

La gran renovación del arte mueble en Aranda de Duero: La escultura desde 1546 hasta 1610

M^a José Martínez Martínez
IES "Tierras de Alvargonzález"
Quintanar de la Sierra (Burgos)



Durante el siglo XVI se terminaron algunas de las obras más emblemáticas de la ribera del Duero burgalesa, entre las que destacan la iglesia de Santa María de Aranda de Duero y la colegiata de Roa. Otras se erigieron nuevas, como la colegiata de Peñaranda de Duero o el convento de Santo Domingo de Aranda. Y, en algunos casos, las edificaciones medievales se sometieron a importantes remodelaciones, como sucedió en el monasterio de la Vid.

A partir de la tercera década del siglo XVI, cuando el estilo renacentista ya está consolidado, se aprecia una gran renovación de obras de arte mueble, de retablos, pulpitos y sillerías góticos, que fueron sustituidos por otros que reflejaban el nuevo lenguaje¹. Las fuertes inversiones se pudieron realizar gracias a la bonanza económica que vivía la comarca, relacionada con la producción de vino² y, en la villa de Aranda, hay que añadir la destacada labor de mecenazgo de algunos obispos oxomenses, entre los que destaca Álvarez de Acosta, menos relevancia alcanzaron Sebastián Pérez o Pedro de Rojas. En algunos enclaves de la comarca la nobleza desempeñó un papel destacado, como en Peñaranda o la Vid.

La contratación de nuevas obras no se debe siempre al mal estado de las piezas y a su necesaria restauración o restitución, como venía siendo frecuente, sino a la sustitución. Se produce, por lo tanto, una importante renovación artística³. Al estilo renacentista pertenecen algunos de los retablos escultóricos más señeros de la comarca, como los colaterales de Gumiel de Izán o los mayores de Hontangas de Roa, Santa María de Aranda de Duero y Nava de Roa. Destacan los delicados relieves de la iglesia de la Vera Cruz de Aranda de Duero y otras expresiones plásticas como el magnífico púlpito de Santa María.

Las fechas elegidas para acotar este período, 1546-1610, están relacionadas con el contrato del púlpito de la iglesia de Santa María de Aranda y con la finalización de su retablo mayor. Dado que nuestra localidad, Aranda de Duero, conserva un destacado patrimonio de esta época, en este artículo sólo me aproximaré al estudio de las piezas arandinas. Además, he incluido aspectos relacionados con las esculturas, como la elección de los materiales, los motivos de la policromía, las directrices marcadas por Trento, etc., para facilitar una comprensión global de las mismas.

1. LOS ELEMENTOS MATERIALES Y SU CONSIDERACIÓN EN RELACIÓN CON LA TÉCNICA. EL FUNCIONAMIENTO DE LOS TALLERES.

La selección de los materiales está relacionada con las técnicas escultóricas. Hasta el siglo XX la valoración de las esculturas dependía, en gran medida, de los materiales empleados.

En el reino de Castilla se consideraba que la escultura era superior en creatividad a la pintura. Esta diferente valoración está relacionada con la percepción que de la obra de arte tiene el espectador de la época, quien ve en las piezas de escultura una realidad más directa, debido a que trabaja con las tres dimensiones, a diferencia de la pintura, que sólo lo hace con dos y necesita de un mayor poder de abstracción para su contemplación⁴.

Las técnicas escultóricas se pueden clasificar en tres grupos: las aditivas, las de acumulación y las

¹ Sirva como ejemplo el coro gótico de la del Burgo, que había sido realizado en 1474 y fue sustituido en el siglo XVI.

² MARTÍNEZ ARNÁIZ, M., 2002, p. 274.

³ ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 29.

⁴ PARRADO DEL OLMO, J. M., 1994, pp. 160-162.

sustractivas. Las técnicas por acumulación son propias del arte contemporáneo, para realizar una obra se unen elementos diversos como sucede en los móviles de Calder o en algunas esculturas de Picasso. Las técnicas aditivas se aplican a piezas realizadas en barro, yeso y cera. Son frecuentes en la escultura del Renacimiento, se suelen utilizar como modelos de taller que sirven para la ejecución de las esculturas definitivas. Sólo Juan de Juni los empleó como medio expresivo último y realizó esculturas de terracota, más frecuentes en Italia que en nuestro país. Sirvan como ejemplo las esculturas de San Mateo o el relieve de la Piedad, ambos en el Museo Arqueológico de León⁵. El yeso también se utilizó, pero sobre todo en su aplicación decorativa para la arquitectura, en este material esculpieron los interiores de algunas capillas los Corral de Villalpando⁶.

Con técnicas sustractivas se elaboraron, hasta el arte contemporáneo, las obras más valoradas, trabajadas en piedra o en madera. Es la técnica que requiere un mayor dominio técnico. El escultor sustrae material del bloque de piedra o del tronco de madera, sustracción en la que un fallo es más difícil de ocultar que en las técnicas aditivas y requiere por lo tanto un mayor dominio técnico.

Las técnicas aplicadas al trabajo de las esculturas realizadas en madera y en piedra no han evolucionado de forma significativa. La madera, por sus propiedades y su forma de tallarla es lo más parecido a la piedra. En ambos materiales se extraen fragmentos. Frente a la piedra la madera presenta algunas dificultades a la hora del tallado, como nudos, grietas, vetas de distinta dureza, etc. También es frecuente en las tallas de madera que se añadan piezas que se ensamblan al resto de la escultura, como por ejemplo los brazos, las manos o las cabezas en las imágenes.

En las tallas y los relieves en madera, en ocasiones, para ocultar las irregularidades del material y los ensamblajes se aplicaba una capa de policromía. Sólo en el siglo XX hemos valorado las esculturas realizadas en madera por su valor intrínseco, dando importancia a su textura, al recorrido de la luz, y a otros valores que acompañan a las expresiones escultóricas de las vanguardias⁷.

El material empleado con mayor frecuencia en la ribera del Duero burgalesa durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII fue la madera de pino⁸, árbol del que hay extensos bosques en zonas próximas. En situaciones excepcionales, sobre todo para coros y púlpitos, como para el coro de la catedral del Burgo de Osma o el púlpito de Aranda de Duero, se empleó el nogal. La madera de nogal procedía del sur de la provincia de Burgos, por ejemplo el coro catedralicio oxomense se talló en nogal del valle de Aza⁹. En casos excepcionales también se realizaron esculturas exentas en este material, como el crucifijo del coro o algunas imágenes del retablo de la sede episcopal.

De la selección del árbol que se debía talar, de su secado y de su corte, dependía en muchas ocasiones el resultado final de la obra, porque estos aspectos influyen en su comportamiento y conservación. En algunos contratos se exige que la madera que se utilice lleve cortada como mínimo dos años o más, para garantizar su mejor tallado¹⁰. En el contrato del retablo mayor de la parroquia burgalesa de Rabanera del Pinar se especifica:

“Primeramente que el dicho retablo ha de ser de buena madera de pino, seca, no hundida, cortada en buen tiempo y como más convenga para la perpetuidad de dicha obra”.

⁵ La mayoría proceden de su taller leonés. TRAVIESO, J. M., 2009.

⁶ AZCÁRATE RISTORIA, J. M., 1958, pp. 192-195; GÓMEZ ESPINOSA, T. y SARDIÑA GONZÁLEZ, G. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L. y ARROYO MARCOS, I. y MUÑOZ, COSME, A. y HASBACH LUGO, B., 1994.

⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007.

⁸ Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, retablos de San Pedro y Santiago de Gumiel de Izán, retablo mayor de Hontangas de Roa, retablo mayor de Nava de Roa, retablo mayor del convento del Carmen de Peñaranda de Duero.

⁹ ARRANZ ARRANZ, J., 1986, p. 100.

¹⁰ CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., 2004 a, p. 1.

