

Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)

AURELIO BARRÓN y M.^a PILAR RUIZ DE LA CUESTA

Es poco conocida la escultura burgalesa de las décadas posteriores a 1530, tras abandonar la ciudad de Burgos los escultores Felipe Vigarny y Diego de Siloé. Fue notable el decaimiento artístico de la ciudad. Persistió un estilo ecléctico que suma la herencia clásica del último Vigarny con un fino y poético aire melancólico —en dulces y quebradizas figuras— que se inspira en las creaciones de Siloé. En los mejores artistas se observa un estilo blando, de fuerte idealismo; las cabezas se presentan ladeadas, con expresión ensimismada y cabellos ondulados en colgantes guedejas. No se aprecia influjo de la agitación y fuerte expresionismo que irradia por Castilla el taller vallisoletano de Berruguete —si se hace salvedad de algunas obras que se suelen relacionar con Valmaseda—. Refuerza la impresión ecléctica el desconocimiento de las personalidades artísticas de quienes trabajaron en esos años. Faltan artistas de fuerte personalidad. Casi todos se conforman con mantener viva, en la medida de sus posibilidades, las creaciones de los grandes autores citados.

Los numerosos encargos recibidos por Vigarny pronto desbordaron sus posibilidades personales. La «industrialización» de su producción artística contribuyó a la aparición de un estilo repetitivo y monótono presente en muchas creaciones burgalesas entre 1520 y 1555. Señorea la escultura de estos años, el estilo derivado del altar mayor de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, como ya observara Weise. No faltan algunas creaciones de notable calidad —particularmente monumentos funerarios—. Sin embargo, es evidente que, como en otras ramas de la actividad artística, Burgos perdió la primacía que había ostentado desde finales del siglo XV.

Buena parte de los artistas de los años que comentamos se formaron en el taller de Felipe Vigarny o, al menos, estuvieron relacionados con él. Aunque sus estilos están por definirse, en casi todos se aprecia la asimilación de la obra de Diego de Siloé, de cuyo influjo y atracción no se libró ni el mismo Vigarny. Junto con Diego Guillén destacamos a

los imagineros Sebastián de Salinas (1536-1564), que en 1536 consta como criado de Vigarny, a Antón de Castro (1529-1553), que en la primera fecha fue nombrado por Vigarny como tasador del retablo del altar de Nuestra Señora del Milagro en la catedral de Burgos, al entallador Ortega de Córdoba (1513-1547), a Lope de Rueda, a Hernando de Salcedo, a Juan de Villarreal y a Juan de Lizarazu, guipuzcoano de Villarreal, figura que habrá que deslindar, si no es la misma persona, de la de Juan de Villarreal.

Diego Guillén desarrolló su actividad durante un espacio temporal desconocido pero que resulta urgente desvelar para comprender el desarrollo de la escultura burgalesa y la evolución hacia el triunfo del romanismo miguelangelesco así como para esclarecer qué papel le cupo al foco burgalés en el desarrollo del estilo. En los talleres burgaleses, el sentido calmo de las imágenes y la pervivencia de un clasicismo idealizador preparó el terreno para la acogida triunfante del romanismo. En esta línea, son fundamentales tanto las obras de Guillén y Elejalde, su continuador, como las realizaciones de Domingo de Amberes y colaboradores —Cornielis de Amberes, Juan de Carranza y Rodrigo de la Haya—.

La existencia de unos sólidos talleres dominantes en el medio artístico burgalés —los de Guillén, Simón de Bueras y los Amberes en lo que a los retablos se refiere— preparó y, contradictoriamente, impidió que el romanismo brotase con el empuje y predominio con que lo hizo en el Norte, a pesar de la cercanía de las obras de Briviesca. En Burgos, el romanismo se suavizó y fusionó con las tendencias anteriores mientras vivieron Domingo de Amberes, Antonio de Elejalde y Rodrigo de la Haya —tanto en lo escultórico como en la traza de los retablos—. Reforzó esta tendencia la intervención de Juan Picardo y Pedro Andrés en la decoración escultórica del cimborrio de la catedral y la posible participación del primero en la obra final de Domingo de Amberes.

1. Noticias biográficas

A excepción de su intervención en el retablo de Santa Clara de Briviesca, pocas eran las noticias que se tenían de este autor. Se viene repitiendo que era hijo del pintor Diego de Torres, lo que no es exacto. Diego Guillén fue el hijo mayor del primer matrimonio de María de Arce. De este primer matrimonio nació también el pintor Gabriel de Arce. No sabemos si estaba emparentada con la familia de pintores-vidrieros del mismo apellido. Hemos documentado cómo sus hijos tuvieron relaciones comerciales con Juan de Arce, vidriero de la catedral.

María de Arce casó en segundas nupcias con Diego de Torres el Viejo. Un vástago de este matrimonio, homónimo de su progenitor, era menor a la muerte de éste y también fue pintor.

Diego Guillén estuvo casado con Catalina de Velasco y Torres. El escultor trabajó ampliamente para el cuarto Condestable, Pedro Fernández de Velasco, y para el abad de San Quirce, Juan Ortega de Velasco. Los abundantes contratos de obras para esta familia sugieren una cierta protección, que desconocemos si fue puramente artística o también familiar.

Tuvo dos hijos, Diego y Mariana, que debió morir de niña. Diego Guillén, hijo, no continuó en la actividad del padre, contra lo que parece que se ha sugerido en publicaciones recientes por sus relaciones con García de Arredondo y Juan de Esparza. Aprendió el oficio de calcetero y estuvo relacionado con diversos artistas y mayordomos de iglesias, como prestamista de unos y cobrador de las deudas familiares de los otros¹.

El imaginero Guillén vivió en la calle Comparada, residencia habitual de los artistas burgaleses. En junio de 1551 alquiló unas casas en esta calle. Eran del monasterio de la Merced, «*estaban biejas e mal reparadas e para se caer lo trasero e delantero dellas*». Al alquilarlas se comprometió a invertir la importante cantidad de doscientos ducados en repararlas². Pagaría al monasterio un censo anual de 4.500 maravedís y cuatro pares de gallinas, además de otro censo de sesenta maravedís que correspondía al cabildo catedralicio³. En las traseras de las casas disponía de corral y huerta y corría junto a ellas el río de la Casa de la Moneda. El 1 de marzo de 1565 solicitó al cabildo catedralicio que intercediera en un pleito que tenía con sus vecinos ya que pretendían dividir el corral y huerta, contra el disfrute que de ellos había tenido hasta entonces⁴. Es la última noticia conocida del autor, que seguramente murió durante el grave azote de peste que asoló Burgos durante la primavera y verano de 1565⁵.

¹ Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPB), Tomás de Romarate, año 1572, prot. 5775, fols. 461r-462v. Diego de Torres el Joven, pintor, colocó a Diego Guillén, hijo de Diego Guillén, como aprendiz de calcetero. Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Villagonzalo Pedernales, Lib. Fábrica 1564-1623. Diego Guillén cobró partes de un retablo realizado por Antonio de Elejalde y Juan de Cea. AHPB, Diego de Rozas, año 1585, prot. 5885, fols. 30v-33r.

² AHPB, Asensio de la Torre, año 1551, prot. ant. 2534. IBÁÑEZ PÉREZ, A.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, 1977, págs. 162 y 362.

³ Archivo Catedral de Burgos (ACB), Libro 23, fols. 41v-43r.

⁴ ACB, Libro 17, fol. 592r.

⁵ Como veremos, Antonio de Elejalde, que se casó con la viuda de Guillén, heredó algunas de las obras inacabadas por éste. Confirmando la fecha que proponemos para el final de la vida de Guillén, nos interesa destacar en este punto que Diego Guillén trabajaba en el colegio de San Nicolás de Burgos desde 1550. El último pago a Guillén fue en el año 1565. A partir de 1566 los pagos por obras de esculturas se entregaron a Elejalde, su sucesor.

2. Años de formación

2.1. *El taller de Diego de Torres el Viejo*

Uno de los artistas más activos del final de la década de los años treinta en Burgos fue el pintor Diego de Torres el Viejo. La madre de Guillén se casó en segundas nupcias con él.

Diego de Torres el Viejo testificó, en 1536, en un acto notarial protagonizado por León Picardo, bien conocido por sus relaciones con Vigarny⁶. Diego de Torres el Viejo fue particularmente activo en la Bureba. Parece que con frecuencia se hacía cargo tanto de la madera, talla y ensamblaje de los retablos como de la pintura y dorado. Era práctica muy habitual que un artista se responsabilizara mediante contrato de un retablo entero y posteriormente diera una parte a otro u otros artistas. Los comitentes de pequeñas parroquias no buscaban, prioritariamente, la firma de uno u otro artista sino la solidez financiera del tomador. Así parece suceder en las obras relacionadas documentalmente con Diego de Torres el Viejo.

Conviene que nos detengamos un poco en este aspecto de la contratación artística, pues facilitará la comprensión del alcance de la intervención de Diego Guillén y Pedro López de Gámiz en el retablo de Santa Clara de Briviesca. Es un asunto bien conocido por quienes manejan documentación notarial y ha originado cambios en la adjudicación de obras a los autores y muchas confusiones⁷. Incluso podía suceder que una persona con actividad próxima a los oficios artísticos contratara y cobrara de principio a fin una obra. Así sucedió con el retablo de San Bartolomé en Villimar. Lo contrató y gestionó el batidor de oro Antonio de Segovia, que disfrutaba de una sólida posición económica, y lo realizó el pintor Pedro de Valmaseda entre 1540 y antes de 1555, fecha de su testamento final. Las mismas circunstancias se daban fuera de Burgos, como recientemente se ha destacado para Zaragoza, donde los pintores promovieron las actividades artísticas propias y las de los

⁶ AHPB, Asensio de la Torre, año 1536, prot. 5511, fols. 190v-191r.

⁷ Sobre ello, en lo referente a Burgos, ha insistido Ibáñez en diversas publicaciones: IBÁÑEZ PÉREZ, A.: «El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la capilla de la Anunciación de la catedral de Burgos», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, 1973, págs. 189-201. IDEM: «El retablo de la Virgen en Poza de la Sal (Burgos)», en *BSAA*, 1975, págs. 659-663. IDEM: *Aspectos sociológicos en el arte burgalés*. Burgos, 1978. IDEM: «El retablo de San Bartolomé de Villimar», en *Boletín de la Institución Fernán González (BIFG)*, 1978/1, págs. 67-80. IDEM: «El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Alava) y Padrones de Bureba (Burgos)», en *BSAA*, 1980, págs. 351-362. Nosotros mismos hemos prevenido sobre las adjudicaciones a López de Gámiz en «Noticias sobre Pedro López de Gámiz», en *Estudios Mirandeses*, n.º 12, 1992, págs. 61-71.

escultores⁸. En Burgos, curiosamente, los pintores Diego de Torres el Viejo y Cristóbal Fernández desempeñaron un papel semejante, aunque no tenga paralelos con la actividad del aragonés Juan Catalán, discreto pintor pero avisado mercader.

A la compleja realidad de los contratos se deben añadir las abundantes colaboraciones de artistas, máxime en obras de gran empeño que se solían contratar con plazos de ejecución muy cortos. Entre artistas, por necesidad o solidaridad, es frecuente encontrar en la documentación notarial trasposos de obras, subcontratos, acuerdos de compañía, trabajo a soldada y préstamos de dinero pagados mediante trabajo personal. Los testamentos mencionan desde colaboraciones permanentes hasta pequeñas cuentas entre artistas que a veces alcanzan escasos maravedís. Las estrechas relaciones familiares⁹ entre los artistas repercutían en frecuentes colaboraciones o cesiones de obras.

Estas circunstancias hacen muy difícil valorar los estilos individuales de los artistas. Muchas obras ofrecen una impresión ecléctica y contradictoria, pero en realidad son obras de varias manos.

