera monumental¹⁰.

Mediante una crestería a modo de friso, que otorga mayor cohesión al conjunto, se unen a la escena principal, apoyados sobre peanas al cobijo de sus correspondientes doseletes, San Pedro, San Pablo, Santiago el Peregrino y San Juan Evangelista. Estas figuras, de carácter claramente secundario, servirían como elemento mediador entre la escena celestial y el espectador, pudiéndose clasificar como elementos conectores.

La conformación del núcleo central a partir de la disposición de estilizadas columnas torsas sobre fondo estrellado, vendría a evocar la tipología de receptáculo-vidriera, tan característica de las arquitecturas del clasicismo francés, cuya máxima expresión sería la Sainte-Chapelle.

En la zona inferior se dispone una predela, producto de una adición pictórica de segunda fila correspondiente al siglo XVII.

Los influjos nórdicos en este retablo se evidencian tanto en el tipo de composición, viniendo a ser el antecedente directo del llamado *Retablo-esce-nario* renacentista¹¹, así como en elementos de índole puramente estética que no nos pasan desapercibidos, como la vivacidad de los colores empleados o la profusión en el uso de los dorados.

Es indudable que este retablo se creó con una finalidad eminentemente funeraria¹², como lo atestigua la controvertida inscripción situada a los pies de La Piedad y que fue leída en el Catálogo Monumental del siguiente modo: "*Esta obra la mandó acer la viuda de Alonso París del Peral fallecido año de 1596*"¹³, a ella se aludía como perteneciente a un retablo gótico de la localidad de Requena de Campos. Esta idea ha sido reafirmada por Arturo Caballe-

⁹ PARRADO DEL OLMO, J. M., "Estilo de los ensamblajes góticos palentinos", en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, 1988, p. 73.

¹⁰ PARRADO DEL OLMO, J. M., *op. cit.*, p. 82.

¹¹ PARRADO DEL OLMO, J. M., *op. cit.*, p. 82.

¹² CABALLERO, A., *op. cit.*, p. 24.

¹³ REVILLA VIELVA, R., et al. *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. Palencia, Diputación Provincial, 1939-1951.

ro al poner de manifiesto la imposibilidad de comprensión de la citada obra por hallarse fuera de su contexto primigenio¹⁴.

La hipótesis anteriormente expuesta sería bastante factible teniendo en cuenta que, con motivo de su reciente restauración, se ha podido observar como en ambos extremos de la zona posterior de la armadura existen, a derecha e izquierda, restos de unas bisagras que posiblemente en sus orígenes habrían servido de gozne a dos batientes.

Sobre la inscripción, anteriormente citada, distintas han sido las interpretaciones sobre las que se han venido pronunciando los estudiosos de la materia. El primero en argüir una idea al respecto fue el profesor Portela Sandoval, quien, atendiéndose a razones del tipo estilístico, no dudó en clasificar como del año 1496¹⁵.

Arturo Caballero pospone un siglo después la fecha de ejecución, fundamentando su afirmación en la caligrafía de la inscripción, de la que incluso dice pudiese ser fruto de una adición posterior¹⁶.

Pese a todas las disquisiciones formuladas, debemos agradecer el esclarecimiento de la inscripción al profesor Rafael Martínez, quien, con motivo de la restauración llevada a cabo a comienzos de 2002, descubrió que la tabla dónde se encontraba escrita estaba dada la vuelta, habiendo sido equivocadamente transcrita como del año "1096" de la original que rezaba "XCVI", posiblemente debido al desconocimiento del transcriptor de la caligrafía de tipo gótico. Podemos afirmar pues, que nos hallamos ante una obra de finales del siglo XV.

La incógnita que plantea este retablo, gravita en torno al posible comitente; Arturo Caballero pensó que pudiese tratarse de alguno de los descendientes de Antonio Nieto, Deán de Panamá fallecido en el año 1571, basando su idea en los documentos publicados por Santiago Francia Lorenzo¹⁷. Tal idea carece de fundamento, dado que Antonio Nieto nació en el municipio de San Cebrián hacia el año de 1516, fecha ésta, en que si el retablo no estaba ya concluido, se encontraba en un estado avanzado de desarrollo.