El material o materiales que se debían emplear era uno de los requisitos que se tenía que especificar en los contratos. En el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma, financiado por el obispo Acosta puede leerse lo siguiente:

“Item que han de ser los materiales en que se ha de hacer el dicho retablo piedra de Ciruelos de Navares y madera de nogal y de roble, entendiéndose de esta manera: Que ha de ser el soto-banco del dicho retablo que se entiende todo el alto que contiene el altar de la dicha Capilla, de la dicha piedra de Ciruelo de Navares [...]. Y toda la arquitectura desde el dicho soto-banco arriba de todo el dicho retablo con la talla y ensamblaje ha de ser de la dicha madera de roble. Y toda la imaginería que en el dicho retablo hubiere de haber [...] ha de ser de la dicha madera de nogal”¹¹.

En estos dos ejemplos se aprecia lo detallado de los contratos, que estaban supervisados por el obispado del Burgo de Osma o persona en quien él delegase (visitadores o arcedianos). En las constituciones sinodiales del Obispo D. Alonso Enríquez, del año 1511, puede leerse lo siguiente:

“Ordenamos y mandamos que las obras de las iglesias no se den sin que primero sean vistas por Nos o los visitadores o arcedianos que visitaren”¹².

Las imágenes no siempre se realizaban de una misma pieza, era frecuente que las cabezas y las manos se tallasen por separado, e incluso se podía llegar a trabajar en maderas diferentes de las del cuerpo. Estas partes encajan en el cuerpo, pero no dejan de ser las más frágiles y en ocasiones las primeras en acusar roturas o las primeras en las que se puede apreciar la grieta en la junta al fracturarse la policromía.

El otro material era la piedra, que exige un mayor dominio técnico, por esta circunstancia ha sido considerada el material más noble y exigente con la pericia del escultor. En Castilla el empleo del mármol, del alabastro o la piedra caliza en las esculturas exentas es escaso, suelen emplearse, sobre todo, en la elaboración de los sepulcros y en la escultura monumental.

Vasari ensalzó ya en el siglo XVI las esculturas de piedra frente a las de madera, porque éstas últimas nunca podrían alcanzar el mimetismo naturalista de la piedra y el bronce. Desde la antigüedad el material preferido para la escultura fue el mármol blanco¹³.

Además de la elección de los materiales existe otro aspecto que influye directamente en la calidad de la obra, éste es el sistema de trabajo de los talleres, que deriva de la forma de trabajar en la Edad Media, mediante gremios. Este sistema entraña una jerarquización del trabajo marcada por el maestro del taller, que deja poco espacio a las expresiones individuales. El maestro es el que firma los contratos y el que realiza las trazas de los mismos, en el caso de los retablos, los púlpitos, las sillerías, etc., pero sólo trabaja en las partes más importantes de las esculturas, que solían ser las cabezas y las manos. El resto lo hacen sus ayudantes, quienes se adaptan a su estilo. El riesgo de esta forma de trabajar es que se repitan constantemente los mismos estilemas, dejando poco espacio a la innovación¹⁴. Esta situación hace que las obras pierdan en calidad y en ocasiones sea difícil precisar si son una pieza artística o artesana. Los distintos oficios implicados en la creación de un retablo se han tratado en el apartado dedicado a los mismos.

Otro aspecto que actúa en detrimento de la calidad es el concepto que la mayoría de los artistas tienen sobre el lucro, dado que priman el incremento de la producción, para aumentar sus fortunas, sobre la mejora de la calidad de las piezas¹⁵.

¹¹ NÚÑEZ MARQUES, V., 1950, p. 346; ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 202.

¹² ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 22.

¹³ MALTESE, C. (coord.), 1983, pp. 29-32.

¹⁴ PARRADO DEL OLMO, J. M., 1994, pp. 157-160.

¹⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1978, p. 309. Se refiere a los artistas madrileños y vallisoletanos.

La regulación de los contratos y los traspasos incidió en la mala calidad de algunas obras de nuestras iglesias parroquiales, que, según los sínodos, debían ser “al más bajo y mejor” precio; desde el momento en que se prima el precio la calidad se resiente. Sólo en ocasiones se hacen algunas excepciones a favor de escultores con más pericia¹⁶.

2. TRENTO Y SU INFLUENCIA.

Son varios los aspectos que sobre el arte se trataron en el concilio de Trento, por ejemplo el tres de diciembre de 1563, en la sesión vigesimoquinta, la asamblea sentenció que:

“Enseñen con gran empeño los obispos y procuren que el pueblo sea ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de nuestras historias de la redención, representados en pinturas o en otras formas de representación”¹⁷.

En esa misma sesión, que fue la última, también se acordó lo siguiente en torno a la representación de las imágenes:

“El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere además, que se evite toda la impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo”¹⁸.

Muchos de los acuerdos adoptados en Trento tienen una rápida aplicación a las expresiones artísticas, para contrarrestar las líneas teológicas de los protestantes. Si éstos están en contra de las imágenes, nuestras iglesias se llenan de esculturas y pintu-

ras en las que se eligen aquellos temas que los protestantes niegan¹⁹. Ante la hostilidad que muestran hacia la Virgen los católicos decoran sus iglesias con imágenes marianas, presentes en nuestro arte desde la Edad Media. María es la titular del retablo mayor de la parroquial de Santa María de Aranda de Duero.

Otro tema que adquiere un destacado protagonismo es el papado, que los protestantes cuestionan. Para ensalzarlo está la figura de san Pedro, del que se incrementan las representaciones. A este santo está dedicado uno de los retablos de Gumiel de Izán, pero su presencia es frecuente en la retablistica del momento, como en el retablo mayor de Aranda de Duero.

El culto a los santos es cuestionado por los protestantes, que lo plantean como una herencia pagana, por eso las representaciones del santoral se multiplican, sobre todo aquellas que hacen referencia a los martirios.

Recae, por lo tanto, en los obispos la aplicación de muchas de las medidas reguladas en el Concilio. Las directrices marcadas se aplican por primera vez en las obras de arte del obispado del Burgo de Osma en el retablo mayor de su catedral.

Al obispo Sebastián Pérez (1582-1593) debemos la codificación de la normativa de Trento, tal y como consta en sus Constituciones Sinodiales. Los aspectos que en ella se tratan no se limitan a los temas representados, también reflejan la preocupación por evitar fraudes y traspasos²⁰.

Trento llega a influir, incluso, en: las trazas de los retablos, la forma en cómo se representan algunos temas, los temas elegidos o los motivos que se aplican a los estofados de las telas. Sobre todo preocuparon las representaciones pictóricas, en las Constituciones del obispo de Sigüenza, Diego de Espinosa, que sirvieron para las que se redactan en la diócesis de Osma, publicadas en 1571, consta lo siguiente:

¹⁶ ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 29.

¹⁷ LÓPEZ DE AYALA, L., 1798, pp. 350-360.

¹⁸ LÓPEZ DE AYALA, L., 1798, pp. 350-360; MÂLE, E., 2001, p. 15.

¹⁹ MÂLE, E., 2001.

²⁰ ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 25.

‘El Sacro Concilio Tridentino en el título de invocatione y veneratione Sanctorum, en la sesión 25, sanctamente proveyó la veneración que se debe a los cuerpos sanctos e imágenes; y encarga a los prelados que tengan en cuenta con que en las imágenes no haya torpes abusos ni en las pinturas de ellas indecentes ornatos. Por ende ordenamos y mandamos que ningún pintor ni escultor esculpa ni pinte imagen alguna que no esté con el ornato y decencia que conviene a lo representado por ella, so pena de perder el interese de la tal pintura o talla. Y para que mejor se cumpla y guarde esta nuestra constitución ordenamos y mandamos que ningún pintor ni entallador pueda asentar ni asiente ningún retablo en ninguna iglesia de este nuestro Obispado sin que primero sea visto por nuestros provisoros o visitadores, para que lo que no estuviere con la decencia que conviene, se quite de los dichos retablos y execute en ellos pena. Y ANSI mesmo mandamos que cada y cuando en este nuestro Obispado se sacare en procesión la imagen de Nuestra Señora o de otros sanctos y sanctas las saquen con aderezos honestos y decentes y propios suyos y lo mesmo se guarde en imágenes que esten en cualesquier altares’²¹.

