

# Aportaciones al conocimiento de la escultura castellana en los años centrales del siglo XVI. Juan de Carranza I y el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria

Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI

Universidad del País Vasco. Departamento de Historia del Arte y Música  
pedroluis.echeverria@ehu.es

René Jesús PAYO HERNANZ

Universidad de Burgos. Departamento de Ciencias Históricas y Geografía  
rpayo@ubu.es

Recibido: 18-02-2016

Aceptado: 31-08-2016

## RESUMEN

Una de las obras escultóricas más importantes del obispado de Osma, en los años centrales del siglo XVI, es el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. En estos años, algunas de las obras sorianas más importantes fueron reclamadas a prestigiosos talleres foráneos. Este fue el caso del retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor, hasta ahora no documentado, que fue realizado por el ensamblador Juan de Losada y por el prestigioso escultor Juan de Carranza, uno de los más importantes maestros que en aquellos años trabajaban en la ciudad de Burgos.

**Palabras clave:** Escultura del siglo XVI; Iglesia de Santa María la Mayor de Soria; Juan de Carranza; Juan de Losada; Manierismo; Eclecticismo; Policromía.

## Contributions to the knowledge of Castilian sculpture in the middle years of the 16th century. Juan de Carranza I and the altarpiece of the church of St. Mary Major in Soria

## ABSTRACT

One of the most important sculptures of the Bishopric of Osma, in the middle years of the 16th century, is the altarpiece of the church of St. Mary Major in Soria. In these years, some of the most important sculptural works in Soria were requested to prestigious foreign workshops. Such was the case of the altarpiece of the church of St. Mary Major, so far not documented, which was conducted by the assembler Juan de Losada and the prestigious sculptor Juan de Carranza, one of the most important masters in those years working in the city of Burgos.

**Keywords:** Sculpture of the 16th Century; Church of St. Mary Major in Soria; Juan de Carranza; Juan de Losada; Mannerism; Eclecticism; Polychromy.

**Sumario:** La familia Calderón y la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. El contrato de ejecución de la imaginería. El proceso de realización del retablo. Los autores del retablo Programa, iconografía y estilo. Policromía del Romano. Manierismo fantástico.

## La familia Calderón y la iglesia de Santa María la Mayor de Soria

La iglesia de Santa María la Mayor de Soria estuvo, en sus orígenes, bajo la advocación de San Gil y fue centro de una de las comunidades parroquiales más importantes de la ciudad en la plena Edad Media y en el Renacimiento. Construida en el siglo XII, aún conserva algunos restos de la antigua fábrica románica. Hacia 1523, al derrumbarse la Colegiata soriana, hoy Concatedral de San Pedro, el cabildo decidió trasladar el culto a la iglesia de San Gil. Este edificio pasó a convertirse temporalmente en templo colegial, aunque esta dignidad le duró poco tiempo, al volver a su primitivo emplazamiento en 1529. Debió de ser entonces cuando cambió la titularidad del edificio que dejó de estar bajo la advocación de San Gil para quedar bajo la de Santa María la Mayor.

En las décadas posteriores no faltaron varias tentativas, impulsadas por el Concejo y los prelados oxomenses, de trasladar la Colegiata al templo de San Gil, lo que no llegó a verificarse a pesar de las mejores condiciones con respecto al emplazamiento del primitivo edificio colegial. Sabemos que en 1538 y 1539, los representantes de la ciudad trataron ante el rey sobre el traslado señalando sobre este templo que “*es iglesia sin gran inconveniente... y está en medio de la ciudad y plaza mayor donde todos los vecinos concurren y el Culto Divino será más frecuentado*”<sup>1</sup>.