Diego de Torres el Viejo fue un formidable contratista de obras artísticas. En febrero de 1539 pleiteaba con el entallador Ortega de Córdoba al que exigía trece ducados por la pintura y dorado de unos guardapolvos de un retablo que había realizado en una obra desconocida contratada por el entallador. Este argumentaba en su defensa que Torres le debía «*cierta demasia de un retablo que el le hizo para el lugar de Fontecha*» (Alava)¹⁰.

Ibáñez ha señalado que las tallas de Fontecha convienen al estilo —en buena medida por determinar— de Ortega de Córdoba. Algo ha de pertenecerle, pero cabe pensar que otra parte del retablo la pudo realizar un artista de la familia como Diego Guillén. Las imágenes de San Pedro, San Pablo y Dios Padre tienen la blandura de otras obras de Guillén; coinciden las cabezas hundidas en los hombros, la mirada baja y perdida. Tanto las imágenes como los relieves sobresalen por un correcto modelado y una notable idealización dentro del más puro clasicismo. No es extraño que el retablo alcanzara la sobretasación o demasía que sugiere la documentación.

⁸ HERNANDEZ, A.; MIÑANA, M. L.; SERRANO, R.; CRIADO, J.: «La transición al segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560», en *BMICA*, n.º L, 1992, págs. 85-209.

⁹ Por citar un ejemplo diferente a la familia Torres-Guillén-Elejalde podemos destacar los vínculos que conocemos de Antón de Castro, entallador. Era suegro del platero Bartolomé de Valencia y del pintor Andrés de San Martín; este último era cuñado de Domingo de Amberes que a su vez lo debía ser de Cornelis de Amberes, imaginario.

¹⁰ AHPB, Asensio de la Torre, año 1539, prot. 5513, fols. 467v-468r. IBÁÑEZ PÉREZ, A.: «El escultor Ortega de Córdoba...», pág. 360.

En noviembre de 1539 Diego de Torres el Viejo contrató la realización de un retablo —«tanto de pintura como de madera e imaginería e talla»— para la capilla mayor de Vallarta. Ante Juan Ortega de Velasco, abad de San Quirce y arcipreste de Pancorbo, presentó como fiador al imaginero Hernando de Salcedo. Pocos días después traspasó la mitad de la obra al pintor Pedro Fernández de Santayana con el que acordó además un contrato de compañía por diez años¹¹. Del retablo de Vallarta se conservan cuatro tablas con bajorrelieves aprovechados en un retablo lateral barroco. Representan la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes y la Presentación en el templo. En el contrato se había especificado la iconografía del retablo y se recogían «*quatro ystorias de media talla para que acompañen a Nuestra Señora*» que son las conservadas. Hernando de Salcedo había realizado para Torres la imaginería del retablo de Reinoso¹². Puede ser que Hernando de Salcedo también trabajara en Vallarta, pues fue fiador de Torres y estuvo presente en el contrato. Si embargo, resaltamos que el subcontrato documentado se firmó con un pintor, luego cabe interpretar que Torres se reservó la escultura por tenerla asegurada con sus familiares. Diego de Torres, aunque pintor, era de avanzada edad, según indica su firma. Tenía contratadas diversas obras en este momento. Un numeroso grupo de artistas trabajaba para él. En Vallarta, los rostros del relieve de la Adoración de los Reyes y algunos de la Presentación en el Templo recuerdan las imágenes del retablo de Salas de los Infantes que atribuimos a Diego Guillén.

Diego de Torres el Viejo murió entre marzo y noviembre de 1540 dejando varias obras sin terminar. Algunos documentos de este momento confirman que Guillén tenía un papel activo en el taller de Torres que pasó a dirigir. Diego de Torres el Viejo había contratado, el 23 de junio de 1533, la realización de un retablo para la iglesia de San Miguel en Busto y otro para Santa María de Ribarredonda, el 15 de mayo de 1539, que dejó sin terminar. El 2 de diciembre de 1540, buscando la seguridad de la conclusión de las obras, el abad de San Quirce y arcipreste de Pancorbo, Juan Ortega de Velasco, contrató la conclusión de los retablos con Hernando de Salcedo, Antonio de Se-

¹¹ AHPB, Asensio de la Torre, año 1539, prot. 5513, fols. 216v-219r, 236v-237v, 322 y 363v-364r. IBÁÑEZ PÉREZ, A.: *Aspectos sociológicos...*, págs. 20 y 26.

¹² Cobró a razón de cuatro reales y medio por cada pie que midieran las imágenes; es una cantidad bastante baja, lo que indicaría una consideración escasa para este artista. Los pintores Andrés Rojo y Cristóbal Fernández habían pagado al maestro Anrique siete reales por las imágenes para un retablo en Poza y, en 1446, Domingo de Amberes ofreció a Cornielis de Amberes ocho reales y medio «*por cada pie de quantos tuviere cada imagen*» de las que le hiciera para un retablo destinado a la capilla de Andrés de Padua en el monasterio de la Trinidad de Burgos.

govia, batidor de oro, y Juan de Langres, entallador. El mismo día los tomadores se concertaron con María de Arce, viuda de Torres, y con Diego Guillén, entallador, y Gabriel de Arce, pintor, hijos de María. Salcedo, Segovia y Langres reconocieron haber tomado las obras «*para vos los dichos Diego Guillen e Gabriel de Arze*» y a su ruego e intersección y les dieron poder para cobrar «*todos los maravedis que se deben asta agora e debieren de aquí adelante de los dichos dos retablos*». Fueron testigos de esta escritura los entalladores Domingo de Amberes —primera noticia documental de este trascendental autor— Juan de Oñate y Juan de Angés, seguramente oficiales del taller de Torres¹³. Lamentablemente, no se conservan, pero seguramente los acabó Guillén. En 1554 la iglesia de Santa María de Ribaredonda contrató, con Diego de Mendoza, la realización de una custodia de plata. Uno de los fiadores del platero fue Diego Guillén, que sería persona conocida en la parroquia¹⁴.

Se conservan en la Bureba algunos retablos que combinan pintura y escultura. Destacan los de Padrones, Quintanabureba, Rojas, Buezo y Hermosilla. La escasez documental impide que ninguno de ellos se pueda relacionar con Diego de Torres el Viejo. Todas las noticias de este autor son de los últimos años de su vida, cuando el retablo de imágenes y relieves empezaba a imponerse en detrimento de las pinturas. En estos retablos de escultura sólo pudo realizar el dorado y policromía. No debe concluirse por ello que no tuviera ganada una merecida fama como pintor que justifique los numerosos encargos gestionados por él. Habrá que esperar que aparezca documentación para adjudicar los retablos de pintura señalados.

Pueden relacionarse con el taller de Diego de Torres algunos retablos de escultura. Seguramente se encargó del retablo mayor de Aguilar de Bureba, cuyos relieves han sido aprovechados en un retablo barroco. Los repintes aminoran el escaso valor de los relieves, muy planos y con resabios góticos no superados —particularmente en los relieves que relatan la Pasión—. La parroquia de Aguilar debió pagarle con el terzuelo de las rentas de la iglesia. El pintor vendió estas rentas a Martín Alonso de Salinas y no pudiéndolas cobrar suficientemente recurrió a la justicia de Burgos que sentenció a su favor el 25 de febrero de 1542

¹³ AHPB, Asensio de la Torre, año 1540, prot. 5514, fols. 586r-587v y 588v-590v. LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*. Burgos, 1950, pág. 413. HUIDOBRO SERNA, L.: «Santa María de Ribaredonda», en *BFG*, n.º 112, 1950, pág. IÑÁNEZ PÉREZ, A.: «El retablo de San Bartolomé de Villimar...», pág. 71. CADIÑANOS BARDECI, I.: «Documentos para la Historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos», en *Estudios Mirandeses*, n.º 12, págs. 18-21; aunque no se citan completamente todos los datos.

¹⁴ Excepcionalmente actuaron tres fiadores, dos plateros y el imagineros Guillén, tal vez a petición de la parroquia. AHPB, Asensio de la Torre, año 1554, prot. 5528, fols. 260v-260 bis v.

y confirmó la Chancillería de Valladolid. El 19 de febrero de 1543 se dictó una real ejecutoria contra María Díez de Arce, viuda de Diego de Torres el Viejo, por sí y como curadora de Diego de Torres el Joven¹⁵.

De la mayor importancia es el retablo de Berzosa de Bureba, modelo perfecto de retablo plateresco tanto por la traza como por la organización de la iconografía. De izquierda a derecha y de abajo arriba se muestra un completo programa cristológico. Se terminó en 1538¹⁶. Su gran tamaño tuvo que reunir a un importante grupo de artistas. Vallarta, Aguilar, Busto y Santa María Ribarredonda son poblaciones vecinas. Pudiera ser que Diego de Torres el Viejo fuera el encargado del retablo de Berzosa y que, al terminar la obra, contratara los retablos de las poblaciones próximas beneficiándose de la dirección de un nutrido taller. Weise relacionó este retablo con la obra de Domingo de Amberes en Pampliega¹⁷. En el retablo de Berzosa aparece, aún dentro de la contención general de las imágenes, cierto dramatismo expresivo que es novedad en Burgos. Hemos destacado anteriormente cómo Domingo de Amberes debía ser oficial entallador del taller de Torres en 1540. En este retablo pudieron encontrarse Domingo de Amberes y Diego Guillén, dos de los principales artistas burgaleses de las décadas siguientes. Los evangelistas del banco —sobre todo San Lucas— recuerdan las figuras de Guillén; más vagamente los relieves del primer y segundo cuerpo, que son de un artista muy próximo a Vigarny y seguidor del estilo del altar mayor de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos.

Otros dos artistas relacionados con Diego de Torres son Juan de Lizarazu y Pierres Picardo. Picardo fue testigo, con Diego Guillén, del acuerdo entre María de Arce y Juan de Lizarazu para cerrar las cuentas

¹⁵ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChV), Registro de Reales ejecutorias, n.º 568, año 1543. Se confirma que María de Arce casó dos veces y que Diego Guillén y Gabriel de Arce eran hijos del primer matrimonio, lo que sabemos también por otros documentos. Así, el 12 de abril de 1543, Diego Guillén, imaginario de Burgos, se obligó a pagar a Martín Alonso de Salinas cuarenta ducados por una ejecutoria que tenía contra «*la persona e bienes de Diego de Torres, defunto, e contra Maria de Arze, mi madre e contra Diego de Torres, hijo del dicho Diego de Torres*» por el arrendamiento de un terzuelo de la iglesia de Aguilar de Bureba que le había arrendado y por no haber sido cierto fueron condenados. AHPB, Asensio de la Torre, año 1543, prot. 5517, fols. 398r-399r.

¹⁶ En la parroquia se conserva un documento del 8 de marzo de 1533 que contiene una sentencia de los provisores y vicarios generales del obispado de Burgos, siendo obispo el cardenal Íñigo López de Mendoza. Fallaron a favor de los clérigos de la iglesia estableciendo que en la capilla mayor se pudiera sepultar cualquier vecino que pagara su derecho, y en contra del licenciado Salazar, vecino de Burgos y señor de Berzosa, que pretendía derecho exclusivo a ella por haberlo disfrutado los anteriores señores de la villa. Es posible que a continuación la iglesia acometera la realización del retablo con ayuda vecinal.

¹⁷ WEISE, G.: *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nordlingen Spanien. Band II. Die romanisten*. Tübingen, 1959, pág. 4.

dejadas pendientes por Diego de Torres el Viejo. Antes de morir Diego de Torres el Viejo había liquidado cuentas con Juan de Lizarazu, dejándole una deuda pendiente de ciento treinta y nueve ducados y ocho reales que mandó en el codicilo testamentario que se le pagaran. Es posible que Torres y Lizarazu colaboraran desde 1536. El 24 de septiembre de 1541, María de Arce acordó con Juan de Lizarazu, escultor, el cobro de ciento diecinueve ducados y ocho reales de la cantidad, superior, que la iglesia de San Miguel de Foncea (La Rioja) dejó pendiente de pago a Diego de Torres por la realización de un retablo. En el acuerdo Lizarazu perdía veinte ducados que donaba a la viuda a cambio del compromiso¹⁸.