También se cuestionó la gesticulación en las esculturas, porque en nada contribuía al mensaje que se quería transmitir²². A la Virgen no se le debe representar desmayándose al lado de la cruz de su hijo, por ejemplo, sino aceptando el sacrificio con entereza.

3. LOS MECENAS Y SUS CONDICIONES CONTRACTUALES.

El mayor mecenas que tuvo Aranda en este período fue Pedro Álvarez de Acosta, obispo del Burgo de Osma (1539-1563). Bajo su mandato se realizó el púlpito de Santa María, los ocho relieves de los

apóstoles de las puertas de acceso a la misma iglesia, y el retablo y el sepulcro del convento de los dominicos. Es decir, la mayoría de las obras que se analizan en este artículo.

Los trámites que se debían realizar para el encargo de obras de arte mueble también estaban regulados. Para contratar una obra se debía informar previamente al obispo o al visitador por él designado, una vez realizado este trámite se convocaba la subasta y se adjudicaba al presupuesto más bajo. En el contrato debían reflejarse todas las condiciones: el estilo en el que se debía realizar la traza, el coste del encargo y cuando se debía hacer efectivo el pago, que estaba relacionado con el punto en el que se encontraba el proceso de ejecución²³. También se recogían los plazos y eran penalizados los retrasos, en el contrato de Rabanera de la Sierra se sancionaba con cincuenta ducados al artífice si éste no hacía entrega de la obra en el día acordado²⁴.

Además de los párrocos, las cofradías, los monasterios, los capellanes, los nobles y los obispos ejercieron un auténtico papel de mecenazgo en la diócesis del Burgo de Osma. En el municipio de Aranda destacan las empresas de D. Pedro Álvarez de Acosta pero también en la sede mitrada, donde encargó, entre otras obras, el retablo mayor a Juan de Juni y Juan Picardo. Otro ejemplo de mecenazgo, a un nivel mucho más modesto, lo ejerció el capellán de la Virgen de las Viñas de Aranda de Duero, quien contribuyó a financiar la policromía de la Asunción del retablo mayor de Santa María²⁵.

Los obispos son los responsables y los garantes últimos de las nuevas construcciones y de la administración de sus fábricas, así como del cumplimiento de los contratos, tal y como se refleja en las Constituciones Sinodiales de los obispos Enríquez y Manso, redactadas en la primera mitad del siglo XVI.

²¹ *Ibidem*, p. 28. Recopilación de las *Constituciones del Obispado de Sigüenza con algunos motus propios de los Sumos Pontífices, ahora nuevamente mandadas imprimir por el Ilustrísimo Señor Don Diego de Espinosa, Obispo y Señor de Sigüenza, Presidente del Supremo Consejo de su Majestad. Inquisidor Apostólico General en los reyno de España. Este año M.D.LXXI. En Alcalá de Henares, por Juan de Lequerica impresor de Libros.* Archivo de la Catedral del Burgo de Osma.

²² CHECA, F., 1983, p. 309.

²³ Un trabajo exhaustivo en el archivo del Burgo de Osma realizó J. Arranz Arranz, quien posteriormente publicaría el resultado de su investigación. Ver ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 29.

²⁴ ARRANZ ARRANZ, J., 1986, p. 107.

²⁵ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), pp. 289-290.

4. LAS ESTRUCTURAS DE LOS RETABLOS.

El retablo es la expresión artística por excelencia de este período y una de las grandes aportaciones españolas a la historia del arte²⁶. Une en una misma obra arquitectura, pintura y escultura, esta imbricación sirve para otorgar un destacado papel, como fondo escénico, para la celebración de la liturgia²⁷. Los fieles pueden ver reflejados importantes programas iconográficos, superando a las portadas en el aleccionamiento de los creyentes. Mediante aquellos la iglesia contribuye a su formación y a incrementar su piedad, se quiere hacer llegar a los iletrados mediante imágenes lo que los textos literarios transmiten²⁸. Los programas representados deben contener una gran claridad para poder ser interpretados con facilidad por los fieles.

Los retablos serán grandes exponentes de las doctrinas de Trento, allí se enseñarán, principalmente, los dogmas atacados por los protestantes, como la eucaristía. La respuesta de los católicos a este ataque es la proliferación y el destacado desarrollo de los sagrarios.

En este período se percibe una enorme renovación en las iglesias de conventos, parroquias, colegiales y catedrales. En algunos de estos edificios las dimensiones podían ser extraordinarias y la demanda de nuevas obras contribuyó a la eliminación de otras medievales, en algunos casos, en otros son obras de nueva construcción que demandan un arte mueble acorde, como la colegial de Roa, la de Peñaranda o la iglesia del monasterio de la Vid, recién reconstruida.

Algunos retablos constan de sotabanco, que puede ir decorado, sobre éste se sitúa una estructura horizontal que recibe el nombre de banco. Apoyan en el mismo otras estructuras horizontales que se denominan cuerpos, éstas se dividen a su vez

en calles verticales. En las calles se suelen representar ciclos temáticos, que pueden ser en relieve o pictóricos. En algunos retablos, sobre todo los de mayores dimensiones, existen unos espacios entre las calles que reciben el nombre de entrecalles, en ocasiones se decoran con órdenes arquitectónicos, como en el retablo mayor de Santa María de Aranda, y, en otras, con esculturas o con ambos al mismo tiempo. En el último cuerpo, en su calle central, se suele representar el calvario, este espacio recibe el nombre de ático o remate. Hay retablos en los que los remates laterales se decoran con guardapolvos²⁹.

Las nuevas estructuras renacentes se adaptan tanto a los retablos escultóricos, como a los pictóricos o a los mixtos, puesto que todos ellos necesitan un armazón. Las escenas que se representan adoptan un orden cronológico que se distribuye, en sentido horizontal, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba³⁰. También existen otras formas de organizar las escenas, pero ésta es la más frecuente. En ninguna de ellas la distribución es fruto del azar, sino de la existencia de un programa iconográfico previo.

Las grandes estructuras escultóricas tardogóticas habían causado gran admiración, en la Ribera del Duero burgalesa destaca el retablo mayor de Gumiel de Izán. Seguro que también fue impactante el anterior retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda, que ardió en un incendio, si era acorde con su portada³¹. Será la estructura de estos retablos la que se tome de punto de partida para los renacentistas. Los retablos que le suceden les imitan pero cambiando y adaptándose a los nuevos tiempos, sobre todo mediante los motivos arquitectónicos, en los que utilizan expresiones clásicas, como los órdenes.

La influencia de Trento se constata por primera vez, en nuestra diócesis, en el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma. En el banco figuran

²⁶ PARRADO DEL OLMO, J. M., 1994, p. 162.

²⁷ PALOMERO PÁRAMO, J. M., 1987-1989, p. 52.

²⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1990, p. 87.

²⁹ PARRADO DEL OLMO, J. M., 1994, p. 164.

³⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1990, pp. 88-89.

³¹ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), p. 287.

los padres de la Iglesia, cuando no ocupan este lugar se distribuyen por las calles laterales o a modo de columnas³².

Conforme avanza el Renacimiento la estructura del retablo adquiere una mayor claridad compositiva. Destaca el modelo creado por Becerra, conocido como retablo romanista, en el que se produce una disminución de los cuerpos, una clara distribución por calles, divididas en tabernáculos que se cubren mediante frontones, alternando los de líneas curvas con los de líneas rectas, éstos apoyan en ménsulas. En las entrecalles alternan los órdenes clásicos³³.

A partir de mediados del siglo XVI desaparece el guardapolvo y los fondos planos. La manera de montar un retablo de este período está expuesta con gran claridad por Ana Carrassón López de Letona, del Instituto del Patrimonio Histórico Español:

“La mayor parte de los elementos van encajados y funcionan estructuralmente, articulando todo un sistema conectado por ensamblajes que arranca de un banco o mesa de altar, generalmente de obra, y sobre el que está dispuesto el armazón portante fijado al muro. Cada cuerpo se monta desde el centro –caja central- hacia cada lado, encajándose unos elementos a continuación de otros, trabados a la estructura posterior. Las columnas insertadas en los cajeados del banco o cuerpo inferior reciben el entablamento siguiente, y así sucesivamente hasta el coronamiento del retablo. Todos los elementos están ligados entre sí, columnas, traspilares, respaldos de hornacinas, tableros de pintura con sus marcos, etc.”³⁴.