Desde finales de la Edad Media, una gran familia soriana, la de los Calderón, aparece vinculada a la iglesia de San Gil. Este grupo familiar tuvo un enorme protagonismo en la Soria de finales del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, dedicándose esencialmente a las actividades ganaderas y agrícolas, alcanzando una gran fortuna que les permitió lograr la consideración hidalga y formar parte de los Doce Linajes sorianos, en concreto del de San Llorente. Aunque no podían, como sí lo hacían otros clanes familiares urbanos, remontar su antigüedad como grupo nobiliario más allá de los años iniciales del siglo XV, que es cuando comienza a documentarse su involucración en la vida política de la ciudad, su notable fortuna les permitió tener una gran influencia en la urbe durante estos años<sup>2</sup>. Parece que tenían el centro de sus posesiones en la localidad de Gallinero<sup>3</sup>, en la que estuvieron implicados en algunos

<sup>1</sup> HIGES CUEVAS, V., “La Colegiata de Soria. Sus orígenes. Hundimiento del templo románico”, *Celtiberia*, nº 22 (1961), pp. 223-232.

<sup>2</sup> El bachiller Pedro García Calderón, aparece documentado 1470 y fue letrado y asesor de la Tierra de Soria y alcalde de Corte y Rastro. A su muerte los Reyes Católicos hicieron merced del oficio a su hijo Andrés Calderón, quien sería el primer corregidor de la ciudad de Granada (DIAGO HERNANDO, M., “Estructuras familiares de la nobleza urbana en la Castilla bajomedieval: los Doce Linajes de Soria”, *Studia Historica. Historia Medieval*, nº 10 (1992), p. 62).

<sup>3</sup> *Los Calderón dicen que son hijosdalgo de sangre que en el lugar de Gallinero les respetaron las libertades y preeminencias nobles sin incluirles en los pechos de pecheros considerándoles además por cristianos viejos* (DÁVILA JALÓN, V., *Nobiliario de la ciudad de Soria*, Madrid, 1967, p. 71).

hechos sangrientos en los años finales de la decimoquinta centuria<sup>4</sup>. Como miembros destacados de la sociedad soriana estuvieron detrás de algunos grandes proyectos de carácter benéfico-asistencial como la construcción el Hospital de Santa Isabel<sup>5</sup>.

En 1505, doña Constanza de Calderón, viuda de don Pedro de Luzón<sup>6</sup>, otorgó testamento y ordenó que su cuerpo fuera sepultado en la capilla de Santa María, que ambos habían construido, en la iglesia de San Gil de Soria<sup>7</sup>, señalándose, en este documento, la forma en la que debía organizarse la vida litúrgica de esta fundación<sup>8</sup>. Este espacio funerario, que tenía unos caracteres tardogóticos, se hallaba ubicado en la cabecera, en el lado de la epístola, y ha desaparecido casi en su totalidad, quedando solo algunos restos como la puerta de entrada y algunas improntas arquitectónicas en la zona exterior del ábside<sup>9</sup>. Doña Constanza amuebló esta capilla con un retablo que había mandado ejecutar al pintor Andrés Fernández<sup>10</sup>. En la iglesia parroquial de Gallinero, en la capilla de San Juan, estaban enterrados muchos de los antepasados de doña Constanza a los que hace mención en sus últimas voluntades<sup>11</sup>.

La familia siguió teniendo un papel destacado en la ciudad en la primera mitad del siglo XVI. En 1512, Antonio Calderón estaba al frente del Linaje de San Llorente<sup>12</sup>. En 1517 el licenciado Calderón, fue nombrado juez pesquisidor para que tomase

<sup>4</sup> Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. Leg. 149510,88

<sup>5</sup> TUTOR Y MALO, P., *Compendio historial de las dos Numancias: sus grandezas y trofeos reducidos a concordia y vida y muerte del inclito anacoreta San Saturio*, Alcalá, 1690, pp. 205 y 216

<sup>6</sup> A finales del siglo XV, los Reyes Católicos ordenan al linaje de Santiesteban que admitiese a los hijos que había adoptado su vasallo Pedro de Luzón, quien era miembro del linaje (DIAGO HERNANDO, M., "Estructuras familiares de la nobleza urbana en la Castilla bajomedieval: los Doce Linajes de Soria", *Studia Historica. Historia Medieval*, nº 10 (1992), p. 64).