No nos resta pues que permanecer con la incógnita de quién fue don Alonso Paris o Gutiérrez del Peral y de la comitencia llevada a cabo por su viuda.

Existe una segunda inscripción situada inmediatamente debajo de la primera que reza "*Esta obra se renobo y luzio de limosna año de 1666*". Esta

¹⁴ CABALLERO, A., *op cit.*, p. 27.

¹⁵ PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Col Pallantia. Palencia, 1977.

¹⁶ CABALLERO, A., *op cit.*, p. 27.

¹⁷ FRANCIA LORENZO, S., *Aportación palentina a la gesta indiana*. Palencia, 1992.

inscripción fue interpretada con cierta duda por el profesor Portela como del año 1523, haciendo constar el carácter ilegible de la misma¹⁸. La transcripción que nos ofrece el Catálogo monumental es la de 1607, aproximándose más esta fecha a la que consideramos hoy como válida, producto de una ampliación del retablo acometida en el siglo XVII.

En cuanto a la autoría de la obra existe una cierta unanimidad en atribuirle a un autor desconocido, proponiéndose, sin embargo, algunas semejanzas estilísticas con determinadas obras y círculos artísticos coetáneos a la misma. Así pues, Julia Ara¹⁹, ateniéndose al dramatismo de la escena, la opulencia de las indumentarias y a ciertos rasgos característicos de las figuras, entre las cuales destacan la forma alargada y cóncava de los rostros así como la curva continua de los brazos, cree pudiese ser una obra perteneciente a un maestro local de nombre desconocido, cuyo estilo, poco elaborado, tuviese como modelo el del denominado maestro de San Pablo de la Moraleja.

Como perteneciente al círculo de Vigarny clasificaría esta obra el profesor Portela Sandoval²⁰, quien estableció a su vez, ciertos paralelismos con otras obras del mismo grupo como La Piedad de la Capilla del Deán Zapata, que se halla en el Convento de San Pablo (Palencia).

Por último, Jesús Parrado²¹, secundado por Arturo Caballero²², se pronuncia por una cierta semejanza con obras de origen burgalés. Las características que presenta este retablo venían a coincidir, y no de una manera casual, con las que el profesor Yarza²³ atribuía a las obras de origen burgalés, jugando un papel fundamental la primacía del carácter escultórico sobre el pictórico, producto de una inversión de términos propia del foco palentino, como podemos ver reflejado en toda obra perteneciente al círculo vigarnista, nos referimos al retablo de Santa Eugenia de Astudillo.

Basándonos en las ideas de Parrado del Olmo²⁴, sabemos que el foco palentino careció de creatividad. Uniendo esta idea a lo que pensamos fuese el interés máximo del comitente de la época, ya fuese religioso o laico, como es nuestro caso, es decir, involucrar al público en el sentimiento religioso que

¹⁸ PORTELA SANDOVAL, F., *op cit.*, p. 61.

¹⁹ ARA GIL, J., *op cit.*, p. 62.

²⁰ PORTELA SANDOVAL, F., *op cit.*, p. 58-61.

²¹ PARRADO DEL OLMO, J., *op cit.*, p. 82.

²² CABALLERO, A., *op cit.*, p. 27.

²³ YARZA LUACES, J., *op cit.*, p. 39.

²⁴ PARRADO DEL OLMO, J., "Precisiones sobre la escultura palentina del siglo XVI. Nuevas atribuciones al taller vigarnista-siloesco", en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1987, p. 148.

emana la obra, nos atrevemos a atribuir la autoría del retablo a un anónimo burgalés o a la escuela burgalesa.

Por otra parte sería factible pensar que este retablo hubiese sido producto de la participación de varias manos dentro de un mismo taller, pero las incertidumbres una vez más, nos desbordan dado el elevado índice de anonimato que los artistas de la época presentan. También es importante situarnos ante el proceso creativo de entonces que tenía como punto base el taller, donde venían a confluír en la participación de la obra, la labor del ensamblador, el imaginero y el pintor, la mayoría de las veces basándose en el sistema de subarriendo.