En el caso del retablo mayor de Aranda, sobre el sotabanco se colocaron andamiajes, gracias a los cuales se pudieron ajustar, pieza por pieza, las columnas, las cornisas, los tímpanos y los recuadros³⁵.

En algunos contratos se recogen cuales deben ser los órdenes de los diferentes cuerpos, cuando se especifican aspectos sobre la traza³⁶. Ya se ha mencionado como hay retablos en los que se alternan los órdenes clásicos.

En las últimas décadas de la centuria en la diócesis oxomense destacan los retablos con banco, dos cuerpos y ático, están distribuidos en cinco calles, como el mayor de Aranda de Duero³⁷. Una estructura similar se reconoce en el retablo de la Asunción de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Colmenar Viejo de Madrid. En el trabajo Francisco Giralte, aunque no existe ningún documento que lo avale los historiadores del arte atribuyen la traza y parte de las esculturas a este escultor, discípulo de Alonso de Berrugute, artista que había realizado con anterioridad el retablo de la Capilla del Obispo en Madrid³⁸.

Los retablos fueron concebidos para unos espacios determinados, en función de los cuales se estructuraron, articularon y calcularon sus cargas. Todo estaba en función de este espacio, que en muchos lugares ha cambiado, en su inmensa mayoría por criterios estéticos y en otros por el cambio de los usos litúrgicos a raíz del Concilio Vaticano II, como sucedió en Aranda o Roa.

5. OFICIOS RELACIONADOS CON LA ESCULTURA.

En ocasiones es difícil distinguir la autoría de las distintas partes de los retablos, de los púlpitos, de las sillerías o de otras esculturas, porque en ellos es frecuente la colaboración de varios artistas. Los términos que se emplean con más frecuencia para denominarlos son: ensambladores, arquitectos, escultores, entalladores, carpinteros, herreros, pintores, doradores, etc. No todos tenían la misma consideración, aunque perteneciesen al mundo gre-

³² ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 25.

³³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1974, p. 57; PARRADO DEL OLMO, J. M., 1994, p. 225.

³⁴ CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., 2004 a, pp. 10-11.

³⁵ VELASCO PÉREZ, S. 1925 (1983), p. 299.

³⁶ ARRANZ ARRANZ, J., 1979, p. 29.

³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1964, pp. 8-9.

³⁸ ESTELLA MARCOS, M., 1994.

mial. La mayoría de los oficios relacionados con la escultura se integraban en el gremio de los carpinteros (ensambladores, entalladores y escultores). Cuando consta en un contrato la palabra escultor lo hace para referirse al autor de esculturas exentas y relieves, en ocasiones es sinónimo de imaginario o maestro de hacer imágenes; con este mismo significado se emplea en ocasiones la palabra entallador³⁹. El ensamblador suele ser el encargado de realizar las trazas, con el transcurso del tiempo es sustituido por el oficio de arquitecto. En ocasiones las trazas las pueden hacer los pintores y los escultores; el ensamblador también es el encargado de construir y montar retablos, sillerías y púlpitos. A los entalladores les correspondía la talla decorativa de los elementos que ornaban los retablos, al escultor la realización de relieves y esculturas. Al gremio de los pintores pertenecían los pintores de imaginería o de retablos y los doradores, de todos ellos sólo los pintores de imaginería podían contratar obras, éstos últimos fueron ganando importancia cuando las estructuras de los retablos demandaban más dorado⁴⁰.

Los sistemas de trabajo se mantuvieron invariables durante los siglos XVI y XVII. Cada elemento se realizaba independientemente en el taller, en la iglesia se montaba posteriormente. Por ejemplo en Aranda, Pinedo y Cicarte alquilaron un taller donde realizar el retablo de Santa María. Era frecuente que la policromía se contratase independientemente y más tarde, por eso han llegado tantos retablos sin policromar hasta nuestros días, sobre todo del período barroco, sirva como ejemplo el del Cristo de la Salud, que está en Santa María pero procede del monasterio de los dominicos. Posteriormente se realizaba un segundo contrato para la policromía, eran estos pintores los encargados de volver a desmontar el retablo y trasladarlo a su taller para aplicarle la policromía, y, si era mixto como el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda, realizar los lienzos. Finalmente se volvía a ensamblar en la iglesia.

Existía cierta diferencia en el tratamiento dado a determinados maestros, como los canteros, los escultores y los pintores, respecto al resto. Eran éstos los únicos que recibían, además del jornal diario, cantidades complementarias en concepto de “maestría”. Así lo testimonió A. Ibáñez entre los artistas burgaleses⁴¹.

6. LA POLICROMÍA.

Tanto las esculturas exentas como los retablos se policromaban, si los medios económicos lo permitían⁴². Es infrecuente encontrar obras sin policromar, cuando las encontramos su presencia delata el elevado coste económico que suponía la policromía y el dorado, ya que ambos encarecían sustancialmente la obra. Por estos motivos era frecuente que entre el montaje de un retablo y su policromía transcurriera un dilatado período de tiempo. Pero la demora también podía estar propiciada por la búsqueda de una mayor calidad en el policromado y el dorado, dado que cuando se dejaba transcurrir un tiempo la madera ya estaba completamente seca y casi sin riesgo de sufrir alteraciones⁴³.

Hay obras de escultura que no se policromaban, entre ellas se encuentran algunos púlpitos, como el de Aranda, y las sillerías de los coros, en ambos casos algunas partes de las esculturas estaban en contacto frecuente con los asistentes a la liturgia, lo que habría imposibilitado su preservación.

El proceso de policromado se iniciaba cubriendo con yeso (lo más frecuente era que se utilizase el hueso de conejo o la espina de pez como aglutinantes) las superficies a policromar o dorar, en aquellos lugares que se procedía al dorado se aplicaba una base el bol, lo que quiere decir prácticamente en todo el retablo⁴⁴. Hasta el último tercio del siglo XVIII no se prohibió el dorado de los retablos, a partir de este momento se pasó a darles la aparien-

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1974, p. 55.

⁴⁰ BRUQUETAS, R. y CARRASSÓN, A. y GÓMEZ ESPINOSA T., 2003, pp. 17-19.

⁴¹ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990, p. 146.

⁴² Sobre la policromía existe un interesante tratado de un pintor italiano del siglo XV. CENNINO, C., 1988.

⁴³ BRUQUETAS, R. y CARRASSÓN, A. y GÓMEZ ESPINOSA T., 2003, pp. 18-19.

⁴⁴ No es el objetivo de este artículo hacer un estudio profundo sobre policromía y dorado, para más información existe un interesante artículo de CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., 2004.

cia del mármol o marmolearles, como los retablos mayores de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero o de la colegiata de Peñaranda. Sobre la capa de oro o directamente sobre el yeso o la cola se estofaban las vestiduras⁴⁵. También destacan en el proceso de la policromía las encarnaciones. En el período que nos ocupan son mate, en los contratos se hacía constar esta circunstancia, aunque no existiera constancia entre los de la diócesis del Burgo de Osma de este período. Las encarnaciones se aplicaban después del policromado y el dorado.

Los motivos de la policromía también se ven regulados por Trento, que establece que quedan prohibidos los grutescos⁴⁶, porque se han de evitar los motivos profanos. Los grutescos son sustituidos por ángeles y serafines. En el contrato del retablo mayor de San Juan de Estella se hizo constar que:

“Ten que en todo quanto es la dicha obra donde quiera oviere necesidad de talla como en las columnas y frisos y otras partes no puedan poner sino es angeles y serafines y niños con alas y cabeçitas y ojas y frutos naturales y no caballos ni bestiones ni brutescos ni otra cosa fuera de lo suso dicho so pena que todo lo que de otra manera se pusiere se quitara de la dicha obra”⁴⁷.