<sup>7</sup> *E mando mi cuerpo a la tierra donde fue formado que fuere sepultado en la iglesia de Sennor Sant Gil en esta ciudad de Soria en la capilla de Santa María que el dicho Pedro Luzon mi señor marido e yo establecimos e fecimos* (Archivo de la Parroquia de Santa María la Mayor de Soria (APSMMS). Traslado del Testamento que doña Constanza de Calderón otorgó ante Sancho de Morales escribano del número de esta ciudad de Soria).

<sup>8</sup> *Ytem por quanto el señor don Pedro de Luzon mi señor marido e yo establecimos e edificamos la dicha capilla de santa Maria en la dicha iglesia del señor San Jil que por quanto el dicho señor Pedro de Luzon dexo a mi deliberación y cargo la horden y gobernacion de la dicha capilla e para la dote e perpetuidad de ella es mi voluntad y quiero se tenga e guarde en todo ello según por la forma e manera que debajo será contenido por los capitulos e hordenanzas que se siguen en esta mi postrimera e ultima voluntad en lo que toca a la dicha capilla...* (APSMMS. Traslado del Testamento que doña Constanza de Calderón otorgó ante Sancho de Morales escribano del número de esta ciudad de Soria).

<sup>9</sup> Esta capilla se derrumbó en 1841 y sus restos quedaron ocultos tras en una serie de casas que se añadieron a las paredes del presbiterio. En el año 2006, se eliminaron estas casas y aparecieron vestigios de la capilla de los Calderón, como el arranque de la nervatura tardogótica, y restos de los enterramientos familiares.

<sup>10</sup> Archivo de la Parroquia de Santa María la Mayor de Soria (APSMMS). Traslado del Testamento que doña Constanza de Calderón otorgó ante Sancho de Morales escribano del número de esta ciudad de Soria.

<sup>11</sup> *Ytem mando que por quanto el señor don Pedro de Luzon en testamento me dejó encargado que cumpliese con ciertos treintenarios ansi en la dicha capilla o en la iglesia de Gallinero según a mi bien visto fuese yo cumpliendo lo que me fue parecido para el servicio de Dios de Dios e descargo de nuestras conciencias e agora a maior abundamiento por descargo mio e suio e denuestros difuntos mando que se cante una teintena un treintenario cantado en dicha capilla de San Gil e dos treintenarios llanos en la iglesia de Gallinero en la capilla de San Juan por las almas de mis padres e difuntos* (APSMMS. Traslado del Testamento que doña Constanza de Calderón otorgó ante Sancho de Morales escribano del número de esta ciudad de Soria).

<sup>12</sup> DIAGO HERNANDO, M., "Estructuras familiares de la nobleza urbana en la Castilla bajomedieval: los Doce Linajes de Soria", *Studia Historica. Historia Medieval*, nº 10, (1992), p. 64.

información sobre los actos de desacato a su prelado cometidos por los clérigos del obispado y los castigase<sup>13</sup>. A mediados del siglo XVI, Andrés Calderón fue una de las figuras descollantes en la ciudad de Soria dedicándose, esencialmente, a la explotación lanera poseyendo varios esquiladeros en distintas localidades de la provincia<sup>14</sup>. En estas fechas los Calderón seguían manteniendo relaciones con la familia Luzón<sup>15</sup>.