El estilo de Juan de Lizarazu se puede deducir del retablo de la Anunciación de la catedral de Burgos que contrató en agosto de 1540. Las figuras son elegantes y compuestas frecuentemente mediante la contraposición de los miembros corporales. Los pliegues verticales de los vestidos se contrapesan con un grueso pliegue horizontal a la altura de la cintura. El clasicismo de estas imágenes se completa con la dulce expresión de los rostros, muy próxima al estilo de Diego de Siloé —evidente en la figura de San Juan Evangelista—. Todos los encasamientos del retablo se llenan con imágenes de bulto. En la documentación se le denomina escultor y podría deducirse que su actividad preferente era la realización de imágenes. No se conocen otras obras del autor. En 1540 contrató hacer un retablo para el monasterio de San Agustín y en 1551 otro retablo —«*de media talla*» en esta ocasión— para el monasterio de Santa Clara de Burgos. No se conservan. Igual suerte ha sufrido la sepultura de Diego de los Ríos e Inés de Miranda que contrató con la viuda el 15 de septiembre de 1547¹⁹. Se colocaría junto al arco toral de la iglesia del monasterio de San Francisco de Burgos. En mayo de 1541 el pintor Cristóbal Fernández señaló en su testamento que

¹⁸ AHPB, Asensio de la Torre, año 1541, prot. 5515, fols. 776r-778r. IBÁÑEZ PÉREZ, A.: «El escultor Juan de Lizarazu...», pág. 191. También en *Aspectos sociológicos...*, pág. 20. IDEM: «El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de Foncea (Logroño)», en *Berceo*, n.º 96, 1979, págs. 61-71. En el último artículo señalado transcribe parcialmente el documento de compromiso entre María de Arce y Juan de Lizarazu, pero no señala que testificó Diego Guillén —cuya firma se encuentra al pie del documento y es la que nosotros reproducimos en apéndice—. El escribano señaló como testigo a Diego de Torres por error, pues era menor de edad. Además en la transcripción se incorpora una frase clave que no aparece en el documento: se sugiere que la deuda de Diego de Torres el Viejo con Lizarazu era por la obra del retablo de Foncea pues se precisa que estaba obligado a cierta cantidad «sobre una obra que hecistes para el retablo mayor de la yglesia de señor San Miguel de la villa de Foncea». En realidad la frase entrecomillada no aparece en el momento que nosotros hemos consultado. Debe tratarse de un error de transcripción. Lo aclaramos pues ha confundido a algún estudioso posterior: RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *Retablos mayores de La Rioja*. Logroño, 1993, págs. 171-172.

¹⁹ AHPB, Asensio de la Torre, año 1547, prot. 5521, fols. 275v-277r.

había hecho conjuntamente con Juan de Villarreal, imaginero ausente en su tierra en ese momento, un par de retablos —uno de ellos en Castrojeriz—. También mandó que volviera al abad de San Quirce una obra que le había dado a hacer en Jaramillo Quemado. Las imágenes de bulto del retablo de Jaramillo Quemado son semejantes a las del retablo de la Anunciación en la catedral de Burgos. Es posible que tomara la obra Juan de Lizarazu, natural de Villarreal, que podría ser el mismo imaginero que colaboraba con Cristóbal Fernández. El retablo de Jaramillo Quemado estaba terminado en 1547. En septiembre de dicho año, el pintor Andrés de San Martín tomó a su cargo la pintura del retablo. Fueron fiadores los entalladores Antón de Castro, suegro del pintor, y Hernando de Salcedo. No descartamos que estos autores puedan estar detrás de la realización del retablo de Jaramillo Quemado, pero destacamos la relación estilística con la obra de Juan de Lizarazu. El vacío documental sobre Lizarazu entre 1541 y 1547 se vería cubierto con esta obra²⁰.

Se debe suponer que la deuda contraída por Diego de Torres el Viejo con el escultor Juan de Lizarazu fue por la participación de éste en el retablo de Foncea. Pudo tallar las imágenes de la calle central, en la que destaca una muy bella imagen de María con el Niño. La flexión de la figura de San Miguel y el rostro de María en la Asunción recuerdan la composición de San Antón y la imagen de Santa Catalina en el retablo de la Anunciación de la catedral de Burgos. Sin embargo las historias de los dos cuerpos superiores, los apóstoles del remate y aún los extraordinarios evangelistas del banco, sin descartar la intervención de Lizarazu, se pueden vincular a la presencia de Diego Guillén en el taller de Diego de Torres. Ibáñez advirtió la mano de un segundo artista en uno de los evangelistas. Recordamos que Guillén testificó en el acto de compromiso entre su madre y Juan de Lizarazu sobre el dinero debido por Torres el Viejo; su presencia puede ser significativa. El parentesco, en el plegado de los vestidos y en el tratamiento de las cabezas, entre las figuras de este retablo y el de Salas de los Infantes fue destacado tempranamente por Weise²¹.

²⁰ AHPB, Asensio de la Torre, año 1541, prot. 5515, fols. 397r-399r; año 1547, prot. 5521, fols. 282r-283r.

²¹ WEISE, G.: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1929, t. III/1, págs. 146-147.

2.2. El taller de Vigarny en Burgos

Diego Guillén, además de conocer a los artistas del taller de Torres el Viejo, estuvo relacionado directamente con Vigarny. Felipe Vigarny, aún después de hacerse cargo de la mitad de la obra de sillería de la catedral de Toledo, mantuvo taller y casa en Burgos. En Granada, el 6 de octubre de 1536, contrató con Diego de Avellaneda, obispo de Tuy y presidente de la Audiencia granadina, la realización del enterramiento de éste y de sus padres en el monasterio de Espeja (Soria)²². Aunque las fianzas y obligaciones se firmaron casi a continuación, las obras tardaron en realizarse. La viuda de Vigarny traspasó —por 50.000 maravedís— a Juan de Goyaz la finalización de las mismas. Las obras se realizaban en Peñaranda «*a donde la dicha obra se hace y ha hecho*». Allí tendría Vigarny un taller secundario —aprovechando las importantes obras del palacio de Francisco de Zúñiga y Avellaneda, tercer conde de Miranda. Gómez Moreno y Camón Aznar piensan que en las sepulturas de Espeja, «*de refinamiento itálico tan acentuado*» intervino Gregorio Pardo. En este taller pudieron trabajar Goyaz y Guillén²³.

De 1543, al morir Felipe Vigarny, datan algunas de las primeras noticias sobre Diego Guillén. Sugieren una estrecha relación con el borgoñón y con Gregorio Pardo. Francisca de Velasco, segunda esposa de Vigarny, quedó a cargo de los bienes muebles del escultor en Burgos y de las obras inacabadas. Conforme a la legislación, tenía facultad para terminarlas. A Juan de Goyaz, vecino de Bañares, traspasó los sepulcros de Espeja y otra obra en la iglesia parroquial de Bañares²⁴.

De forma semejante, el 30 de junio de 1543, Francisca de Velasco otorgó poder a Diego Guillén, entallador de Burgos, para que en su nombre pudiera hacer requerimiento a los herederos del obispo de Osma «*sobre razon de un bulto de alabastro que dio a faser al dicho maestre Felipe, mi marido que aya gloria, para que le lleven e pongan en cobro por razon que no se pierda por culpa e negligencia de no aver ynviado o ynviar por*

²² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «Los sepulcros de Espeja», en *AEAA*, n.º 26, 1933, págs. 117-125.

²³ AHPB, Pedro de Espinosa, año 1543, prot. 5533, fols. 346r-347v. LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*, pág. 407. ÍDEM: *La provincia de Burgos en la geografía y en la historia*. Burgos, 1963, pág. 181. GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del Renacimiento en España*. Barcelona, 1931. CAMÓN AZNAR, J.: «La escultura y la rejería españolas del siglo XVI», en *Summa Artis*, vol. XVIII, Madrid, 1986, pág. 103.

²⁴ AHPB, Pedro de Espinosa, año 1543, prot. 5533, fols. 351r-352r. LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*, pág. 408. ÍDEM: «La capilla de la Presentación y Felipe de Vigarny», en *BIFG*, n.º 136, 1956, pág. 260.

el; e para que paguen los maravedis que devan de resto de la façion que por el se avia de dar»²⁵. En este caso, la obra estaba terminada pero es probable que Guillén interviniera, si no en el bulto, en el arco que cobija al obispo Pedro Manso en Oña. Carnosas bichas inspiradas en la obra de Diego Siloé adornan los balaustres del arco y los aletones del remate. La figura de Dios Padre, en el tondo del frontón superior, muestra un perfil afilado y cabellos en mechones a semejanza de las obras que relacionamos con Guillén.

Posteriormente, Guillén pudo intervenir en la escultura de algunas tumbas monumentales realizadas en Burgos en los años centrales del siglo XVI. No nos ocuparemos de este aspecto, pues resulta difícil diferenciar y entresacar su estilo de los monumentos funerarios o de las portadas de las grandes mansiones ya que era frecuente que trabajaran varios imagineros y entalladores en la misma obra. De todas formas, comentaremos la portada del colegio de San Nicolás y abrimos las propuestas de adjudicación planteando la posible intervención de Guillén en la tumba del abad de San Quirce en la capilla de Santiago de la iglesia mayor. Otro tanto se puede decir de la tumba de Cristóbal de Andino en la iglesia de San Cosme y San Damián. Al parecer, el monumento se hizo según traza dejada por el propio Andino que se intitulaba rejero, platero y cantero. Andino murió en 1543, pero la tumba se realizó con fecha posterior a mayo de 1544, pues hubo un pleito con los parroquianos sobre la ubicación de la sepultura²⁶. Las estatuas orantes de Andino y su mujer están colocadas en un nicho cerrado mediante venera trabajada al modo usual en Guillén, aunque también otros autores la utilizan. Como en otras composiciones de Guillén, en la hornacina se desarrollan dos escenas, una terrestre y otra celestial, dentro de la venera. Sin embargo las estatuas de los Andino son únicas en Burgos y el grupo de la Asunción carece de elementos peculiares que permitan una adjudicación segura.

Desde 1540, aproximadamente, se estaba realizando un retablo para el monasterio de la Merced de Burgos. Como compensación al trabajo de Gregorio Pardo en las obras de Burgos —probablemente los enterramientos de Espeja, el bulto del obispo de Osma y el retablo

²⁵ AHPB, Pedro de Espinosa, año 1543, prot. 5533, fol. 319. LÓPEZ MATA, T.: «El Colegio de San Nicolás (una fundación docente del siglo XVI)», en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos (BCPMB)*, t. II, 1926-1929, pág. 506. IDEM: *La catedral de Burgos*, pág. 407. CADIÑANOS BARDECI, I.: «Dos sepulcros y un retablo renacentista en Oña y Quintanaoipio (Burgos)», en *Goya*, n.º 199-200, 1987, pág. 20.

²⁶ BALLESIEROS, F.: «Cristóbal de Andino. Su testamento y un pleito por su sepultura», en *BIFG*, n.º 181, 1973, págs. 919-938.

de la Merced— Francisca de Velasco le cedió cuatro historias que estaban hechas para el retablo²⁷.