Según los criterios del momento el arte se debe centrar en sus fines didácticos y moralizantes, para ello hay que eliminar lo superfluo y lo que nos desvíe de su principal objetivo⁴⁸.

Los estofados de las telas de las esculturas de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII de Aranda son muy variados. Destacan por su finura y delicadeza los motivos que decoran las telas de los relieves de la Veracruz (fig. 1), a base de grutescos y seres fantásticos, en ocasiones estos motivos saltan a los frisos de los retablos o a algunas partes de los púlpitos, como en el caso del de Aranda de Duero. También se puede hablar de una policromía contrarreformista, menos rica⁴⁹.



Fig. 1. Detalle de la policromía del relieve de la Anunciación de la Vera Cruz

Aunque no siempre existe una colaboración constante en la realización de obras escultóricas entre escultores y los policromadores, si se aprecia cierta frecuencia en la colaboración. Por ejemplo el escultor Juan Zábalo colaboró con el oxomense Tomás Ruíz de Quintana para pintar, dorar y estofar el retablo mayor de Langa de Duero. Pedro de Cicarte trabajó en Nava de Roa con el pintor arandino Pedro Pérez para realizar la pintura, el dorado y el estofado, pero en el de La Gallega colaboró con

⁴⁵ BRUQUETAS, R. y CARRASSÓN, A. y GÓMEZ ESPINOSA T., 2003, p. 19.

⁴⁶ GARCÍA GAINZA, M. C., 1998, p. 58.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁸ CHECA, F., 1983, p. 283.

⁴⁹ GÓMEZ ESPINOSA, T., 2006, p. 2.

el oxomense Tomás Ruíz de Quintana, este mismo pintor colaboró con Gabriel de Pinedo en el retablo mayor de Monteagudo de las Vicarias⁵⁰.

7. OBRAS ESCULTÓRICAS DE ARANDA DE DUERO DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XVI A PRINCIPIOS DEL XVII.

Las obras que se comentan a continuación siguen un orden cronológico y se encuentran en las iglesias de Santa María la Real y la Vera Cruz de Aranda de Duero, así como en su Museo de Arte Sacro situado en la iglesia de San Juan. Coinciden todas las que se realizaron durante el gobierno eclesiástico del obispo Acosta o inmediatamente después de su muerte en que han sido adscritas a Juan de Juni, aunque la documentación haya demostrado que esta afirmación es difícilmente sostenible. En vincular la labor escultórica de Juan de Juni con nuestra ciudad está presente el deseo de ensalzar el patrimonio arandino y la vinculación de este escultor con nuestro obispo, pero tampoco es ajeno el destacado papel desempeñado por Juan de Juni en la escultura castellano-leonesa de este momento y la gran influencia que ejerció en el resto de los escultores⁵¹. En las obras de Aranda están presentes las anatomías hercúleas propias del autor y un cierto toque masculino en las figuras femeninas⁵².

7.1. La iglesia de Santa María.

La iglesia de Santa María atesora un rico patrimonio de este período, en el que destacan el púlpito, la imagen de un crucificado, procedente del convento de los dominicos, y su retablo mayor, relegado actualmente a la nave de la epístola.

7.1.1. El púlpito de Santa María.

Según los testimonios conservados existía un *predicatorio* anterior al actual, de madera, pero estaba en tan mal estado de conservación que el obispo Acosta ordenó, en 1544, que se hiciese “*un púlpito*



Fig. 2. Púlpito de Santa María. San Juan Bautista.

en piedra blanca con sus molduras y talla, y se emplease en el mismo lugar donde estaba el de madera”. Seguro que tenía *in mente* el que poseía la catedral oxomense⁵³. A pesar de la orden episcopal, el púlpito se realizó en nogal, la presencia del escudo episcopal en el mismo testimonia su patrocinio.

Es una obra magnífica que está situada en el primer pilar del crucero de la nave de la epístola. Durante el siglo XIX se relacionó con Alonso Berruguete y con Juan de Juni⁵⁴, pero sus autores son los entalladores Miguel de Espinosa y Juan de

⁵⁰ Destacar el valiosísimo trabajo que J. Arranz Arranz dedicó a la escultura de este período analizada desde los archivos de la sede oxomense, publicados en dos volúmenes y que ya he mencionado.

⁵¹ REDONDO CANTERA, M. J., 2003, pp. 300-301; CAMÓN AZNAR, J., 1989, P. 242; SANZ ABAD, P., 1975, pp. 172, 180.

⁵² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1974, p. 64.

⁵³ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), pp. 203-204.

⁵⁴ QUINTANA, J. A. de, 1928, p. 270.

Cambray. La policromía se contrató a Francisco de Salamanca, ésta se limitaba a “pintar la imagen de encima y el florón y el letrero”⁵⁵. El púlpito se talló entre los años 1546 y 1547 tomando como modelo el de la catedral de Palencia, conocido como púlpito de Cabeza de Vaca⁵⁶. En la obra palentina Espinosa acusa la influencia de Diego de Siloé, con quien se había formado en Burgos y colaborado posteriormente en la catedral de Granada, mezclada con la de de Berruguete⁵⁷. También estuvo influenciado por Berruguete Juan de Cambray, en este caso por haber trabajado con él en Valladolid⁵⁸.

El púlpito está realizado en madera de nogal, su planta es hexagonal, como la palentina. A él se accede mediante una escalera, cuya base está decorada con casetones de flores. Se sostiene sobre una columna que remata en forma de palmera, la decoración se basa en medallones con cabezas y flores. En la parte superior está dividido en cinco ambones, porque el que correspondería al sexto está adosado al pilar; el central representa a san Juan Evangelista (fig. 2), en los otros cuatro hay dos registros, en la parte superior las figuras están insertas en medallones y en la inferior se enmarcan en veneras. En los medallones se representa a los cuatro evangelistas y en las veneras a los padres de la iglesia. En la puerta de acceso están san Juan Evangelista y san Gregorio Magno, san Marcos y san Agustín, a la izquierda de san Juan Evangelistas están san Mateo y san Ambrosio sucedido de san Lucas y san Jerónimo. La relación de los cuatro evangelistas con los cuatro padres de la patología latina radica en que sus obras son los pilares fundamentales de la teología cristiana, que se predica desde el púlpito. Los ocho también están presentes en la portada de la misma edificación.

En el respaldo, adosado a la columna, en su parte superior está el escudo del obispo Acosta, bajo el mismo hay una figura del Ecce Homo, a

ambos lados los relieves de Adán y Eva, ésta situada a la derecha y Adán a la izquierda. En la parte correspondiente del lado exterior hay dos bustos insertos en medallones, de difícil identificación por la ausencia de atributos.

El tornavoz, situado sobre el mismo, está dividido en dos cuerpos y coronado por una imagen de la Inmaculada Concepción. Por su estructura se asemeja a la de un retablo, con encasamientos enmarcados por columnas, de mayor tamaño los inferiores. Las esculturas se diferencian de las de la parte inferior del púlpito en que son de bulto redondo. El primer cuerpo está decorado con tres parejas de apóstoles, una de ellas de difícil identificación por falta de atributos, las otras dos formadas por san Bartolomé y Santiago están en el centro, san Andrés y san Juan en el lado oriental⁵⁹.

Los entalladores recibieron 200 ducados por la realización de la obra, y el pintor 4.750 maravedíes.

7. 1. 2. Las puertas de madera de Santa María.

En las puertas de madera de Santa María figura el escudo de su mecenas, Alonso Enríquez, obispo de Osma entre los años 1506-1523. El hecho de que en un documento de 1553 se mencione que intervino en las mismas el entallador Juan Beltrán no significa que la obra completa sea de su autoría⁶⁰, a el correspondió la reparación de las puertas, realizada entre 1553 y 1565⁶¹. Según consta en los documentos su labor consistió en “poner cuatro entrepaños en los postigos de las puertas principales”. Comparto la opinión de María José Redondo al afirmar que los relieves que debió realizar mencionado entallador serían los de los apóstoles, que son los más deteriorados, dado que la decoración y el estilo de los relieves superiores responden más a la expresión de un arte renaciente temprano⁶².