Fue otro personaje femenino de la familia, también llamado Constanza Calderón<sup>16</sup>, casada con Juan de Torres, quien hacia 1540 inició un proceso de grandes transformaciones del templo de Santa María la Mayor<sup>17</sup>. La vieja capilla, construida por su antepasada, en torno a 1500, aneja al lado de la epístola dejó de ser el centro del protagonismo familiar en la iglesia cuando se hizo con el patronato de la capilla mayor. En estos momentos se derribó, en gran medida, el primitivo ábside románico y se construyó un magnífico presbiterio en estilo tardogótico con bóvedas de crucería con nervios combados<sup>18</sup>. Las armas de los Calderón lucen en las paredes, interiores y exteriores de la cabecera, y en la clave central mostrando el protagonismo familiar en esta iglesia y en la vida soriana de los años centrales del siglo XVI. Una vez acabadas las tareas de cantería llegó el momento del amueblamiento de este espacio, contratándose hacia 1554 los trabajos de realización del retablo, en el que también campean sus escudos, quedando definitivamente instalado en 1557<sup>19</sup>.

### El contrato de ejecución de la imaginería. El proceso de realización del retablo

Desde antiguo, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Soria ha llamado la atención de eruditos e historiadores. Los propios responsables de la parroquia, a comienzos del siglo XIX, estaban convencidos de su valor y asignaban su autoría a Gaspar Becerra<sup>20</sup>. Sin embargo, no fue el gran maestro que introdujo la estética romanista en España el encargado de la realización de esta obra cuyos caracteres estilísticos difieren ostensiblemente de las obras ejecutadas por este artífice. Sabemos que, hacia 1554, el retablo fue encargado a Juan de Losada,

<sup>13</sup> M. DIAGO HERNANDO, M., "El factor religioso en la actividad política y social de los linajes de la alta nobleza en la región soriana a finales de la Edad Media", *Hispania Sacra*, LXIII (2011), p. 33.

<sup>14</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHVA) Pleitos Civiles. Fernando Alonso (F), Caja 272,1.

<sup>15</sup> ARCHVA. Registro de Ejecutorias. Caja 822,16.

<sup>16</sup> Debió ser esta doña Constanza nieta de Juan García de Calderón "el viejo" e hija de Ana Calderón manteniendo el apellido materno (Archivo de la Real Academia de la Historia. Colección Salazar y Castro, 9/306, f. 127).

<sup>17</sup> MARTÍNEZ FRÍAS, J. M<sup>a</sup>, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura Monumental*, Diputación Provincial de Soria, Soria, 1980, p. 352.

<sup>18</sup> HUERTA HUERTA, P. L., "Nuestra Señora la mayor (antes San Gil", en *El arte románico en la ciudad de Soria*, Soria, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2001.

<sup>19</sup> *Del oficial de asentar el retablo y de clavos y lo demás 272 mrs.* (Archivo de la Parroquia de Santa María la Mayor de Soria. Libro de bautismos, matrimonios y varios de 1554 a 1607).

<sup>20</sup> *Primeramente el Retablo Mayor con figuras bajo o relieve, obra al parecer del célebre Gaspar Becerra con tres tronos en el superior del medio el Santísimo Cristo en la cruz, en el centro del mismo orden la Concepción también de talla y en el trono grandes nuestra señora de cinco villas* (APSMMS. Caja 20, Inventarios del siglo XIX. Inventario de 1814).



entallador soriano de los años centrales del siglo XVI, aunque este primer contrato no se ha localizado. Su nombre como maestro principal lo conocemos pues subcontrató, el 11 de julio de 1554, las labores escultóricas con el imaginero burgalés Juan de Carranza “el viejo”<sup>21</sup>.

El contrato de las imágenes y relieves del retablo no difiere en algunos de sus términos de otras escrituras notariales de similar naturaleza. No nos sorprende que sea un entallador, Juan de Losada, primer responsable de la obra, quien encomiende al imaginero Carranza “el viejo”, vecino de Burgos, estos trabajos, ante la escasez de buenos escultores en la ciudad de Soria hasta el último tercio del siglo XVI<sup>22</sup>. No faltan las cláusulas que aluden a aspectos prácticos como la obligación de emplear “*madera de pino seco y bueno*”<sup>23</sup>, pagos o multas en caso de incumplimiento por alguna de las partes. El maestro burgalés se comprometía a trasladarse a Soria para iniciar allí la obra para la festividad de Santiago de ese mismo año “*dando nuevos los materiales necesarios*” hasta su conclusión. Por cada día que pasase del 24 de julio, Losada tendría que pagarle un ducado por el viaje de ida y vuelta a Burgos. Para desplazarse a esta ciudad y poder comenzar su labor debía darle como primer pago la cantidad de 6.750 maravedís, así como todos los gastos que importaran su manutención y posada durante el tiempo que durase la realización de esta obra. Por cada día de trabajo que Losada no le pagara el salario, el entallador debía darle un ducado. Si la obra se paralizara por impagos de Losada, este le debía dar como compensación ocho ducados. Finalmente, una vez terminada su obra le debía pagar lo que importase el trabajo.