El retablo de la Merced obedecía a una disposición testamentaria, de 1519, otorgada por Francisco del Castillo y Leonor Pesquera, patronos de la capilla mayor. Dejaron mandado que el retablo fuera «*de media talla, como la obra de las puertas de la procesión de la iglesia mayor de Burgos*» —en referencia a las hermosas tallas de las puertas del claustro que realizara Gil de Siloé—. Las obras de cantería y otras causas demoraron la realización del retablo. Leonor Pesquera otorgó nuevo testamento el 1 de septiembre de 1542 en el que señalaba que el retablo lo había encargado al maestro Felipe, que tenía recibidos setenta y dos ducados y que debía entregar el retablo en año y medio.

En 1543 estaban realizados cuatro bajorrelieves. En 1551, Diego Guillén tenía en su poder los cuatro bajorrelieves. La noticia es interesante, pues permite suponer que Guillén fue uno de los herederos importantes del taller de Vigarny en Burgos. Estaba casado con Catalina de Velasco y Torres que pudiera estar emparentada con la segunda esposa del maestro Felipe. Alonso de Castillo Pesquera declaró en su testamento que redactó en 1551 que «*estoy condenado por carta ejecutoria como heredero de mi señora doña Leonor de Pesquera, patrona que fue del dicho monasterio de la Merced, a pedimento de los freyres de dicho monasterio en 800 ducados para hacer el retablo del altar mayor de la capilla del monasterio. Yten declaro que Gregorio Bigarni Pardo, hijo de maestro Felipe, tiene hechas cuatro piezas para el dicho retablo, las cuales estan en esta cibdad en poder de Diego Guillen imaginario e Clara Pardo, porque yo les di palabra de pagar lo que se tasaran por dos personas*»²⁸. El retablo mayor de la Merced se debió hacer a continuación. Se conservan en el *Museo de Burgos* ocho tablas que proceden de este retablo. Osaba las suponía obra de Gregorio Pardo. A la misma conclusión llegó recientemente Margarita Estella. Esta autora defiende la relación estilística de los relieves conservados con la obra de Gregorio Pardo en Toledo, aunque reconoce que en los relieves de la Merced «*el manierismo dulce y sosegado de este artista... se amanaera, pierde su gracia y belleza*». Asimismo supone que se terminó el retablo en 1551 en el taller de Diego Guillén, depositario de las obras de Pardo²⁹.

²⁷ AHPB, Pedro de Espinosa, año 1543, prot. 5533. LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*, pág. 407.

²⁸ AHPB, Asensio de la Torre, año 1551, prot. 5523. LÓPEZ MATA, T.: «La capilla de la Presentación...», pág. 260. IDEM: «Nuestra Señora de la Merced, iglesia de los Mercedarios burgaleses», en *BIFG*, n.º 170, 1968, págs. 71-72.

²⁹ OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, B.: «Historia del Museo Arqueológico de Burgos», en *BIFG*, n.º 152, 1960, pág. 223. IDEM: «Restauración de la iglesia de la Merced, de los padres jesuitas», en *BIFG*, n.º 170, 1968, pág. 81. ESTELLA, M.: «Obras escultóricas del siglo XVI en los conventos de la Trinidad y de la Merced en Burgos», en *AEA*, n.º 205, 1979, págs. 67-73.

A la vista del testamento de Alonso de Castillo Pesquera y a juzgar por el estilo de las obras de Guillén que presentamos, creemos que el retablo se realizó a partir de 1551, por tanto después del fallecimiento de Gregorio Pardo, y en el taller de Diego Guillén. Los cuatro relieves que hiciera Pardo no se deben conservar. Debían formar parte del banco del retablo y las ocho historias conservadas ocupaban las calles laterales del primer y segundo cuerpo del retablo. Antonio Ponz vio el retablo y lo describió así: «*El retablo mayor tiene tres cuerpos con diferentes obras de baxo relieve, y representan asuntos de la Vida de Jesuchristo, y nuestra Señora; en medio la imagen de la Virgen, y la Crucifixion en el remate, quatro baxos relieves en el basamento, y el Apostolado en los intercolumnios*»³⁰. La relación con el resto de la obra de Guillén, aparte de la unidad estilística de los relieves conservados y la descripción transcrita son los únicos indicios que podemos aportar, pues carecemos de prueba documental.

3. Obras de Diego Guillén

A partir de 1541 comienza a denominarse a Guillén como imaginario, aunque hasta 1543 se alterna con el apelativo anterior de entallador. Como hemos visto, fallecidos Diego de Torres el Viejo y Felipe Vigarny, tomó la dirección del taller de su padrastro y desempeñó un relevante papel en la finalización de las obras del borgoñón.

El primer contrato conocido del autor fue un retablo para el altar mayor de la capilla de Santiago en la catedral de Burgos. Se lo encargó Juan Ortega de Velasco, abad de San Quirce y canónigo de la catedral. Era un retablo pequeño. Según el contrato debía tener seis pies de ancho y dieciséis de alto. Contenía doce encasamientos de medio relieve —divididos en tres pisos seguramente— y los bultos de los evangelistas —en el banco— de Santa Julita y San Quirce y de Santa María Egipciaca —para la calle central—. El contrato recogía el precio —cien ducados— y el compromiso de finalizar la obra en 1547³¹.

El retablo se sustituyó por otro en 1774. Estaba situado a la izquierda de la capilla, a continuación del sepulcro del abad. No es seguro que se siguiese la traza original, de la que parece deducirse una división

³⁰ PONZ, A.: *Viage de España*. Madrid, 1788, t. XII, pág. 72.

³¹ Tomamos los datos de las obras de López Mata e Ibáñez Pérez, pues el contrato no se encuentra ahora en el protocolo correspondiente. AHPB, Asensio de la Torre, año 1546, prot. 5320, reg. 6. LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*, pág. 223. IBÁÑEZ PÉREZ, A.: *Aspectos sociológicos...*, pág. 28.

en cuadrícula. Según declaró el arquitecto Miguel de Quevedo en diciembre de 1579, el retablo de la capilla de Santiago que estaba «*a mano izquierda como entrando en la dicha capilla*» era de traza semejante al retablo de la capilla del Condestable, así como a la del retablo del licenciado Mena en la capilla de San Jerónimo y a la de otro retablo colateral de la iglesia de Sasamón³².

Juan de Vallejo fue testigo del contrato del retablo de la capilla de Santiago. El mismo día, el abad contrató con el maestro cantero la construcción del arco y sepulcro que había de contener su cuerpo. La figura más destacable del conjunto es una esbelta y preciosa Inmaculada colocada bajo una venera con charnela hacia arriba semejante a las que usó Guillén. Precisamente era una de las imágenes del sepulcro cuya composición se reservaba el abad, mientras en lo demás daba libertad a Vallejo. A nosotros nos parece que el purismo de la imagen y las facciones del rostro permiten relacionarla con la obra de Guillén.

El 30 de mayo de 1548, Diego Guillén contrató hacer un retablo para la iglesia de San Juan en Riocerezo. Las imágenes debía hacerlas en madera de nogal y la arquitectura en madera de pino. Tendría una anchura de doce o catorce pies, de modo que se cubrieran los tres ochavos principales de la capilla mayor. La altura alcanzaría la clave de la capilla, adaptándose a la forma de ésta.

El retablo lo tasarían dos oficiales nombrados uno por cada parte. Se contemplaba el precio y el modo de pago: unas pequeñas cantidades a cuenta —20.000 maravedís— y, acabada la obra, cobros de los frutos y rentas que fuere recogiendo la iglesia. Le pagarían 200 ducados y un máximo de 15.000 maravedís por encima del valor contractual si la tasación rebasaba el valor acordado, aunque se le descontarían sin límite los maravedís de menos en que fuera tasada. Debía terminar la obra para la navidad del fin del año 1550. Ofreció como fiador a Juan de Arce, maestro de hacer vidrieras. Los pagos se demoraron bastante. En noviembre de 1563, la iglesia debía por lo menos 60.000 maravedís. Diego Guillén y el pintor Diego de Torres el Joven, hermanastro y

³² Miguel de Quevedo declaró en un pleito sobre la viabilidad de una traza presentada por Martín de la Haya para un retablo en el monasterio de la Merced en cumplimiento de las mandas de Francisco Pesquera. La traza se conserva. Se caracteriza por disponer una gran escena que llena el cuerpo principal y sobre ella va, en voladizo el piso superior. Algunos arquitectos protestaron el proyecto por no respetar las reglas de la arquitectura y por atentar contra el principio de la gravedad —«*la continua carga y peso siempre se inclina a su naturaleza que es el al centro de la tierra*». Miguel de Quevedo no sólo defendió la viabilidad del proyecto sino su belleza y lo comparó con los retablos citados «*todos ellos son retablos muy buenos e de mejor parecer que otros e muy durables*» AHPB. Andrés de Carranza, prot. 5692, fols. 343-344.

colaborador que había pintado el retablo, traspasaron la deuda a Juan de Arce para pagarle una deuda de la misma cuantía³³.

El contrato hacía referencia a una traza firmada por los comitentes, el escribano y el artista, que se quedaba con ella. Se describía la traza y la iconografía. El esquema es el de un típico retablo plateresco, pero con algunas peculiaridades que volveremos a encontrar en Salas de los Infantes. Tres calles formaban el retablo. En el centro del banco iba el relicario y, a los lados, «*dos historias del sacramento*»; posiblemente la Oración en el Huerto de los Olivos y otra escena de la Pasión de las que se encuentran en Salas y Valdazo. En los retablos platerescos habían sido más frecuentes escenas del Nacimiento alternadas con los Evangelistas; estos últimos se disponían en Riocerezo en los «*pilastrones*» que separaban las calles, como en Salas. En el primer cuerpo iría el patrón de la iglesia, «*una figura de San Juan Bautista de bulto entero y a los lados dos historias de media talla de San Juan*». Se separaban las escenas con cuatro columnas. En el cuerpo superior, la Asunción de bulto redondo y dos historias de María separadas mediante balaustres. En el encasamiento del remate, el Calvario con figuras de bulto flanqueadas por balaustres y «*sus remates*» —seguramente aletones—. Finalizaba en un tondo —«*un redondo que viene encima*»— que contenía la figura de Dios Padre en bulto y de medio cuerpo. Como en Salas, la traza no contemplaba los guardapolvos que, sin embargo, se le exigió que pusiera.

El retablo fue sustituido por otro barroco que sigue, hasta cierto punto, el mismo esquema. Esto es particularmente cierto en el escalonamiento del remate, que se adapta a la forma gótica de la capilla. El artista barroco aprovechó algunas imágenes: el Calvario y el tondo con Dios Padre. La imagen más interesante se conserva empotrada en una ventana tapiada que iluminaba la subida al coro. Representa el Bautismo de Cristo y formaba parte del cuerpo principal del retablo. Las imágenes —muy dulce y bella la figura de San Juan Bautista— se colocan bajo venera con la charnela hacia arriba. A los lados cuelgan algas carnosas que forman una hornacina característica del autor, aunque no exclusiva naturalmente.

En torno a 1550 se realizó el retablo de Salas de los Infantes. No conocemos el contrato ni las cartas de pago al autor, pero creemos revelador lo siguiente. El 9 de abril de 1551 cuatro clérigos y beneficiados de la iglesia de Santa María en Salas de los Infantes otorgaron poder a Alonso Ruiz, Alonso Montero, ausentes, y a Diego Guillén,

³³ AHPB, Martín de Ramales, año 1563, fols. 633v-635r. Es posible que Juan de Arce anticipara al contado los 60.000 maravedís u otra cantidad menor y, a cambio, se hiciera cargo de los cobros de la iglesia que en buena parte eran en especie, según se deduce del contrato.

imaginario vecino de Burgos presente en Salas, para poder ir a Burgos o cualquier parte y en nombre suyo y de la iglesia poder vender 6.000 maravedís de censo anual cargados sobre sus personas y bienes. Dos días después Alonso Ruiz y Diego Guillén, en nombre de los clérigos y beneficiados de la citada iglesia, vendieron a Pedro de Renuncio 6.000 maravedís de censo anual a cambio de ochenta y cuatro mil maravedís que «*el dicho Diego Guillen los recibió realmente*»³⁴. Era frecuente que los clérigos contribuyeran personalmente al pago de una parte de las obras que acometían las iglesias. La estancia de Guillén en Salas y el hecho de que cobrara personalmente el importe del censo vendido por cuatro clérigos de la iglesia de Santa María nos parece indicio suficiente de la intervención del imaginero en las obras de la iglesia.