⁵⁵ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), p. 205.

⁵⁶ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., 2006, pp. 18-19.

⁵⁷ PARRADO DEL OLMO, J. M., 1994, p. 214.

⁵⁸ *Ibidem.*, 1994, p. 218.

⁵⁹ Una descripción sobre el púlpito, algo más somera, redactó SENTENACH, N., t. III, 1924, s. p.

⁶⁰ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), p. 210.

⁶¹ REDONDO CANTERA, M. J., 2003, p. 285.

⁶² *Ibidem.*, pp. 291-292.

Por todo lo expuesto considero que sólo se deben incluir en este período las ocho representaciones apostólicas, por su cronología. Debido a su deterioro es difícil realizar una investigación más profunda.

7. 1. 3. Retablo mayor de Santa María.

El retablo mayor de Santa María no sustituyó al anterior, gótico, por un cambio de gustos estéticos, sino por un incendio que se produjo en el año 1601, que afectó también al tejado y a los retablos laterales⁶³. El retablo está actualmente en el primer tramo de la nave de la epístola. Fue sufragado, en parte, por el obispo fray Pedro de Rojas, tal y como testimoniaban los escudos de la parte superior del mismo⁶⁴, por el capellán de la Virgen de las Viñas, por la parroquia y por el pueblo de Aranda.

A la subasta para el nuevo retablo concurren Gabriel Pinedo y Pedro Cicarte. Además de los autores mencionados también trabajó el entallador Cristóbal de la Puente. El dorado y policromado del primer cuerpo, así como los lienzos, los realizó el artista arandino Clemente Sánchez, a su trabajo también debemos la policromía de los santos⁶⁵. Junto a él estuvieron activos Juan Sánchez y Pedro de Morales, quienes policromaron la Asunción y Coronación de Nuestra Señora y colaboraron en la pintura, la policromía y el dorado. En los cuadros trabajaron Clemente Sánchez y Bernabé de la Serna⁶⁶. Son de una calidad muy inferior a la que se aprecia en el trabajo escultórico.

Gabriel de Pinedo es el autor más destacado en las especialidades de escultor, ensamblador e imaginero de la diócesis oxomense y contribuyó de forma decidida a la expansión del romanismo por la diócesis soriana⁶⁷. Según ha estudiado Arranz Arranz, estos escultores pertenecían al foco romanista y el arte que realizaban se adaptaba al mismo. Los retablos que realizó Pinedo responden a una misma estructura: banco, dos cuerpos con tres calles y dos entrecalles, más ático.

Pedro de Cicarte figura en los contratos de la diócesis oxomense como ensamblador, arquitecto y entallador. Estuvo afincado en el Burgo de Osma. El primer retablo que realizó en la provincia de Burgos fue para Nava de Roa, también hizo el relicario de Castrillo de la Vega. En su obra se aprecia la influencia de Juan de Juni⁶⁸. Gabriel de Pinedo figura en los contratos como escultor, éste otorgó un poder a Cicarte para que pudiera concertar el retablo mayor de Aranda de Duero.

Según los documentos del archivo diocesano recogidos por Arranz Arranz se desconoce al promotor de la empresa. La labor de escultura del retablo estaba acabada en 1611, porque fue entonces cuando se encargó al cantero Naveda que preparase el sotabanco sobre el que colocarlo. En la descripción de este historiador consta:

“El banco se divide en casas rectangulares y apaisadas, correspondientes a las basas de las columnas exteriores, calles y entrecalles de los cuerpos superiores. Los cuerpos y ático se levantan sobre columnas corintias con decoración vegetal en el tercio inferior, son estriadas en los pisos y entorchadas en el ático; pares las exteriores e impares las interiores.

Separa los dos cuerpos friso con ornato vegetal bajo cornisa con modillones, sobre la que se apoya el zócalo del segundo, con ornato parecido al del friso. Se repite esta composición, con frontón curvo, entre el segundo cuerpo y el ático, cerrado por entablamiento muy semejante en los laterales y sobresaliendo en el centro frontón rectangular sobre pilastras recortadas. Las casas de las calles son rectangulares, a excepción de la central del ático que se abre para cerrarse en arco de medio punto rebajado, como las de las casas de las entrecalles, las cuales descansan sobre pequeño podium y rematan en cuadros rectangulares, historiados⁶⁹.

⁶³ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), p. 287.

⁶⁴ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2000, p. 48.

⁶⁵ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002, t. II, pp. 288-289.

⁶⁶ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), pp. 289-290.

⁶⁷ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., 1983, p. 332.

⁶⁸ ARRANZ ARRANZ, J., 1986, pp. 120-121.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 216-217.



Fig. 3. Retablo mayor de Santa María, detalle cabeza San Pedro.

Esta estructura de retablo estaba muy en boga a finales del siglo XVI y se reitera en las obras de este escultor, sirva como ejemplo el de la parroquial de Matalebreras en la provincia de Soria⁷⁰. El retablo está dedicado a la Virgen María, sólo los santos de las entrecalles escapan a esta temática. En el banco, de oriente a occidente, están representadas las siguientes escenas pictóricas: la presentación en el templo, la visitación a su prima santa Isabel, el Nacimiento de Cristo, la circuncisión del Señor, la adoración de los Reyes Magos y la huida a Egipto. Las pinturas están muy deterioradas y tampoco destacan por su calidad. En el primer cuerpo, en el lado meridional hay una pintura de la Anunciación y en el otro extremo la Inmaculada Concepción, en las entrecalles se repre-



Fig. 4. Retablo mayor de Santa María, detalle de San Juan Bautista.

senta a san Pedro y san Pablo. Donde actualmente está san Pedro in cátedra (fig. 3) estuvo el sagrario, que ahora se exhibe junto al retablo del Cristo de la Salud. El tema del primer Papa sedente en cátedra es muy querido por los escultores romanistas, en consonancia con las doctrinas tridentinas.

En el segundo cuerpo está pintada la escena del nacimiento de la Virgen y al otro extremo la de la presentación en el templo, entre ambas destaca la Asunción, actualmente en el muro septentrional del ábside, en el lado oriental hay un apóstol que no lleva atributos y en el occidental se ha representado a san Juan Evangelista (fig. 4). En el tercer cuerpo la pintura de la dormición de la Virgen y Jesús entre

⁷⁰ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., 1983, p. 332.

los doctores y las esculturas de san Andrés, aunque en ocasiones ha sido identificado como Santiago⁷¹, la presencia de la cruz en aspa apunta a que es este apóstol⁷², y un obispo sin identificar. En el ático, comenzando por el extremo derecho están las esculturas de san Felipe y la de san Bartolomé, le sucede el calvario en el centro, y al otro lado están san Pedro y san Pablo.

Como un retablo que se expresa en lenguaje contrarreforreformista desarrolla todos aquellos temas que los protestantes negaban, ensalación de la virgen y de los apóstoles, todos ellos intermediarios para nuestra salvación, y la de san Pedro como papa.

7. 2. Obras del convento del *Sancti Spiritus*.

El convento de dominicos *Sancti Spiritus* fue una fundación del obispo de la sede oxomense Pedro Álvarez de Acosta, quien siempre mostró una gran predilección por el mismo y decidió ser enterrado en él. Las obras se iniciaron en 1547 y cinco años más tarde se consagró su iglesia⁷³.

Durante la guerra de Independencia el monasterio sufrió un gran deterioro. Estuvo afectado por la excomunión que se aplicó en el trienio liberal, por decreto del 15 de agosto de 1820, que se derogó en 1823 por Fernando VII. El 25 de julio de 1833 la Reina firmó otro Decreto por el que se suprimían todos los conventos que no alcanzasen la cifra de doce religiosos profesos, entre los que se encontraba el dominico de Aranda. Cuando se aplicó el Decreto de Mendizábal, firmado el 8 de marzo de 1836, el convento de Santo Domingo ya había sido desamortizado⁷⁴. Esta circunstancia propició la diseminación de su patrimonio por distintas edificaciones arandinas. Las piezas que han pervivido del magnífico retablo conventual se custodian en la iglesia de la Vera Cruz de Aranda de Duero⁷⁵.