Nunca faltan en los estudios sobre retablística e imaginería policromada del siglo XVI capítulos sobre el funcionamiento de los talleres y la organización profesional, basada en las ordenanzas gremiales, que vetaba el intrusismo en oficios para los que no estuvieran examinados. En el segundo tercio de la centuria tan solo encontramos dos oficios de la madera: el de entallador, que frecuentemente incluía el dibujo de las trazas, el ensamblaje de las estructuras y sagrarios y la decoración de talla, y el de imaginero, encargado de las tallas de bulto redondo y los relieves. Por ello, el contratante de la obra solía ser el entallador, quien buscaba a un imaginero adecuado,

---

<sup>21</sup> *Sean quantos esta carta de yguala e conbeneçia bieren como yo Juan de Carranza imaginero becino de la muy noble ciudad de Burgos otorgo e conosco e digo que por quanto yo soy concertado e ygualado e combenydo con vos Juan de Losada entallador becino de la dicha ciudad de Soria que presentes estais en que yo haya de ir e vaya a la dicha ciudad de Soria de aquí al día de Santiago del mes de julio proximo que viene e vos aya de azer e aga toda la obra de imagineria de bulto entero e de medio bulto que fuere necesario en una obra que vos teneis tomada a hacer en la iglesia de Nuestra Señora la mayor que esta en la plaza mayor de Soria Archivo...* (Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPBU). Protocolos Notariales. Leg. 5606. 11-VI-1554. ff. 391 vº y 392).

<sup>22</sup> PARRADO DEL OLMO, J. Mª., *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, pp. 154-155.

<sup>23</sup> No deja de sorprendernos el uso de madera de pino silvestre de Soria, de la “Tierra de Pinares” más blanda, porosa y resinosa que la de nogal para las tallas, ya que por sus características fue preferida en las piezas de los ensamblajes de los retablos. Su elección bien se pudo deber a la abundancia de esta materia prima y, como en otros muchos casos, para abaratar costos, pues su precio era bastante inferior al de la madera de nogal (PARRADO DEL OLMO, J. Mª, *Ob. cit.*, 2002, pp. 79-80).

pese al superior estatus de este, como ocurrió en la obra que nos ocupa<sup>24</sup>. Sin embargo, resultan excepcionales los contratos, tasaciones y otros documentos notariales que nos suministren unas tarifas de precios en función de la fase de ejecución en que se entregaren las tallas y relieves<sup>25</sup>. De ahí, la importancia del concierto entre el entallador Juan de Losada y el imaginero Juan de Carranza “el viejo”, en el que se fijan los precios de la obra a ejecutar por el segundo. Así se especifica que le pagarían “*por solas las manos*” diez reales “*por cada una pieza acabada de bulto entero*”, en tanto que solo percibiría seis reales y medio por cada bulto que entregara “*bien desbastado e rebotado de buena ymagineria*” y sin limpiar. La diferencia de precios entre los relieves incompletos y los acabados y puestos en perfección era algo menor, pues “*ciertas historias de media talla acabadas*” se estimaba cada una en siete reales, mientras que una buena historia solo desbastada y rebotada, es decir, sin acabar, se valoraba en cinco reales.