Diego Guillén ha de ser el autor tanto de la portada de la iglesia de Santa María de Salas de los Infantes como del retablo. La portada lleva inscripción del año 1549. Se adorna con grutescos y hornacinas aveneradas ocupadas por figuras de fecha posterior. Lo más original nos parece el tímpano, cerrado por un arco en esviaje que simula una mayor profundidad de la real. El arco se decora con casetones que se repiten en el retablo. Son en todo similares a los casetones dispuestos en el arco de la fachada del colegio de San Nicolás de Burgos, obra documentada de Diego Guillén.

Hemos destacado la semejanza, en traza e iconografía, de este retablo con el de Riocerezo. El de Salas, aunque mucho más monumental, tiene básicamente tres calles. La calle central muestra un desarrollo muy original en la parte inferior, auténtico centro de atracción del retablo y que se utiliza para destacar la figura de María madre, patrona de la iglesia. El gran cuadrado del nicho de María sedente y el efecto perspectivo del arco que la cubre equilibra la dirección vertical de las calles y otorga una nota de maravilloso contrapunto. Los soportes separadores de las calles son dobles y cobijan estatuas de los Apóstoles y de San Miguel. Todos los soportes son columnas que se superponen en órdenes de relativo clasicismo. Los balaustres están limitados a las entrecalles centrales del cuerpo principal. Enmarcan los relieves las típicas veneras con colgantes carnosos del autor. En el cuerpo superior, dos relieves con figuras aplastadas y planas que representan sendos obispos se pueden relacionar con la obra de Antonio de Elejalde, que ya podía formar parte del taller de Guillén.

³⁴ AHPB, Asensio de la Torre, año 1551, prot. 5523, fols. 127v-132v.

Aún dentro del más puro clasicismo, las figuras se animan en gesticulaciones expresivas e, incluso, dramáticas y de relativa fiereza; por ejemplo, los excelentes relieves de los Evangelistas o las figuras de San Pedro, San Bartolomé con mirada desafiante por encima del hombro y San Pablo con barbas que recuerdan lejanamente al Moisés de Miguel Ángel. La figura de San Juan Bautista dirige la mirada al cielo, en un ademán afectado que anticipa fórmulas usuales en el romanismo. Grandes y movidos mechones en el cabello, pómulos agudos, ojos rehundidos y barbilla puntiaguda son recursos que utiliza para dotar a las imágenes de mayor dramatismo. Tampoco faltan figuras y gestos más dulces, dentro de una línea más habitual en las obras anteriores. El pintor del retablo, posiblemente Diego de Torres el Joven, colaborador habitual de Guillén, da muestras de una extraordinaria capacidad. Todos los espacios, por pequeños que sean, los cubrió de grutescos de ritmos curvos y composiciones en simetría.

Entre lo conservado, se trata de la obra cumbre de Diego Guillén que deja sentir un cierto eco de las atormentadas figuras de Berruguete sin renunciar a las formas de componer del clasicismo, tan enraizado en los escultores burgaleses. Desconocemos si la evolución de sus imágenes hacia formas más expresivas se debió a un desarrollo personal o al contacto con autores que están por determinar.

El retablo mayor de la iglesia de Sajazarra (La Rioja) y un retablo lateral de la iglesia de Mazuela guardan fuerte relación con la obra de Salas de los Infantes. El retablo de Sajazarra es de traza más tradicional que el de Salas. Los relieves adolecen de una relativa tosquedad en el acabado y de falta de proporción en algunas partes. Sin embargo son muy semejantes las composiciones de los Evangelistas y de los relieves —se repiten las seis escenas presentes en Salas y se añaden la Visitación y la Huida a Egipto—. El taller ha intervenido ampliamente, pero los rostros, plegado de los vestidos y composiciones nos remiten a la obra de Guillén en Salas. Las tallas de los Evangelistas son las más cuidadas y en cierta medida se pueden adjudicar a la intervención de Guillén. Las composiciones de San Lucas, San Marcos y San Juan repiten en casi todos sus detalles las figuras del retablo de Salas. Puede ser una obra de los años cuarenta, anterior al retablo de Salas. Los mayordomos de Sajazarra acudirían a Burgos o a la vecina Foncea a contratar el retablo con quienes habían realizado el retablo de esta última localidad. Ya hemos indicado que a la muerte de Diego de Torres el Viejo se hizo cargo del taller Diego Guillén, probable beneficiario del contrato de Sajazarra. Los bajos precios que se pagaban por los retablos justifican las notables deficiencias del retablo.

De 1552 o 1562 ha de ser un retablo lateral de la iglesia de Mazuela³⁵. Las veneras de las hornacinas del cuerpo principal son como las que usaba Guillén. La figura de San Juan Bautista es muy semejante a la que se conserva en Riocerezo. Junto a imágenes de gran dulzura e idealización encontramos el grito desgarrador de San Juan en la escena de la Piedad. De ser suya esta obra, como juzgamos, en el relieve de la Piedad se acercó como nunca antes al fuerte patetismo que impregnaba la escultura vallisoletana.

El retablo principal del monasterio de la Merced de Burgos se hizo después de 1551. Diego Guillén guardaba desde 1543 cuatro bajo-relieves que había realizado Gregorio Pardo para el retablo. Hemos señalado que, en nuestra opinión, se han perdido. Suponemos que eran los cuatro bajo-relieves del basamento del retablo que describió Ponz. Las ocho tablas conservadas tienen formato vertical, propio de los encasamientos del retablo, mientras que los relieves del banco suelen tener formato apaisado. Originalmente los relieves podían presentar la siguiente disposición: en el cuerpo principal, junto a María y de izquierda a derecha, la Adoración de los Pastores, el Nacimiento de la Virgen, la Presentación de la Virgen en el Templo y la Visitación. En el cuerpo superior, el Bautismo de Cristo, la Entrada de Jesús en Jerusalén, la Ascensión y Pentecostés.

Los ocho relieves conservados en el *Museo de Burgos* guardan entre sí una estrecha relación estilística y un fuerte parecido con el retablo de Salas de los Infantes. Todos los relieves se encuadran bajo veneras con la charnela hacia arriba y dos de ellas —seguramente iban a izquierda y derecha de la imagen de María que presidía el retablo— muestran las algas características de las veneras de Diego Guillén. Como en Salas, los relieves pueden tener una escena terrestre y otra celestial que se desarrolla dentro de la venera. El parecido se completa con una gran semejanza en los rostros y en las actitudes de las figuras. La mayor parte de las figuras del retablo de la Merced manifiestan un porte calmo y majestuoso acompañado de formas delicadas y composiciones dentro del más puro clasicismo. Tampoco faltan algunos rostros borrascosos en los paneles con la Entrada en Jerusalén, la Ascensión y

³⁵ El retablo se doró y pintó en 1792. Entonces se modificó y pintó una inscripción que lo recorre por debajo: «ESTE RETABLO LE HIZO DON ANDRES GONZALEZ Y ESTA CAPILLA SIENDO CURA EN ESTA YGLESLIA AÑO DE 1522 Y ESTA LE DORO AÑO 1792». En este momento debieron equivocarse el 5 por el 2. El estilo del retablo indica que ha de ser de 1552 o 1562. En 1562, Andrés González, siendo mayordomo de la cofradía del Espíritu Santo de Mazuela, contrató la realización de unas crismas al platero Pedro de Vivanco. En mayo de 1605 hizo testamento un Andrés González, cura de Mazuela. Podría no ser el donante del retablo, pues aún vivía su madre. ADB, Mazuela, Testamento de Andrés González.

Pentecostés. La traza del retablo, con los apóstoles en los intercolumnios según el relato de Ponz, nos lleva a la misma vinculación con el retablo de Salas. No se puede ocultar la mayor corrección de los relieves de la Merced, con algunas figuras casi de bulto entero. El fino clasicismo de las imágenes y el notable sentido perspectivo de los relieves puede deberse a diseños de Gregorio Pardo o del mismo Felipe Vigarny, que contrató el retablo. También podría explicarse suponiendo unas condiciones más ventajosas para el artista en el retablo de la Merced.

En marzo de 1559, Diego Guillén había acabado una imagen de San Sebastián, las andas y el retablo de la imagen. Había encargado la obra la cofradía y hospital de San Sebastián en Pancorbo. En esa fecha le debían por la obra 53.500 maravedís a cobrar en determinados plazos. En mayo, Diego Guillén y Diego de Torres el Joven, que habría realizado la pintura, traspasaron la deuda al vidriero Juan de Arce a cambio del anticipo de la misma cantidad, según el documento aunque posiblemente recibieron una cantidad menor³⁶.

En estos años Guillén era uno de los artistas más prestigiosos de Burgos. En julio de 1553 el regimiento de Burgos, quejoso —no sin razón— del acabado de las figuras que Ochoa de Arteaga había realizado para el arco de Santa María, acordó con el artista la valoración de lo realizado. Nombraron tasadores y árbitros a Juan de Vallejo y Diego Guillén, posiblemente los artistas más estimados en Burgos. Debían tasar las figuras y señalar todo aquello que fuera perfeccionable³⁷. En 1559 Guillén tasó, nombrado por la iglesia, un retablo que había realizado Pedro López de Gámiz en Zuñeda³⁸.

Desde 1550 Diego Guillén se encargó de la escultura del colegio de San Nicolás de Burgos. El cardenal y obispo de Burgos Iñigo López de Mendoza había encomendado a sus testamentarios la creación de un hospital o colegio. Pedro Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, nombrado testamentario fue quien acometió las obras. Se compraron los terrenos y diversas rentas en septiembre de 1537, pero hasta abril de 1544 los testamentarios no tomaron la determinación de hacer el colegio. El maestro de las obras fue Pedro de Rasines, que lo comenzaría en torno a 1545³⁹. La portada contrasta con el conservadurismo gótico

³⁶ AHPB, Martín de Ramales, año 1559, prot. 5585, fols. 90v-92r.

³⁷ AHPB, Pedro de Espinosa, año 1553, prot. 5540, fols. 437r-438v. LÓPEZ MATA, T.: «El Colegio de San Nicolás...», pág. 506. MARTÍNEZ BURGOS, M.: *Puente, Torre y Arco de Santa María*. Burgos, 1952, págs. 96-98.

³⁸ BARRÓN, A. y RUIZ DE LA CUESTA, M. P.: «Noticias sobre Pedro López de Gámiz», pág. 67.

³⁹ Alberto Ibáñez supone que comenzó en 1538 —*La arquitectura civil...*, págs. 250-261—, pero no menciona el acuerdo de creación por parte de los testamentarios —firmado en Valladolid, ante el escribano Francisco de Castro, el 20 de abril de 1544. Se puede ver en ACB, Libro 71.

del resto de la fachada. De notable pureza renacentista, se resuelve de forma que recuerda la traza de los retablos. Ha de ser obra de Diego Guillén. Consta documentalmente que, en 1550, cobró 36.250 maravedís por las imágenes, escudos y rótulo de la portada que labraron Guillén «y otros ofiçiales entalladores». Hasta 1565 fue maestro de las obras de escultura del Colegio y cobró pequeñas cantidades por la talla de escudos que adornan las puertas y galerías del patio, así como por las claves de las bóvedas de la capilla. Desde 1566 Antonio de Elejalde realizó este tipo de obras en el colegio⁴⁰. Se casó con la viuda de Guillén y se hizo cargo del taller.