7. 2. 1. Retablo.

Gracias a la descripción que de la iglesia realizó Antonio Ponz podemos hacernos a la idea de



Fig. 5. Iglesia de la Vera Cruz, detalle del relieve de la Anunciación.

cómo era el retablo, de tres cuerpos y ático. En el primer cuerpo había cuatro escenas pintadas, dedicadas a santo Domingo, la Magdalena, la sagrada familia y otra santa. De los cuatro relieves del segundo cuerpo han pervivido: la Anunciación (fig. 5), Pentecostés (fig. 6) y el Bautismo de Cristo, ha desaparecido el cuarto. En el tercer cuerpo estaba la representación del llanto sobre Cristo muer-

⁷¹ ARRANZ ARRANZ, J., 1986, p. 217.

⁷² También lo identifica como san Andrés, VICARIO ABEJÓN, A., 2004, p. 29.

⁷³ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788, t. I, p. 425.

⁷⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996.

⁷⁵ SALVADOR CONDE, J., 1989, p. 40.



Fig. 6. Iglesia de la Vera Cruz, relieve de Pentecostés.



Fig. 7. Iglesia de la Vera Cruz, relieve de Llanto sobre Cristo Muerto.

to (fig. 7), que también se conserva, y una escena de la sagrada familia, desconocemos lo que representaban los otros dos relieves. El retablo se completaba con diez esculturas de santos de bulto redondo (cuatro evangelistas en el ático), en los extremos laterales se distribuían las de santa Catalina, san Pedro y san Antonio abad, de ellas sólo ha pervivido la primera⁷⁶. También se conserva la escultura del crucificado.

Durante mucho tiempo se asignó su autoría a Juan de Juni, por su relación con el obispo Acosta

en la catedral del Burgo de Osma. Loperráez es el autor de esta adscripción, pues escribió que el escultor fue llamado por el obispo desde Italia⁷⁷. Posteriormente también Ponz propuso su posible autoría para el retablo y el sepulcro del obispo⁷⁸ y Céan Bermúdez incluyó el retablo entre las obras realizadas por Juan de Juni, así como el sepulcro y el púlpito⁷⁹. En un documento de 1563 figura como Juan de Juni fue llamado por los testamentarios del obispo Acosta para tasar obras “en santispiritus de la villa de Aranda de Duero”, lo que hace imposible su participación en tales obras⁸⁰. Dadas las grandes similitudes de esta obra con las esculturas de Juni no es extraño que se relacionase con ellas desde fechas tan tempranas.

La ejecución de las esculturas arandinas remite a un escultor que posee un gran dominio técnico. Dado que el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma había sido realizado por Juan de Juni, y Juan Picardo⁸¹, era fácil adscribir este conjunto escultórico a su obra. No se ha conservado documentación en la que figuren sus artífices, por lo tanto, el único recurso que nos queda es el análisis comparativo.

Varios son los escultores que se han propuesto como autores del mismo, M. J. Redondo propone a J. Picardo, aduciendo que era conocido del obispo Acosta, por haber trabajado junto a Juan de Juni en la realización del retablo mayor del Burgo de Osma. Este escultor se estableció en Peñafiel, donde trabajó para el convento de San Pablo, en concreto para la capilla funeraria de los Manuel. Esta misma autora apunta al estilo amable y correcto del escultor, en el que se aprecia la influencia de Beruguete y Juni. Redondo ve en los relieves similitudes con los que realizan por el mismo tiempo seguidores de Berruguete como Francisco Giralte y Manuel Álvarez⁸². Camón Aznar y posteriormente J. L. Hernando proponen como posible autor a Inocencio Berruguete⁸³.

⁷⁶ PONZ, A., 1879 (1988), p. 1061.

⁷⁷ LOPERRÁEZ CORVALÁN, 1788, t. I, p. 413.

⁷⁸ PONZ, A., 1879 (1988), p. 1601.

⁷⁹ CÉAN BERMÚDEZ, J. A., 1800, pp. 362-363.

⁸⁰ MARTÍ MONSÓ, J., 1901, p. 450; CANTERA REDONDO, M. J., 2003, p. 304.

⁸¹ NÚÑEZ MARQUÉS, V., 1950, pp. 249-252.

⁸² REDONDO CANTERA, M. J., 2003, p. 305.

⁸³ CAMÓN AZNAR, J., 1989, p. IX; HERNANDO GARRIDO, J. L., 2000, p. 58.

Creo que estas obras salieron de las manos de Juan Picardo, como afirma M. J. Redondo, si se comparan estas esculturas con otras de su autoría se constata la presencia de algunos de los estilemas que caracterizan a estas. La comparativa de los relieves arandinos con los del retablo mayor oxomense, concretamente con los situados en la calle de la epístola, adscritos a este autor⁸⁴, éstos han ganado en movimiento y delicadeza respecto a aquellos. Sirva como ejemplo la comparación entre las dos Anunciaciones, en las que también se reitera el mismo tipo de tratamiento aplicado a los paños. En el ángel de la Anunciación oxomense la túnica muestra el mismo tipo de plegado sobre las piernas que la escultura de santa Catalina de Aranda, que a su vez se asemeja al de las esculturas del retablo del trascoro de la catedral soriana.

Otras similitudes se pueden apreciar entre el rostro de las vírgenes de las escenas de Pentecostés y de la Anunciación del convento arandino y el de la Magdalena del banco del retablo de san Miguel de la catedral del Burgo de Osma, retablo atribuido a Juan Picardo, reforzando la posible autoría de este escultor.

El autor es más permeable a Juan de Juni en las esculturas realizadas en bulto redondo: santa Catalina y el crucificado. La rotundidad de formas y la contorsión que adoptan los cuerpos rememoran al arte de Juni; de las dos imágenes los ecos de la obra juniana son más patentes en la escultura del crucificado. La distribución de la tela del paño de pureza no es tan espectacular como en algunas obras junianas⁸⁵, porque la tela sobrante no queda tan despegada del cuerpo. Coincide con los crucificados del autor francés en la inclinación de la cabeza y, sobre todo, en la torsión del cuerpo (el tronco gira hacia la derecha al mismo tiempo que las caderas lo hacen hacia el lado contrario), la exaltación de los músculos del crucificado es mucho más patente que en el relieve de Jesús en la escena del Bautismo (fig. 8).



Fig. 8. Crucificado de iglesia de la Vera Cruz.

En la expresión dolorosa del crucificado encontramos el *pathos* de Juni, también en su inclinación hacia actitudes violentas, tan queridas por los manieristas. Su influencia también se aprecia en el ritmo serpenteante de la escultura y en el protagonismo otorgado a una musculatura muy desarrollada⁸⁶. El patetismo del crucificado lo transmite la posición de la cabeza, inclinada, lo que hace que podamos ver la expresión de su rostro, con los ojos entornados y la boca abierta, sin que sea perceptible la hilera dental. En la disposición del paño de

⁸⁴ AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1958, p. 174.

⁸⁵ TORBADO, J. C., 1931, pp. 37-41. Escribe sobre el crucifijo de Juan de Juni de la catedral de León. También muestra claras similitudes con el crucificado del calvario de la capilla del Palacio del marqués de la Espeja de Ciudad Rodrigo (Salamanca).

⁸⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1977, p. 14.



Fig. 9. Iglesia de la Vera Cruz. Santa Catalina (0213).

pureza se asemeja al que cubre al yacente, propiedad de la cofradía de nuestra Señora de las Angustias y Soledad, que se custodia en la iglesia de Santa Noia de León.