La citada cláusula nos informa también del proceso de ejecución de una talla o relieve en los obradores de imaginería, que se realizaba siempre a partir de un modelo, bien fuera gráfico (estampas o dibujos preparatorios) o pequeñas figuras en barro o yeso. A grandes rasgos, podemos dividir el proceso de la talla del tronco en dos fases, que recoge la documentación: el desbastado<sup>26</sup> más grosero y el primer rebotado, que corría a cargo de aprendices y oficiales, y el tallado y pulimentado, labores de las que se ocupaban los colaboradores y oficiales más aventajados. Frecuentemente, el maestro solo intervenía en la factura del titular, algunas figuras principales, así como en rostros manos y otros acabados. Tras la elección de un tronco o leño que estuviera bien seco, sin nudos y cortado en buena luna, se iniciaba la primera parte del proceso con el descortezado, aserrado, desbastado y ahuecado, quitando materia y rebajando con instrumentos de hierro como hachas, sierras, azuelas, escoplos y berbiquís. Tras este primer trabajo en bruto se procedía a la delimitación, ya más volumétrica, para dar forma con gubias, formones, limatones y garlopas. El tallado propiamente dicho se realizaba sobre bancos y mesas, precisando con incisiones los detalles con cinceles de dos tipos para trabajar las distintas superficies, las gubias o hierros curvos y los formones o hierros planos o ligeramente curvos, trabajo para el que se guiaban con mazos de madera. El primer alisado y pulimentado se realizaba con escofinas o limas y lijas.

A este respecto, es muy conocida la detallada exposición de San Juan de la Cruz sobre las fases de realización de una talla policromada para establecer un paralelismo literario con los grados de la vida de oración o contemplación. Recordemos que el

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 97-100. Las formas de trabajo. Escultores, entalladores y ensambladores.

<sup>25</sup> Así, al establecer los plazos de pago en el contrato del retablo de Lacunza (Navarra), que suscribieron en 1638 el ensamblador Francisco de Olmos y Gaspar de Ramos, se establecían tres abonos de cantidades al escultor, “*el tercio al principio de la obra, el otro tercio desbastada y rebotada y el residuo del dinero el día que se acabara*”. Se puede apreciar cómo se marca con claridad la fase del desbaste (LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa entre el Romanismo y el Barroco”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 11 (1993), pp. 106, 132 y 156, doc. nº 6).

<sup>26</sup> “*DESBASTAR, quitar madera de alguna pieza que vamos formando, talla o figura: y lo mesmo se entiende de la piedra que se va labrando, y hazer que no esté basto y grosero...*” (COVARRUBIAS HOROZCO, S. De, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611, p. 307).

mozo Juan de Yepes fue colocado como aprendiz de carpintero, entallador y pintor<sup>27</sup>, por lo que frecuentemente utilizó su formación y conocimientos de estos oficios como metáforas de sus escritos místicos. En su *Llama de amor viva* (canc. 3, 57-58) señala que “no cualquiera que sabe desbastar el madero sabe entallar la imagen, ni cualquiera que sabe entallarla sabe perfilarla y pulirla, y no cualquiera que sabe pulirla sabrá pintarla, ni cualquiera que sabe pintarla sabrá poner la última mano y perfección. Porque cada uno de éstos no puede hacer en la imagen más de lo que saben, y si quisieren pasar adelante, sería echarla a perder. Pues veamos si tú, siendo solamente desbastador que es poner el alma en el desprecio del mundo y mortificación de sus apetitos, o cuando mucho entallador, que será ponerla en santas meditaciones, y no sabes más, ¿cómo llegarás esa alma hasta la última perfección de delicada pintura, que ya no consiste en desbastar, ni entallar, ni aun en perfilar, sino en la obra que Dios en ella ha de ir haciendo?”<sup>28</sup>. En cualquier caso, el escritor místico da prioridad al papel doctrinal y devocional de las imágenes en perfecta consonancia con el espíritu trentino, cuando escribe en el capítulo 35 de la *Subida al Monte Carmelo* que “el uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven desto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y por eso las que más al propio y vivo están sacadas, y más mueven la voluntad a devoción se ha de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato. Porque hay, como digo, algunas personas que miran más en la curiosidad de la imagen y valor della, que en lo que representan”<sup>29</sup>.