Apoyándonos en las ideas anteriormente expuestas, nos ha parecido encontrar la participación de dos manos en la producción escultórica del conjunto.

Una mano sería la autora de La Piedad, los ángeles, San Juan Evangelista, San Pedro y San Pablo. Este imaginero habría creado tres tipos diferentes de personajes. El primer tipo sería el grupo de La Piedad, excluyendo la figura de Cristo de la que hablaremos con posterioridad, y la figura exenta de San Juan Evangelista. Son éstas figuras de tipo nórdico, rostros ovalados de facciones blandas y poca caracterización, pero de una elegancia exuberante.

Un segundo tipo, tal vez derivado de este primero, sería el de los ángeles, de facciones también blandas, la caracterización les viene dada por la policromía de sus rostros, distinta al resto del conjunto, siendo ésta mucho más pálida, resaltándose por unos llamativos coloretes rojos. También difieren del resto de las figuras por la tonalidad de sus vestimentas, pues estas al ser blancas y doradas les confieren un aspecto más celestial. Por último, resaltar la fuerte contorsión del cuerpo de los ángeles que ocasiona la ruptura de la estabilidad del conjunto, identificando el sentimiento de alegría con los personajes de origen divino.

El tercer tipo lo conformarían Cristo, San Pablo y San Pedro y estaría caracterizado por la aplicación de una policromía más oscura en las carnaciones, una personalización de los rostros y la creación de un tipo de cabello distinto tanto por su tonalidad, más oscura, como por el tipo de rizo mucho más trabajado. Estos tipos no serían producto de una mayor pericia técnica, o de la participación de una segunda mano, ya que Cristo conforma un bloque único junto con San Juan, la Virgen y la Magdalena. Sería más bien la voluntad estilística del artista la que le llevó a configurar distintos tipos con el fin de no caer en la creación de una producción en serie que hubiese resultado de carácter bastante anodino.

El grupo de los santos, al igual que la figura de María Magdalena se distinguen por la profusión en el empleo de dorados en los mantos, así como por la rigidez con que custodian la escena principal.

La segunda mano, atreviéndome incluso hacer hipótesis pudiese ser producto de una adición posterior, habría llevado a cabo la figura de Santiago el Peregrino. Se adivina en esta figura una menor pericia técnica que se hace patente en la simplicidad con que realiza los paños, la anodina policromía que aplica al rostro y el modo tosco en que ejecuta el tocado del Santo. Otro rasgo diferenciador, que se sumaría a los anteriormente citados, sería el modo en que conforma el peinado y la barba, pendientes éstas a modo de guedejas.

Iconografía

En este pequeño retablo, pero no por ello menos importante, nos encontramos ante dos grupos iconográficamente bien diferenciados. El grupo principal representa La Piedad, que vemos situada en la zona central del retablo, mientras que en un segundo término encontramos a los cuatro santos que la flanquean, como si de ellos dependiese la custodia de la misma.

El lugar que ocupa la Piedad en el retablo se debe a una moda que proviene de la zona levantina, en la cual era habitual reservar el lugar central de la predela o del primer cuerpo de los retablos a esta escena, que después de la reforma trentina se verá sustituida por los sagrarios²⁵.

Etimológicamente este tema se ha venido denominando como: *Mariae Compassio*, La Piedad de la Virgen, Nuestra Señora del Traspaso o más comúnmente conocida como La Piedad. Al parecer el tema proviene de la Alemania de los siglos XIII al XIV, hallándose mencionada por primera vez en el año 1298. Este tema fue creado alrededor del místico alemán Enrique Susó y de los místicos dominicanos de aquel país²⁶.

Constituyendo un grupo escultórico la encontramos en la península en el siglo XIV, siendo en el XV cuando alcanzó su mayor grado de difusión. Bien es cierto que, como en la mayoría de las representaciones de carácter iconográfico, los temas vienen expuestos con anterioridad en pintura que en escultura, debido seguramente a la facilidad que este medio confiere.