La escultura de santa Catalina (fig. 9) se aleja de la expresión dolorosa del crucificado, está más pró-

xima a los rostros amables de los relieves, pero a diferencia de ellos su volumen es más rotundo. Al igual que el crucificado acusa una influencia directa de las esculturas de Juni, en la presencia de los volúmenes, en las posiciones imposibles de los brazos, en los cuellos gruesos y en las caras femeninas de inspiración clásica⁸⁷. La presencia de la santa, al igual que en el retablo mayor del Burgo de Osma, está relacionada con el linaje de los Acosta, quienes consideraban a esta santa como su abogada⁸⁸.

También se aprecia la influencia del escultor francés en algunos perfiles de raigambre clásica, sirva como ejemplo el rostro de la Magdalena del relieve del llanto sobre Cristo muerto y el de las figuras del Santo Entierro de la catedral segoviana.

7. 2. 2. El Cristo de la Salud.

Procede del mismo convento, donde tenía su propia cofradía. Cuando se aplicó la exclaustación de 1835 al monasterio, la imagen pasó a Santa María y el retablo que lo albergaba a la iglesia de San Juan. Hasta 1869 la parroquia de Santa María no recibió el retablo⁸⁹. Está situado en la cabecera de la nave del Evangelio.

Es de autor desconocido y de una calidad inferior a la del crucificado del retablo dominico. Al igual que en aquel las influencias de Juan de Juni están presentes, sobre todo, en la disposición del cuerpo, con la parte superior orientada hacia el lado derecho y desde las caderas hacia el izquierdo, como un reflejo del tremendo sufrimiento físico al que ha sido sometido.

⁸⁷ Sirvan como ejemplo los rostros de la Virgen con el Niño de la iglesia de Santa Eugenia de Becerril de Campos, Palencia; Inmaculada del Museo Provincial de Orense; la Virgen con el Niño de la iglesia parroquial de Tudela de Duero, Valladolid; la Virgen con el Niño del monasterio de Beruela, Zaragoza.

⁸⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1974, p. 202.

⁸⁹ SALVADOR CONDE, J., 1989, p. 40.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD ZAPATERO, J. G.; ARRANZ ARRANZ, J., *Las iglesias de Aranda*, Pamplona, 1989.

ARRANZ ARRANZ, J., *El arte sacro de la diócesis de Osma-Soria*, Burgo de Osma, 1979.

ARRANZ ARRANZ, J., *El Renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria. La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*, t. II, Burgos de Osma, 1986.

AZCÁRATE RISTORI, J. M., *La escultura del siglo XVI*, (“Ars Hispaniae” XIII), Madrid, 1958.

BRUQUETAS, R. y CARRASÓN, A. y GÓMEZ ESPINOSA T., “Los retablos. Conocer y conservar, en *Bienes Culturales*, Revista del IPHE 2, (2003), pp. 13-47.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Datos de escultores de los siglos XVI y XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44 (1978), pp. 307-319.

CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, (“Summa Artis” XVIII), Madrid, 1989, p. IX.

CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., “Retablo de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid, España”, en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla, Mayo, 2002, pp. 110-126.

CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., “Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2004.

CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., 2004 a.

CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., “Construcción y ensamblaje de los retablos en madera”, *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2004.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, t. II, Madrid, 1800.

CENNINO, C., *El libro del Arte*, Madrid, 1988.

CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1983.

ESTELLA MARCOS, M., “El retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo: La escultura”, *Cuaderno de Estudios*, 6 (1994), pp. 71-79.

GARCÍA GAINZA, M. C., “La Escultura renacentista en Navarra y su área de influencia”, *ONDARE* 17, (1998), pp. 57-72.

GÓMEZ ESPINOSA, T., “La policromía de los retablos. Estilo y evolución”, en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, 2006, pp. 1-21.

GÓMEZ ESPINOSA, T. y SARDIÑA GONZÁLEZ, G. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L. y ARROYO MARCOS, I. y MUÑOZ, COSME, A. y HASBACH LUGO, B., *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, 1994.

HERNANDO GARRIDO, J. L., *Aranda varada en la memoria*, Biblioteca 15, (2000).

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., *Burgos y los burgalesas en el siglo XVI*, Burgos, 1990.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Escultura del siglo XVI en Burgos”, RODRÍGUEZ PAJÁRES, E. (dir.), *El arte del renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, 2008.

LOPERRÁEZ CORVALÁN, *Descripción histórica del obispado del Burgo de Osma*, Madrid, 1788.

LÓPEZ DE AYALA, L., *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, Madrid, 1798, pp. 350-360.

MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 2001.

MALTESE, C. (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1983.

MARTÍ MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1901.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30 (1964), pp. 8-9.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1974.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Juan de Juni”, en *Juan de Juni y su época*, exposición conmemorativa del V centenario de la muerte de Juan de Juni, Valladolid/Museo Nacional de Escultura, abril-mayo, 1997, Madrid/ salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, mayo-junio, 1977, Madrid, 1977.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia del Arte*, t. II, Madrid, 1990.

MARTÍNEZ ARNÁIZ, M., “La importancia vitivinícola en Castilla y León: tradición y cambio, desde la subsistencia a la calidad”, *Douro, estudios y documentos*, 14 (2002), pp. 271-282.

MARTÍNEZ DíEZ, G., “Supresión de los conventos de religiosos en la provincia de Burgos (1820-1936)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 213 (1996), pp. 461-489.

MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., “Gabriel de Pinedo, escultor y tracista”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49 (1983), pp. 331-346.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., “La escultura del siglo XVI en la antigua Diócesis de Palencia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 41, (2006), pp. 9-30.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Honestidad, valentía y casi olvido: algunos escultores castellanos del siglo XX”, *Revista Biblioteca: estudio e investigación*, 22 (2007), pp. 129-150.

MOLANUS, J., *De Sanctis Imaginibus et Picturis* lib. II, Lovaina, 1568.

NÚÑEZ MARQUÉS, V., “descripción del retablo de la capilla mayor de la S. I. Catedral del Burgo de Osma”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González*, 112 (1950), pp. 249-252.

PALOMERO PÁRAMO, J. M., “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, *IMAFRONTE* 3, 4 y 5, (1987-1989), pp. 51-84.

PARRADO DEL OLMO, J. M., “Escultura”, *Renacimiento y Clasicismo*, (Historia del Arte de Castilla y León V), Valladolid, 1994.

PARRADO DEL OLMO, J. M., “Sobre algunas esculturas del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004), pp. 303-320.

PARRADO DEL OLMO, J. M. “Un Cristo a la columna atribuible a Juan Picardo en Peñafiel (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 75 (2009), pp. 93-100.

PONZ, A., *Viaje de España. Trata de Sevilla, de Castilla y León y de la Corona de Aragón*, t. XII, Madrid, 1779 (1988).

QUINTANA, J. A. de, “El púlpito de la Iglesia de Santa María de Aranda”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 22 (1928), pp. 269-271.

REDONDO CANTERA, M. J., “Esculturas del Renacimiento en las Aguas Durolenses”, *Actas del curso de verano Arte Renacentista en la Ribera del Duero, Biblioteca* 18, (2003), pp. 281-314,

RIVERA, J., “Notas Para el estudio del arte en León (IV). Homenaje en el IV centenario de la muerte de Juan de Juni (abril 1577-abril 1977)”, *Tierras de León* 27, (1977).

SALVADOR CONDE, J., “El convento de dominicos de Aranda (de 1800 a 1836)”, en *Biblioteca* 3, Aranda de Duero, (1989).

SANZ ABAD, P., *Historia de Aranda de Duero*, Aranda, 1975.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental de Burgos*, t. III, 1924, ms.

TORBADO, J. C., “El crucifijo de Juan de Juni”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* 19, (1931), pp. 37-41.

TRAVIESO, J. M., “Escultura en terracotta: Juan de Juni. Una experiencia novedosa en España”, *Revista Atticus*, 9 (2009), pp. 9-17.

VELASCO PÉREZ, S., *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Aranda de Duero, 1925 (1983).

VICARIO ABEJÓN, A., *Santa María la Real*. Aranda de Duero, León, 2004.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico de la comarca arandina siglos XVII y XVIII*, Salamanca, 2002.