El entallador Juan de Losada, consciente de su especialidad y de sus capacidades, quiso contratar a un especialista imaginero, lo que permitiría que las imágenes de bulto y las historias en relieve –elementos fundamentales en un retablo– adquirieran esos rasgos, señalados por San Juan de la Cruz, que movieran a la devoción y a la piedad a la vez que se convirtieran en medio de transmisión de mensajes doctrinales. Más adelante, otro especialista –el pintor-policromador-estofador– culminaría un largo proceso lo que permitiría que el conjunto apareciera deslumbrante –como correspondía a lo sagrado y a lo santo– y a la vez creíble, didáctico y devocional ante los fieles en un contexto religioso de clara valoración de la imagen.

## Los autores del retablo

Gracias al citado contrato en el que Juan de Losada subcontrata la ejecución de la imaginería del retablo de Santa María la Mayor de Soria con Juan de Carranza “el

<sup>27</sup> MADRE DE DIOS, E de la y STEGGINK, O., *Tiempo y vida de San Juan de la Cruz*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992, p. 91.

<sup>28</sup> CRUZ, San Juan de la, *Obras completas*. Edición de Licinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, pp. 1007-1008. MORENO MENDOZA, A., “La representación imaginaria en San Juan de la Cruz”, *Atrio*, 13 y 14 (2007/2008), p. 30

<sup>29</sup> MORENO MENDOZA, A., *Ob. cit.*, p. 32.

viejo”, tenemos conocimiento del nombre de dos de los autores que intervinieron en esta notable empresa. Nada se sabe, documentalmente, del autor o autores de los trabajos de dorado y policromado del conjunto.

Con respecto a Juan de Losada no se ha documentado, hasta ahora, ninguna otra obra en Soria y su entorno. Este ámbito geográfico no fue demasiado desarrollado desde el punto escultórico en los años del segundo tercio del siglo XVI, comenzando su despegue en las últimas décadas de esta centuria coincidiendo con el inicio de la estética romanista. Por ello, algunas de las grandes empresas retabísticas que se llevaron a cabo en estas tierras a mediados del Quinientos tuvieron que ser realizadas por maestros foráneos tal y como ocurrió con el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma. En este panorama de cierta inactividad de los talleres escultóricos sorianos de hacia 1540-1570 solamente sobresale Francisco de Ágreda autor de los retablos de las iglesias de San Juan de Rabanera y del Salvador<sup>30</sup>. Por ello, resulta muy interesante la figura de Juan de Losada que según la documentación citada estaba avecindado en Soria. El hecho de que contratara una obra de tanta importancia como esta indica que este entallador debía estar al frente de un taller de cierta importancia. Asimismo, la trascendencia de este trabajo es lo que le llevaría a subcontratar las labores de escultura con un maestro escultor cualificado, como Carranza, quizá porque no llegó a un acuerdo con Ágreda o porque no le consideraba suficientemente cualificado.

Juan de Carranza “el viejo” fue un imaginero, nacido hacia 1519-1520, y perteneciente al ámbito del eclecticismo burgalés deudor de Siloe y Bigarny –en el que se mezcla el clasicismo del primero y el expresionismo nervioso de las obras del Borgoñón en su fase final– aunque en sus producciones ya empiezan a intuirse algunos de los rasgos que más adelante definirán la estética romanista. En este movimiento formal de caracteres eclecticismos sobresalen además de Carranza algunos maestros como Diego Guillén, Sebastián de Salinas y Bernal Sánchez<sup>31</sup>.