²⁵ MARTÍNEZ, R., *El antiguo retablo mayor de Santa María. Museo de Becerril de Campos*. Palencia, 2000.

²⁶ TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1946.

Este tema fue objeto de pensamiento común entre los místicos franciscanos de Italia, como así testimonian los escritos que nos legaron San Buenaventura en el siglo XIII y San Bernardino de Siena en el XV.

Según el profesor Yarza²⁷ estas atribuciones a San Buenaventura sobre el tema de la Pasión eran falsas, pero profundamente sentidas, llegando a involucrar al fiel en las dolencias de las que fue objeto Jesús, gozando de este modo de una gran difusión en la Edad Media.

La Piedad, como bien señaló Mâle²⁸, es la plasmación de la Virgen con el cuerpo inerte de Cristo entre sus brazos, estableciéndose de esta manera un cierto paralelismo con el tema de la Natividad, lo que en palabras de San Bernardino de Siena vendría a ser: "...la Virgen creyó que habían retornado los días de Belén; se imaginó que Jesús estaba adormecido y lo acunó en su regazo; y el sudario en que lo envolvió le recordó a los pañales"²⁹.

Dividiendo esta escena en dos partes simétricas observamos que por detrás de los personajes se yergue la cruz del martirio, de la que aún pende un trozo de cuerda. Este elemento viene a indicarnos el instante anterior, el descendimiento, un momento que ya forma parte de un pasado del que se desea dejar constancia. Probablemente esta cruz y su cuerda pinjante hayan sido el motivo que ha inducido a algunos autores a dar una clasificación iconográfica equívoca del tema³⁰.

Flanqueando esta cruz se disponen dos ángeles que se contorsionan jubilosamente y en cuyas manos sabemos, gracias a la restauración que se ha llevado a cabo donde se han encontrado dichas piezas, portaban los símbolos de la pasión: tenazas y clavos.

Se aprecian por tanto dos sentimientos contrapuestos, el de la zona superior de júbilo y el de la inferior de tristeza, donde la Mater Dolorosa derrama lágrimas por el Hijo muerto que sostiene en su regazo, flanqueada por San Juan Evangelista y María Magdalena, partícipes de su sufrimiento.

Existe en esta imagen una cierta contención de los sentimientos típicamente gótica, a la que se pondrá fin sólo con la llegada del estilo Renacentis-

²⁷ YARZA LUACES, J., *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico. Introducción al arte español*. Colecc. Silex, vol VI, Madrid, 1992.

²⁸ MÂLE, E., *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Ed. Encuentro, Madrid, 1986.

²⁹ REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

³⁰ NAVARRO GARCÍA, R. *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*. Palencia, 1930-46 y PARRADO DEL OLMO, J. M., *op. cit.*, "Estilo de los ..", p. 82.

ta, en la que entran en juego todos los grandes resortes del sentimentalismo humano y divino ayudados por una mayor pericia técnica.

Se representa por tanto dos espacios: el cielo y la tierra, lo humano y lo divino. La zona celestial, además de ser ocupada por los ángeles de la pasión, se caracteriza por la representación del sol y la luna pintados sobre un fondo azul estrellado que ocupa, a modo de telón, todo el fondo del retablo, confiriendo de esta manera un carácter divino a toda la representación.

Al tema de la Piedad se le viene atribuyendo un carácter de tipo funerario³¹, si bien es cierto que este es un tema bastante menos difundido en comparación con otros, como por ejemplo La Crucifixión. Lo encontramos esculpido bien en el frente de las urnas sepulcrales, como es el caso de la situada en el ala cuarta, arco número cinco del claustro de la Catedral de Burgos, perteneciente al sepulcro del canónigo Juan López del Hospital, muerto en el año 1498 o bien formando un tímpano en el frente de los sepulcros. De este segundo tipo nos remitimos, una vez más, a la catedral burgalesa donde se hallan los sepulcros del canónigo Juan Fernández de Abaúnza, situado en el muro derecho de la nave del crucero, y el de Jacobus de Bilbao, situado frente al altar de la Dolorosa³².