El adorno de las dovelas del arco de la portada recuerda el arco en esviaje de la portada de Salas. La figura de San Nicolás adopta una pose clásica y tradicional, típica de la escultura burgalesa de la primera mitad del siglo XVI. Un dinamismo mayor anima las figuras de los niños que sujetan el escudo del fundador. En los medallones de las enjutas del arco se han tallado dos cabezas de cabellos leoninos, boca entreabierta y ojos rehundidos que confieren una expresión fuerte. Se asemejan a algunas agitadas cabezas del retablo de Salas.

4. El retablo de Santa Clara de Briviesca

El Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, para cumplir el testamento de Mencía de Velasco, en lo referente a Briviesca, recurrió a los mismos artistas que trabajaban en el colegio de San Nicolás. Pedro de Rasines fue el maestro de cantería en la obra del monasterio de Santa Clara de Briviesca. Diego Guillén se encargó de la escultura. Muerto el Condestable en 1559, su sucesor —Iñigo Fernández de Velasco— no introdujo cambios en la dirección de las obras del colegio de San Nicolás y, posiblemente, tampoco en Briviesca.

Desde que Sanz García lo dedujera de la documentación conservada, se viene repitiendo que el retablo de Santa Clara se comenzó en torno a 1551 y que López de Gámiz tomó la dirección de las obras en 1560, aproximadamente⁴¹. El retablo se terminó en 1570. La unidad

⁴⁰ Archivo Municipal de Burgos (AMB), SH n.º 1903, Cuentas del colegio de San Nicolás 1549-1578. LÓPEZ MATA, T.: «El Colegio de San Nicolás...», fol. 506. IBÁÑEZ PÉREZ, A.: *Arquitectura civil...*, pág. 260.

⁴¹ SANZ GARCÍA, J.: «El retablo de Santa Clara de Briviesca, estudio documental», en *BCPMB*, año 1934-1937, pág. 269. También se repite, en casi todos los estudios sobre López de Gámiz, que el retablo se tasó o costó 22.000 ducados a pesar de que en la real ejecutoria publicada se menciona por dos veces que el precio a pagar era 10.000 ducados. Sanz García calculó a bulto lo que suponía había sido el precio total del retablo. El precio de tasación lo tomó como el beneficio

estilística del retablo obligó a que se supusiera que al primer autor encargado de las obras —Diego Guillén— no le correspondería casi nada, a pesar de que cobró unos 2.400 ducados, cifra no muy alejada del coste de la talla del grandioso retablo de Astorga.

La primera referencia al retablo aparece en el descargo de las cuentas del Condestable referidas al año 1563, aunque se puede deducir, de la manera de apuntar las partidas de los años anteriores y posteriores, que anteriormente los gastos en el retablo se incluían en la referencia genérica a obras en el monasterio. El primer documento que relaciona a López de Gámiz con la obra de Briviesca tiene fecha de 13 de marzo de 1566⁴². En esa ocasión los fiadores de Gámiz se obligaron a que cumpliría lo concertado entre el imaginero y el Condestable⁴³. Era frecuente que los comitentes exigieran en los contratos que, para que éstos tuvieran validez, el artista diera fianzas suficientes en un plazo breve —desde quince días a dos meses—. El contrato entre López de Gámiz y el Condestable se había firmado en Villalpando en fecha desconocida pero que nosotros suponemos muy próxima a marzo de 1566. El artista se había obligado a acabar el retablo en dos años, siempre que le dieran 450 ducados en cada uno de los dos años. Acabada la obra, el Condestable pagaría lo que tasarán dos oficiales nombrados por las partes o, en discordia, un tercero.

López de Gámiz trasladó su residencia a Briviesca. Se menciona su nombre en los padrones de 1567 y 1569; pero está ausente de los padrones de 1559, 1562, 1565 y 1566 lo que corrobora la hipótesis que planteamos. Finalizaron las obras del retablo en 1570. Juan de Juni y otro tasador desconocido valoraron el retablo en algo más de 12.000 ducados. La alta tasación del retablo motivó un pleito entre el Condestable y el artista. Se estableció finalmente un precio de 10.000 ducados, descontados «mas de dos mil ducados de lo que estaba mandado dar por el dicho retablo».

Por el pleito mencionado, sabemos que la traza del retablo estaba depositada ante el escribano Agustín de Miranda. Básicamente existían dos formas de contratación. La adjudicación directa a un artista que

del artista director. Añadió otras cantidades de la madera y salarios de oficiales hasta ofrecer una cifra aproximada de 22.000 ducados. Como se sabe los contratos solían incluir la madera y el pago de oficiales a cuenta del tomador, sin embargo en varias publicaciones se ha mantenido la cifra de 22.000 ducados hasta el día de hoy.

⁴² Díez JAVIZ, C.: *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro, 1985, pág. 105.

⁴³ Destacamos entre los fiadores a Bernardo Trincado que desde 1569 fue provisor y mayor-domo del Condestable en las obras de Briviesca. En 1564 había sido uno de los fiadores de López de Gámiz en el contrato del retablo de Estavillo.

presentaba traza y condiciones de la obra y el concurso público. En la primera modalidad la traza solía quedar en poder del artista. En la segunda, varios artistas presentaban sus trazas y condiciones y se elegía una que después salía a remate a la baja pudiéndose adjudicar la obra a un tercero. En este caso se compensaba económicamente al creador del dibujo y se solían tomar precauciones con la traza. Podía depositarse la traza en poder del escribano ante el que se actuaba para, posteriormente, supervisar y confirmar que el tomador ejecutaba fielmente el diseño y condiciones originales. Es posible que ocurriera esta circunstancia en el contrato del retablo de Santa Clara.

Se deduce de la sentencia en el pleito entre López de Gámiz y el Condestable que estaba acordado el pago de la obra en cuotas de trescientos ducados al año. Esta cantidad supone esperar, para el valor de tasación del retablo, treinta y tres años desde la primera a la última paga, o veinticinco años para la cantidad que correspondió a López de Gámiz. Los contratos a tasación son favorables a los artistas pues pueden esmerarse en el trabajo y ver una compensación final. Pero cuando las obras son grandiosas exigen un importante desembolso al tomador y liquidez para comprar materiales y afrontar los pagos al equipo colaborador, aparte de hipotéticos riesgos⁴⁴.

Como apuntó Sanz García, el pago en fracciones de trescientos ducados anuales es posible que estuviera acordado desde que Guillén iniciara las obras. Diego Guillén recibió una cantidad superior a los 900.000 maravedís. Aún considerando que el Condestable pudo incluir en el importe lo pagado por los escudos que adornan las paredes de la iglesia y las claves de la bóveda —obras seguramente de su taller, como en el colegio de San Nicolás—, a 300 ducados al año se deduce que dirigió las obras del retablo durante ocho años. Si, como pensamos, el contrato con Gámiz se firmó a principios de 1566 y si tenemos en cuenta que Guillén murió en 1565, el retablo de Santa Clara hubo de comenzarse en 1557-1558, fecha que explica mejor el concepto unitario del retablo y las novedades que introdujo, injustificables en el ambiente burgalés si no se conocía el nuevo estilo introducido por

⁴⁴ Posiblemente el tomador del retablo de Briviesca debía anticipar la madera. Por ello López de Gámiz solicitaba dinero a finales de 1569 para comprar nogales y poder concluir el trabajo. Díez JAVIZ, C.: «Pedro López de Gámiz en el IV Centenario de su muerte», en *López de Gámiz*, n.º XIX, 1988, pág. 7. Por el contrario, Gaspar Becerra ofreció hacer el retablo de Astorga en el plazo de dos años sólo por 3.000 ducados pero se le debían pagar rápidamente: al llegar sus oficiales recibiría 200 ducados, al instalarse él con su casa le darían otros 500 y dos pagos de 700 ducados cada ocho meses. El resto al acabar la obra. Además le darían aposento, taller y todos los materiales necesarios —incluida la madera «*toda serrada*»— «*de manera que yo no aya de meter otra cosa sino el tiempo y obra y hierros que para my ejercicio obiere menester*», RODRÍGUEZ DíEZ, M.: *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*. Astorga, 1909, págs. 804-805.

Becerra⁴⁵. Basta observar las ajustadas trasposiciones de las composiciones de Miguel Angel que ofrecen algunas figuras o las rebuscadas y refinadas proyecciones de los capiteles en las columnas al bies para confirmar que se trata de una obra sin precedentes hispanos y que se inspira directamente en lo italiano.

Precisamente Gaspar Becerra estuvo en Burgos en diciembre de 1557⁴⁶. En Burgos, cinco meses más tarde, el platero italiano Jerónimo Genoa otorgó poder a Fausto Coxa, natural de Brexan —Brescia— pero presente en España, para cobrar 10 ducados de Becerra, pintor vecino de Baeza y residente en Valladolid. En junio de 1560, este platero vuelve a aparecer en la documentación burgalesa con el nombre de Jerónimo Genovés⁴⁷.

Varios autores han observado que Becerra debía ser conocido como escultor antes de que se le adjudicara el retablo de Astorga y que, por tanto, hay una laguna en el conocimiento de su obra⁴⁸. Al contrato del retablo de Astorga optaron otros artistas conocidos y ofrecieron un precio incluso menor a la postura de Becerra. Podría suceder que el retablo de Santa Clara se hiciera siguiendo una traza de Becerra a quien sin embargo no se le adjudicara la obra por ser desconocido y no poder ofrecer fianzas suficientes o por no convenirle las condiciones del contrato por falta de recursos propios o bien porque otro presentara una postura inferior. Aunque dirigido por Guillén y López de Gámiz sucesivamente, pudieron seguirse dibujos muy precisos de Becerra y cabe la posibilidad de que trabajaran italianos de su círculo. En Burgos

⁴⁵ López de Gámiz pidió en el contrato que le dieran en dos años 900 ducados, es decir la cuota de tres años ya que en 1565 no se había pagado casi nada, como se puede ver en el descargo de los mayordomos. 1565 fue el año de la muerte de Guillén y año en el que Burgos y la Bureba sufrieron un importante brote de peste. Se ha querido justificar la intervención de López de Gámiz en fechas anteriores alegando que un Juan de Carranza, entallador hidalgo, era vecino de Briviesca de 1559. En los padrones de Briviesca de 1559, 1562, 1565, 1566 y 1567 aparece el entallador Juan de Carranza, pero el padrón de 1569 menciona a su mujer, luego debía haber fallecido (AM de Briviesca, *Seis padrones de esta villa de Virviesca de los años de 1559, 1562, 1565, 1566, 1569*). El imaginero y escultor burgalés Juan de Carranza era parroquiano de la iglesia burgalesa de San Lesmes en esos mismos años y tuvo tres hijos en 1559, 1560 y 1563. Está documentado como vecino de Burgos. Aún vivía en 1573, cuando pagó cierta cantidad por el entierro y honras de Isabel de Gámez, su mujer. El entallador homónimo de Briviesca ha de ser otra persona, tal vez sea padre del carpintero Juan de Carranza que trabajó en Santa Clara en los años setenta del siglo XVI.

⁴⁶ El 1 de diciembre de 1557, Gaspar Becerra, estante en Burgos, otorgó poder a Pedro de Melgosa, regidor de Burgos y residente asimismo en la villa de Valladolid, para que en su nombre pudiera pedir de Sebastián de Mur y herederos de Pedro Martínez de Peralta, residentes y vecinos de Medina de Rioseco, la cantidad de 220 ducados —a 429 maravedís el ducado— por razón de unas letras que sobre él tenía firmadas de su nombre y asimismo pudiera dar carta de pago y finiquito. AHPB, Celedón de Torroba, año 1557, prot. 5635, fol. 335.

⁴⁷ BARRÓN, A. y RUIZ DE LA CUESTA, M. P.: «Noticias sobre Pedro López de Gámiz», pág. 64.