Elementos comunes a estos sepulcros son, por un lado, el material en que se realizan, la piedra, y por otro, el periodo en el que se ejecutan, el Renacimiento. Todo ello induce a pensar que el tema de la Piedad representado con fines funerarios encontrase una mayor acogida en el terreno pictórico que en el escultórico de la época, ofreciéndonos buena muestra de ello el numeroso repertorio que nos ha legado nuestro patrimonio, destacando como ejemplos más representativos "La Piedad" de Fernando Gallego del Museo del Prado y la del Canónigo Desplá de la Catedral de Barcelona.

Estas piedades están caracterizadas por el fuerte dramatismo que invade toda la escena, por la presencia de un fondo paisajístico y por la aparición del promotor retratado en la obra, elemento que será utilizado hasta la saciedad a partir de este momento.

El retablo de San Cebrián, como ya mencionamos con anterioridad, representaba el firmamento a través de un fondo azul estrellado. Si lo comparamos con símbolos coetáneos donde se representa el mismo tema, bien en pintura, pudiéndonos remitir a los ejemplos anteriormente citados, o en escultura proponiendo como ejemplo una obra segoviana, la portada del claustro de la

³¹ CABALLERO, A., *op cit.*, p. 24.

³² MARCOS, R., *La Catedral de Burgos. Patrimonio del Mundo*. Vitoria, 1985.

Catedral realizada por el escultor Sebastián de Almonacid a fines de la decimoquinta centuria, nos damos cuenta que es mucho más común encontrar en este tipo de representaciones fondos paisajísticos que estrellados, pudiéndose deber a una imposición expresa por parte de la comitente o bien a una voluntad estilística por parte del artista.

La creación de fondos estrellados con el fin de representar la bóveda celestial proviene de la iconografía italiana, retrotrayéndonos a ejemplos tan antiguos en el tiempo como la cúpula central del mausoleo de Gala Placidia en Rávena, obra esta del siglo V³³.

El sol y la luna, que aparecen flanqueando la cruz, los encontramos en la Península ya en época visigoda, formando parte de los relieves escultóricos de Quintanilla de las Viñas (Burgos) y habiendo sido interpretados por el profesor Fontaine como la representación de Cristo y la Iglesia³⁴. Otras representaciones en las que se ven reflejados estos símbolos serían las de los Crucificados, siendo ejemplar la representación que se halla ubicada en la iglesia de Santa María de Carrión de los Condes, obra esta de fines del siglo XIV.

Enmarcando la escena principal, a modo de guardianes, se disponen cuatro santos en esviaje, cobijados bajo doseletes de raigambre gótica. Comenzando por la zona inferior, situado a nuestra derecha encontramos a San Pedro, cuyo papel hegemónico en la iconografía cristiana se debe a la cercanía con que sigue la trayectoria vital de Cristo.

A partir del siglo IV la representación de Pedro permanece casi invariable. A diferencia de Pablo, porta una barba corta y tupida siendo, su característica más particular la rudeza campesina con la que se le representa.

Tradicionalmente Pedro recibe dos llaves, la del cielo y la de la tierra (Mt. 16, 19), siendo prácticamente imposible encontrarlo representado sin las mismas.

A nuestra izquierda, siempre en la base de la representación, vemos situado a San Pablo. Su ubicación, pareja a la de San Pedro, es frecuente a lo largo de toda la Edad Media, ya que según cuenta la leyenda fueron martirizados el mismo día, celebrándose la festividad de ambos el día 29 de Junio y dedicándoles la advocación conjunta de numerosas iglesias, pues no podemos olvidar que Pedro fue el fundador de la Iglesia como institución y Pablo, en un sentido más genérico, el de la Iglesia cristiana universal, deslindándola de este modo del judaísmo³⁵.

³³ ROMANINI, A. M., *L'Arte Medievale in Italia*. Sansoni Editore, Firenze, 1988.

³⁴ FONTAINE, J., *El prerrománico*. Ed. Encuentro, Madrid, 1978 (1ª Ed., Zodiaque, 1973)

³⁵ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Ed. Serbal, Barcelona, 1998.

Su representación desde la Alta Edad Media presenta un tipo físico estable, pequeño y calvo, de frente abombada y barba larga. Es a partir del siglo XIII cuando lo vemos representado con la espada, instrumento de su martirio.

En la zona superior derecha hallamos a Santiago el Mayor, encarnado como peregrino. Hermano mayor del apóstol Juan, a quien vemos representado, seguramente con una cierta intencionalidad, en el extremo opuesto. Es factible que se concibiesen como pareja, aunque Santiago pertenezca a otra mano, fruto de una adición posterior.

El apóstol Santiago encontró una gran cabida en las representaciones iconográficas de nuestro país. Según cuenta la leyenda, forjada en torno al siglo X relativa a los últimos años de la vida del apóstol, Santiago vino a evangelizar España, en cuyo santo patrón se convierte. Durante la Edad Media fue el patrón de los peregrinos y Palencia una de las ciudades que se hallaban en la ruta del Camino de Santiago, por lo que su elección no sería aleatoria. Porta los atributos del peregrino, manto largo, sombrero de ala ancha y se apoya sobre un bordón. Lo más característico desde el siglo XII es la colocación de una o varias conchas adornando su vestimenta. Sobre su mano izquierda sostiene un libro abierto, elemento frecuente entre las diversas categorías de santos³⁶.

Por último destacar el papel prioritario que se le concede a San Juan Evangelista en el retablo, hallándolo representado doblemente en la escena de la Piedad y cobijado bajo dosel, al igual que los otros tres santos. Su representación como joven barbilampiño es común en el medioevo occidental. Despojados del posible atributo que portaría en su mano derecha, debiéndose seguramente a los avatares del tiempo, podemos presuponer que el objeto que hubiera sostenido en sus inicios fuese la Palma del Paraíso, que le fue entregada por la Virgen María para que la depositase en su sepulcro³⁷.

No debemos obviar en este estudio la zona inferior del retablo, es decir, la predela que, si bien no pertenece al periodo cronológico en que se ejecutó el mismo, es importante mencionarla en la medida que forma parte de él. Dividida en tres escenas, todas ellas se relacionan con La Piedad mediante un discurso implícito, la idea de la muerte. A nuestra derecha se representa el Descendimiento de la cruz, a la izquierda la Deposición en el sepulcro y en la zona central el Santo Sudario sostenido por dos ángeles. Una vez más la idea del triunfo se nos manifiesta a través del estamento angelical.

³⁶ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Ed. Alianza, Madrid, 1996. (1ª Ed. Flammarion, París, 1990).

³⁷ RÉAU, L., *op cit.*, p. 187.

No se sabe la autoría de estas pinturas, pero sí la fecha, el siglo XVII. Es presumible que se hubiesen realizado con motivo de la restauración del retablo en 1666, como nos indicaba la segunda inscripción. Los tipos, poco caracterizados, evocan modelos flamencos, siendo muy probable que se hubiese tomado como punto de referencia la obra del pintor Pieter Bruegel.

La trascendencia del retablo de San Cebrián de Campos no radicaría en una aportación innovadora de carácter artístico, pues, como bien podemos apreciar, se limita a una interpretación periférica de prototipos arcaicos utilizados hasta la saciedad. Su valor sería fundamentalmente histórico, revelándose como un testimonio más de la religiosidad de una época y del sentido fetichista que ésta comportaba, cuya manifestación fue la creación de capillas fúnebres por las familias pudientes, decoradas en la mayoría de los casos con retablos, con el fin de garantizar la protección divina del difunto tras su muerte.