⁴⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «Precisiones sobre Gaspar Becerra», en AEA, n.º 168, 1969, pág. 328.

contrataron diversas obras Julio Sormano, Angelo Bagut y Bartolomé Carlón que posteriormente trabajaron para Felipe II en el ambiente de Becerra⁴⁹. La relación con Burgos pudo nacer en Briviesca.

El retablo de Santa Clara de Briviesca difícilmente se puede comprender desde la evolución de la obra de Guillén ni desde una supuesta evolución genial de la obra de López de Gámiz⁵⁰. La escultura de Santa Clara representa el más espectacular desarrollo de una nueva concepción plástica directamente derivada de la obra de Miguel Angel. Ni Guillén ni López de Gámiz tuvieron formación italiana y es inimaginable que desarrollaran tan tempranamente el nuevo estilo artístico con el retablo de Astorga como único precedente que además, en buena medida, es obra simultánea. Juan de Arfe, autor contemporáneo, adjudicó a Becerra la paternidad del nuevo estilo. Guillén había dirigido la obra durante ocho años. Recibió una cifra próxima a 2.400 ducados y, pensamos, dejó avanzada la obra. Recordamos que López de Gámiz se comprometió a finalizar las obras en dos años y sólo exigió 900 ducados para ello.

Ni la obra de Guillén ni la de López de Gámiz permiten comprender por sí mismas ni la escultura ni la arquitectura del retablo de Santa Clara. Hasta 1560 López de Gámiz sólo había realizado obras menores en Miranda de Ebro y en pequeñas poblaciones de su entorno: Santa Gadea, Bardauri, Zuñeda y Salinillas de Buradón (Alava). Las grandes obras de López de Gámiz se realizaron en la década de los años sesenta, mientras se construía el retablo de Briviesca: retablos de Estavillo (Alava), Vallarta, Santa Casilda en la colegiata de Briviesca y, posiblemente, retablo del monasterio de Vileña. Después de 1570 el genio de López de Gámiz se desvanece. Que se sepa, apenas contrató nuevas obras y la ejecución dista mucho de los grandes retablos de Briviesca. Por el contrario, son años en los que florece la escultura de una pléyade de artistas que debieron formarse en Briviesca: Anchieta, Arbulo, Fernández de Vallejo y Ruiz de Zubiate entre otros. Sin negar la participación real de López de Gámiz en las obras mencionadas, se tiene la impresión de que el mirandés capitalizó un fabuloso equipo de artistas reunido en torno a las obras de Santa Clara.

La obra de Diego Guillén, más interesante que la de Gámiz hasta

⁴⁹ Sobre la relación de Becerra y Sormano: CHECA, F.: *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid, 1992, págs. 132-134.

⁵⁰ El problema de la formación romanista de López de Gámiz lo planteó Andrés Ordax en el primer balance sobre el autor. Suponía para el autor una formación italiana que la documentación ha desmentido. ANDRÉS ORDAX, S.: «El escultor Pedro López de Gámiz», en *Goya*, n.º 129, 1975, pág. 166.

1560, se había movido muy cerca de los ideales clásicos del Alto Renacimiento. Podía estar en condiciones de asimilar el nuevo estilo romano traído por Becerra, pero las últimas obras del autor demuestran que se mantuvo apegado a sus orígenes. En realidad, ni en el banco pétreo ni en ninguna otra parte del retablo de Santa Clara se reconoce su mano sin dificultad.

El retablo del monasterio de Santa Clara en Briviesca obedece a una traza única desde el banco al remate. En el banco pétreo se disponen las caras de forma que siguen las inflexiones de las calles del retablo. Las columnas que separan la calle central se levantan sobre ménsulas de piedra decoradas con cabezas de águila semejantes a las de las ménsulas del tercer cuerpo del retablo. El eje de las originales columnas al bies coincide con las águilas desplegadas al viento en el banco pétreo.

Desde el punto de vista plástico, la escultura en piedra del retablo —aunque deteriorada por el tiempo— muestra fuerte semejanza con las imágenes del retablo. Algunas imágenes presentan un tratamiento formal más suave e idealizado. Pueden deberse a la participación de Guillén. Nos referimos a las escenas de la Oración en el Huerto y al Prendimiento así como a las imágenes de Santa Casilda, San Francisco e Isaías en el banco pétreo. La composición de algunas de estas figuras también se repite en otras obras contratadas por López de Gámiz. La composición de Santa Casilda se encuentra en el banco del retablo de la colegiata de Briviesca y, bajo la efigie de María, en el banco del retablo de Ezcaray donde además uno de los pastores se inspira en la figura de Isaías. Las figuras comentadas del banco de Santa Clara ofrecen una notable dulzura expresiva. Por el contrario, otras figuras del banco muestran rasgos claramente romanistas, como la ceñuda figura de San Jerónimo cuyas barbas derivan del Moisés. Característica imagen romanista es una pequeña figura de una santa mártir con palma; de grueso cuello y musculosos brazos enseña los pechos y lleva ceñido un sostén semejante al que viste la hermosa figura de Eva soportando el retablo.

En el retablo de nogal también se puede encontrar la intervención de Guillén. Las pequeñas figuras exentas del banco se colocan bajo veneras del tipo de las que usaba Guillén. Lo mismo se puede decir del arco que protege la custodia o relicario. De las veneras más próximas a la custodia cuelgan las características algas que hemos comentado en otras obras. Estas hornacinas aveneradas pueden ser interpretación personal de Guillén de una traza que no las contemplaba. De hecho la figura más próxima a Eva, hoy perdida, se disponía sobre respaldo liso, sin hornacina ni venera. Se han perdido varias figuras del banco.

Algunas de las conservadas pueden ser del artista que nos ocupa, particularmente San Juan Evangelista —ha perdido el rostro, pero la composición y las guedejas del cabello recuerdan la obra de Guillén— y un santo a la derecha del relicario. Incluso pudo intervenir en la figura de Jesé.

La hipotética relación del retablo de Santa Clara con Gaspar Becerra la había establecido Antonio Ponz en el siglo XVIII; la tuvo por buena Isidoro Rosell en 1875⁵¹. Poco después se supo, por la documentación judicial, de la intervención de Guillén y López de Gámiz en el retablo. La adjudicación era obligada, aunque siempre se supuso una formación italiana que no se ha confirmado. El conocimiento del sistema de contratación permite relativizar los datos conocidos y que proponemos, como hipótesis, una más compleja elaboración del retablo: traza de Becerra o de algún italiano de su círculo, participación en la ejecución del retablo de artistas vinculados a Becerra que pudieron trabajar desde Valladolid, responsabilidad en la obra como contratistas de Diego Guillén y Pedro López de Gámiz sucesivamente⁵². Obviamente, estos dos autores también trabajaron directamente en el retablo. Además López de Gámiz pudo capitalizar, en beneficio propio, el grupo de artistas reunido en torno a las obras de Briviesca.

Si se compara el retablo de Astorga y el dibujo del retablo de las Descalzas Reales con el retablo de Santa Clara se pueden encontrar muchos puntos en común, tanto en la traza como en el detalle decorativo. Destacamos las semejanzas iconográficas y compositivas en las figuras, las imágenes de Virtudes o niños dispuestos en par, el exuberante adorno de columnas y frisos con coincidencias en el detalle muy llamativas, las limpias y profundas portadas que enmarcan los encasamientos, las figuras recostadas sobre las vertientes de los frontones, las molduras de cueros recortados y niños intercalados, los mascarones del basamento de las columnas y la monumentalidad clásica de las custodias que se conciben como severos templetos exentos —«*cosa apartada y miembro de por sí*» dirá Becerra en las condiciones del retablo de Astorga—.

⁵¹ ROSELL Y TORRES, I.: «El retablo de las Descalzas Reales, obra de Gaspar Becerra», en *Museo Español de Antigüedades*, t. V, 1875, pág. 536.

⁵² La iglesia de Santa María de Medina de Rioseco encargó a Juan de Juni un retablo «*conforme a la traza de Gaspar Becerra, difunto, que esta en dos pergaminos*». Se ha supuesto que la muerte impidió que el propio Becerra se encargase de la obra. Si tenemos en cuenta que Becerra estaba ocupado en los encargos palatinos, tampoco se puede descartar que se le solicitase únicamente la traza. Becerra debía ser conocido en la localidad. El documento que publicamos más arriba puede hacer relación a alguna obra desconocida en Medina de Rioseco, a menos que se trate precisamente de dicha traza.

5. Últimas obras

Mientras realizaba el retablo de Briviesca, Diego Guillén contrató algunas obras en pueblos cercanos de la Bureba. Podrían pertenecerle las tablas con San Pedro y Santiago que, rocedentes del monasterio de Vileña, se conservan en el *Museo de Burgos*.

Antonio de Elejalde señaló en su testamento, año 1583, que había terminado ciertos retablos en Carrias y Valdazo contratados por Diego Guillén —«*que la [obra] de Baldaço esta acavada de mano de dicho Diego Guillen*»—. Elejalde también había acabado un retablo para la iglesia de La Vid de Bureba «*de que tenia hecho Diego Guillén difunto un relicario para el dicho retablo, yo le acave en perfición*»⁵³.

Hasta junio de 1586 no se cerró el finiquito por los retablos de San Juan y Santa Catalina de la iglesia de San Saturnino en Carrias. Diego Guillén había realizado el retablo de San Juan y Antonio de Elejalde el de Santa Catalina. Ambos los pintó Diego de Torres el Joven. En abril de 1568, fecha probable de la finalización de los retablos, Elejalde y Torres firmaron una carta de pago parcial. Guillén había recibido 244 ducados, Diego de Torres 186 ducados y otros 73 Antonio de Elejalde. La madera del retablo de San Juan se valoró en 320 ducados y la pintura en 88.000 maravedís. La madera del retablo de Santa Catalina alcanzó la cifra de 373 ducados y su pintura 92.900 maravedís. La parroquia fue entregando pequeñas cantidades a los artistas y sus herederos hasta el 17 de junio de 1586⁵⁴. Más difícil fue el cobro del monumental retablo de la Vid de Bureba. A petición del monasterio de San Bernardo el Real de Burgos, donde profesaba la religión Catalina de Velasco y Torres, hija de Elejalde, la justicia de Burgos embargó las rentas y frutos de la fábrica de la iglesia que, en octubre de 1591, no había pagado enteramente «*el banco e relicario que yço Diego Guillén*»⁵⁵.

El relicario de La Vid recoge la monumentalidad del tabernáculo de Briviesca, aunque el sagrario de La Vid se construyó con recuerdos de la arquitectura plateresca y otros elementos arquitectónicos —como las dovelas del arco— presentes en la portada del colegio de San Nicolás. Decoraban el banco dos relieves de la Pasión —el Prendimiento y la Flagelación— y santos en hornacinas aveneradas con la charnela hacia abajo. Lamentablemente, en este siglo han robado los relieves y figuras tanto de la custodia como del banco.

El retablo de Valdazo también ha sufrido la rapiña de los amantes

⁵³ AHPB, Domingo de Amberes, año 1583, prot. 5849, fols. 3r-6v.

⁵⁴ AHPB, Diego de Rozas, año 1586, prot. 5886, fols. 198r-200v.

⁵⁵ AHPB, Diego de Rozas, año 1591, prot. 5890, fol. 651v.

de lo ajeno. La puerta del sagrario relata la Flagelación. A los lados, la Oración en el Huerto de los Olivos y Cristo con la cruz a cuestas. En el único cuerpo del retablo se conservan los relieves de Santa Casilda y Santo Domingo de Guzmán. Todas las figuras poseen una belleza dulce y delicada característica.