Referencias bibliográficas

- ARA GIL, J., "Imaginería gótica palentina", en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, 1988, pp. 43-64.
- ARA GIL, J., y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "El arte gótico en Palencia", en *Historia de Palencia*, Vol. 1, Edades Antigua y Media. Madrid, 1984, pp. 313-336.
- BERNÍS MADRAZO, C., *La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación*. A.E.A. Vol. XLIII, 1970, pp. 193-210.
- BLEYE JIMÉNEZ, V., *Guía turística de Palencia y su provincia*. Palencia, Diputación Provincial, 1977.
- CABALLERO, A., *San Cebrián de Campos. Iglesia de los santos Cornelio y Cipriano*. Colecc. Raíces Palentinas. Palencia, 1994.
- CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Ed. Alianza, Madrid, 1996 (1ª Ed. Flammarion. París, 1990).
- DURÁN SAMPERE, A. y AINAUZ DE LASARTE, J., *La escultura gótica*. Ars Hispaniae, Vol. VIII. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1956.
- FONTAINE, J., *El Prerrománico*. Ed. Encuentro. Madrid, 1978 (1ª Ed. Zodiague, 1973).
- FRANCA LORENZO, S., *Aportación palentina a la gesta indiana*. Palencia, 1992.

- GARCÍA GUTIÉRREZ, P. y LANDRADA BRAVO, J., *La escultura: de la prehistoria al Gótico*. Vol. I. Ed. Antiquaria. S.A. Madrid, 1990.
- LADERO QUESADA, M. A. “La época de los Reyes Católicos” en *Historia de Palencia*, Vol. II. Valladolid, 1990, pp. 7-21.
- MÁLE, E., *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Ed. Encuentro. Madrid, 1986.
- MARCOS, R., *La catedral de Burgos. Patrimonio del mundo*. Vitoria, 1985.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*. BSAA. Vol. XXX, 1964, pp. 5-66.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Los patronos del gótico en Palencia”, en *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, 1988, pp. 9-18.
- MARTÍNEZ, R., *El antiguo retablo mayor de Santa María. Museo de Becerril de Campos*. Palencia, 2000.
- MILICUA, J. *Palencia monumental*. Madrid, 1954.
- NAVARRO GARCÍA, R., *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*. Palencia, 1930-46. Fascículo II. Partidos de Carrión de los Condes y Frechilla.
- PARRADO DEL OLMO, J. M., “Precisiones sobre escultura palentina en el siglo XVI. Nuevas atribuciones al taller vigarnista-siloesco”, en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1987, pp. 147-153.
- PARRADO DEL OLMO, J. M., “Estilo de los ensamblajes góticos palentinos”, en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, 1988, pp. 67-83.
- PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977.
- QUADRADO, J. M., *España, sus monumentos y sus artes, su naturaleza y su historia. Palencia y Zamora*. Barcelona, 1885.
- REÁU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Ed. Serbal, Barcelona, 1998.
- REVILLA VIELVA, R., *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. Vol. I. Palencia, Diputación Provincial, 1939-1951.
- REVILLA, F., *Diccionario de Iconografía*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990.
- ROMANINI, A. M., *L'Arte medievale in Italia*. Sansoni editore. Firenze, 1988.
- SANCHO CAMPO, A., *El arte sacro en Palencia*. Palencia, 1971.
- SERRANO FATIGATI, E., *Retablos españoles ojivales y de la transición al Renacimiento*. BSEE, Vol. IX, 1901, pp. 204-218; 234-244; 264-265.

- TRENS, M., *María, iconografía de la virgen en el arte español*. Barcelona, 1946.
- URREA FERNÁNDEZ, J., *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Vol. II. Madrid, 1980.
- YARZA LUACES, J., "Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura", en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1987, pp. 23-50.
- YARZA LUACES, J., *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico. Introducción al arte español*. Ed. Silex, Vol. VI, Madrid, 1992.
- VV.AA. *Historia del arte en Castilla y León*. Vol. III. Arte Gótico. Ed. Ambito. Valladolid, 1994.



Iglesia Parroquial de San Cebrian de Campos. Retablo de la Piedad.



Iglesia Parroquial de San Cebrian de Campos. Retablo de la Piedad.
1.- Angeles con los símbolos de la Pasión. 2.- Piedad.



Iglesia Parroquial de San Cebrian de Campos. Retablo de la Piedad.
1.- San Juan. 2.- San Pedro. 3.- San Pablo.- 4.-Santiago el Peregrino