Los dos retablos de Carrias tienen el mismo diseño arquitectónico. Las trazas corresponden a Guillén, que los contrató. Recientemente restaurados se muestran esplendorosos en el *Museo del Retablo* de Burgos. Sin abandonar la vena típica en su obra, utiliza una hornacina de mayor rigor clásico. Se cierra con arco de medio punto y una profunda concha con la charnela hacia abajo. También la encontramos en el relicario y banco de La Vid. En el retablo de San Juan en Carrias relacionamos con Guillén los relieves de San Pedro y San Pablo, la imagen de San Juan Bautista y el Bautismo de Cristo. La Decapitación del Bautista y los Santos Padres del banco han de ser obra de Elejalde. El grupo de San Martín y el mendigo resulta desproporcionado. En el retablo de Santa Catalina, la imagen de la santa y el grupo de la Visitación nos recuerdan el estilo de Guillén, aunque lo realizara Elejalde como indica la documentación. Este último autor utilizó trazas muy semejantes en los retablos laterales de Aguilar de Bureba.

Firmas de artistas

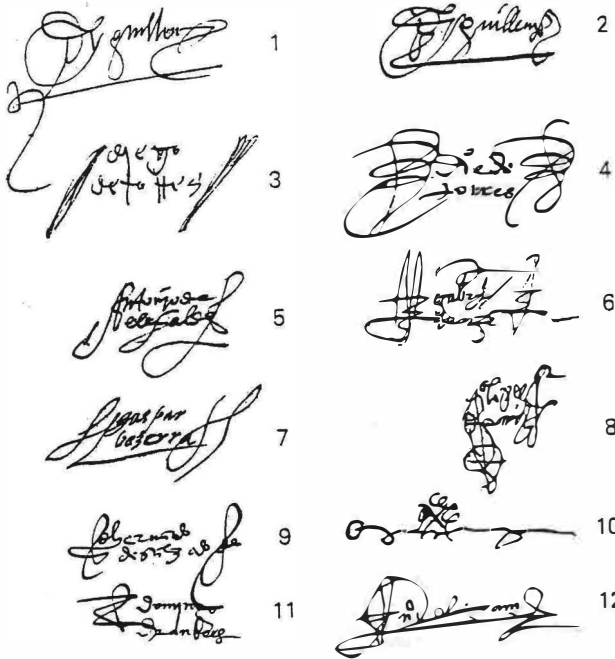


Fig. 1.

1. Diego Guillén, 1540.
2. Diego Guillén, 1563.
3. Diego de Torres el Viejo, 1539.
4. Diego de Torres el Joven, 1563.
5. Antonio de Elejalde, 1579.
6. Gabriel de Arce, 1540.
7. Gaspar Becerra, 1557.
8. Pedro López de Gámiz, 1567.
9. Hernando de Salcedo, 1540.
10. Juan de Langrés, 1540.
11. Domingo de Amberes, 1540.
12. Juan de Lizarazu, 1551.

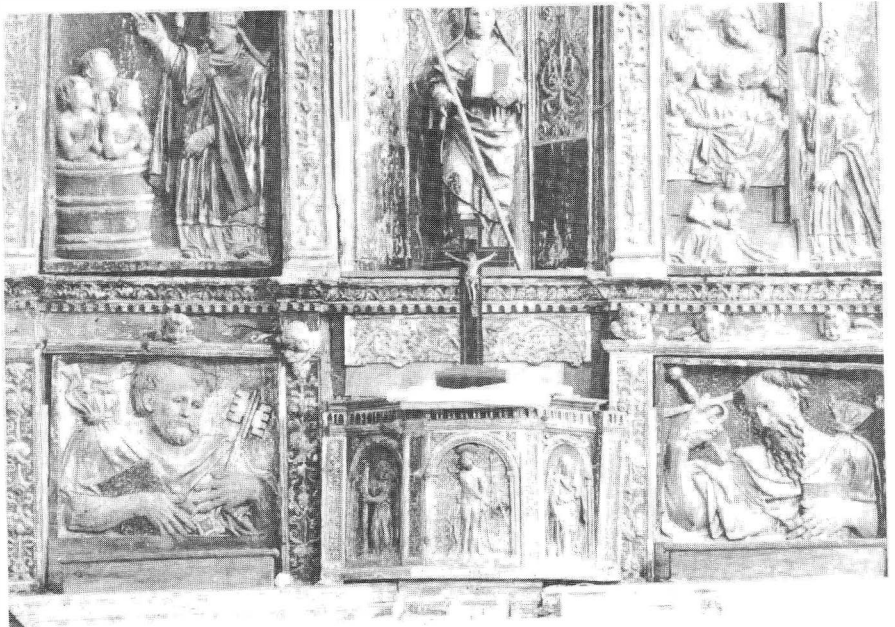


Fig. 2. Fontecha (Alava). Detalle del retablo.



Fig. 3. Vallarta. Adoración de los Magos.



Fig. 4. Foncea (La Rioja). San Juan Evangelista.



Fig. 5. Riocerezo. Bautismo de Cristo.



Fig. 6. Salas de los Infantes. Retablo.



Fig. 7. Salas de los Infantes. Adoración de los Reyes.



Fig. 8. Salas de los Infantes. San Lucas.

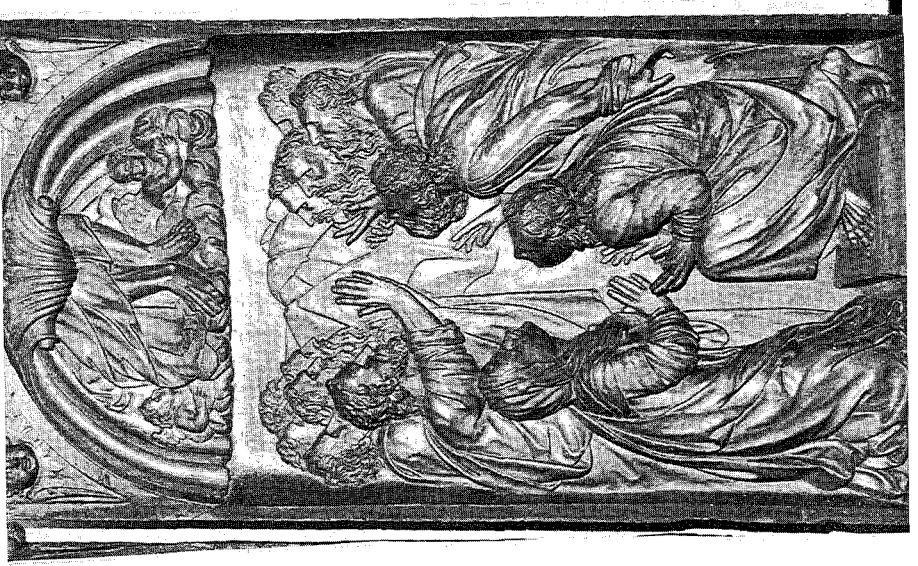


Fig. 10. Museo de Burgos. La Ascensión.

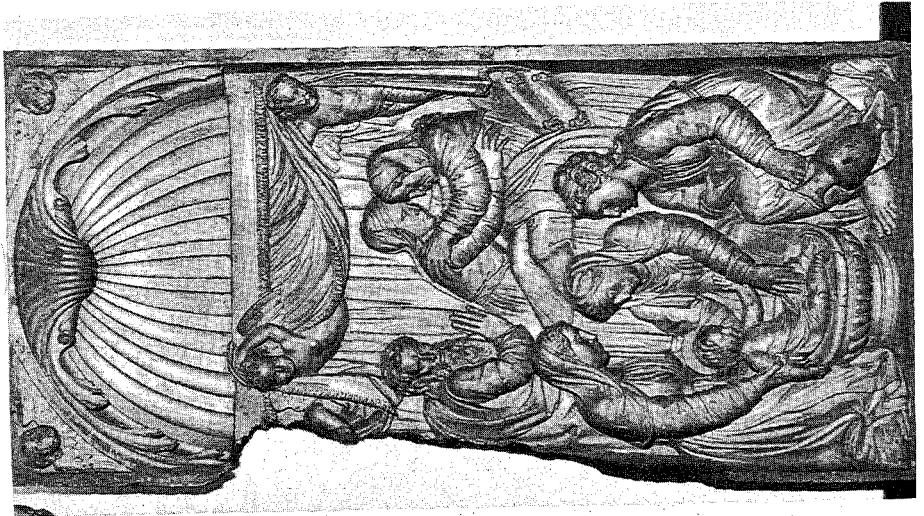


Fig. 9. Museo de Burgos. Nacimiento de la Virgen.

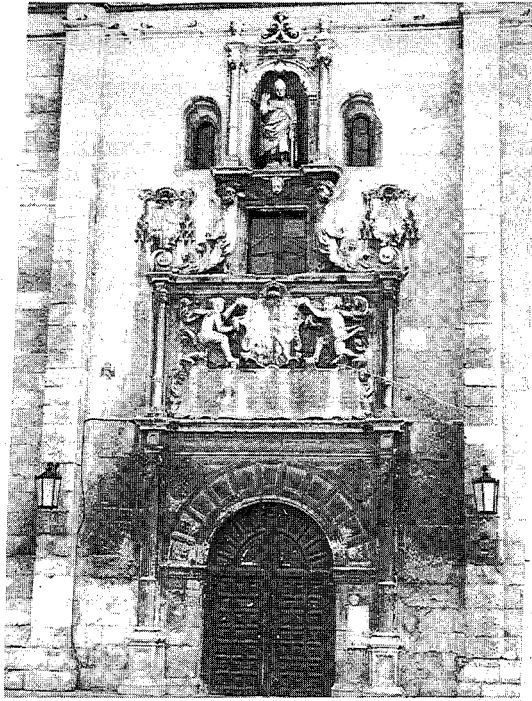


Fig. 11. Burgos. Colegio de San Nicolás. Portada.

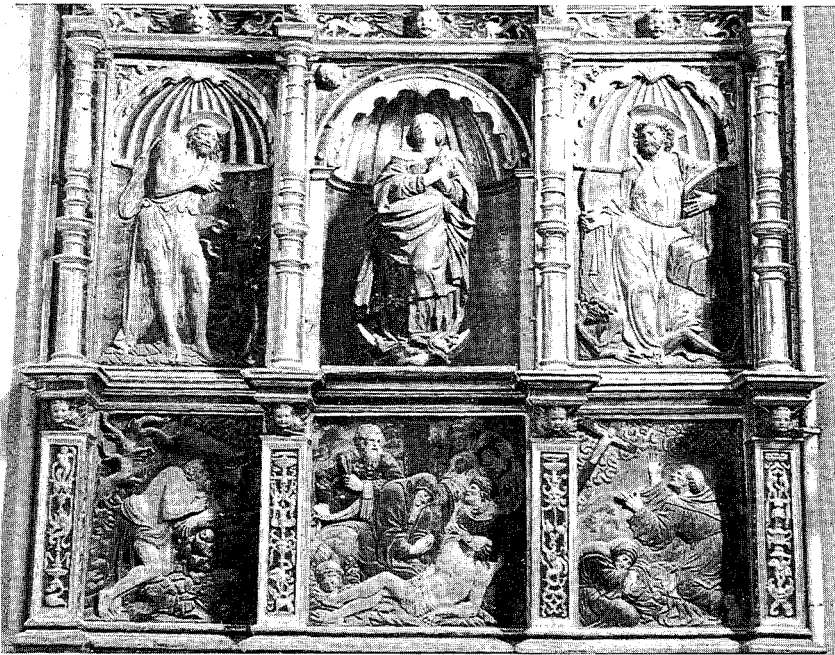


Fig. 12. Mazuela. Retablo de Andrés González. Detalle.



Fig. 13. Sajazarra (La Rioja). San Lucas.



Fig. 14. Santa Clara de Briviesca. Detalle del banco.



Fig. 15. Santa Clara de Briviesca. Santa Casilda.



Fig. 16. Santa Clara de Briviesca. San Jerónimo.



Fig. 17. Santa Clara de Briviesca. San Juan Evangelista.



Fig. 18. Valdazo. Santa Casilda.