No son muchos los datos que conocemos sobre su vida ni tampoco son muchas las obras documentadas de Carranza. A pesar de todo, podemos deducir que tuvo una cierta importancia en el panorama escultórico de la Cabeza de Castilla en el pleno Renacimiento, encontrándose perfectamente integrado en las redes artísticas locales del momento. Muy probablemente, tenía orígenes vizcaínos y se asentó en Burgos en los años centrales del siglo XVI al calor de la notable serie de trabajos que la ciudad y la comarca demandaban en unos momentos de plena expansión artística. Residió en la calle de La Puebla, en el barrio de San Juan, donde vivía un gran conjunto de artífices de la ciudad. Compartía residencia con el entallador Francisco

---

<sup>30</sup> SALTILLO, Marqués del, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII. 1509-1699*, Madrid, 1948, pp. 14-39

<sup>31</sup> PAYO HERNANZ, R. J., “El escultor Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XV”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, nº 78 (2012), pp. 45-68; PAYO HERNANZ, R.J., “Bernal Sánchez y la escultura burgalesa de los años centrales del siglo XVI. Entre la tradición “siloesco-vigarniana” y el influjo “berruguetesco”, en *Pulchrum. scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 624-633

de la Riba<sup>32</sup> y con el pintor Juan Dezla<sup>33</sup>. Sabemos que en 1542 contrajo matrimonio con Isabel López de Gámiz, hermana del escultor Pedro López de Gámiz, siendo este comportamiento un buen ejemplo de la endogamia profesional que reinaba entre los artistas del momento<sup>34</sup>. Su esposa falleció en 1573, más de 10 años antes que el maestro<sup>35</sup>.

Sin duda, los vínculos familiares con López de Gámiz permitieron a Carranza introducirse en los círculos artísticos burgaleses del momento. En 1549, colaboró con su cuñado en el retablo de Bardauri. Su intervención en esta obra debió de ser escasa y no parece que se trasladara a Miranda, donde su cuñado tenía instalado su taller, enviando quizá alguna talla desde Burgos<sup>36</sup>. Entre 1555 y 1556, realizó el retablo de la Anunciación de la capilla de los Ocio en Treviana (hoy conservado en la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Vitoria) contando con la colaboración del también imaginero Diego Sáez<sup>37</sup>. Esta obra es un magnífico ejemplo de las pervivencias mixtas siloesco-bigarnianas que tan vigentes estuvieron en la escultura burgalesa hasta 1560. Sin embargo, en este trabajo ya comienzan a mostrarse algunos rasgos protorromanistas fruto de sus contactos con su cuñado que, en conexión con Anchieta, estaba empezando a caminar por sendas formales más rotundas. En este mismo contexto transitivo del eclecticismo del segundo cuarto del siglo XVI al Romanismo se sitúan otros profesionales burgaleses como Domingo de Amberes, artista empresario, autor de los monumentales retablos de Pampliega (1552-1558), Isar (1557-1564) y Mahamud (1566)<sup>38</sup>, y con el que pudo colaborar en alguna de sus realizaciones ya que este maestro debió de contar en la realización de estos y otros trabajos con una notable cantidad de escultores burgaleses de mediados del siglo XVI.

Quizá, hacia 1550-1560, Carranza pudo colaborar o ejecutar en gran parte el retablo de Nuestra Señora de Orón (Burgos), que presenta grandes similitudes formales con el de la Anunciación de la familia Ocio de Treviana. Estas relaciones son evidentes en los relieves de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes que en ambos retablos presentan caracteres muy parecidos, basados en una tendencia a la corporeidad y al control de las formas nerviosas tan características de momentos anteriores. Estos mismos rasgos

<sup>32</sup> Sabemos que este maestro tuvo una cierta actividad en el Burgos de mediados del siglo XVI. En 1563, tenía a su servicio al entallador Pedro de Murúa (AHPBU. Protocolos Notariales. Leg. 5628, Reg. 12, 13-I-1563)

<sup>33</sup> GONZÁLEZ PRIETO, F. J., *La ciudad menguada: población y economía en Burgos. S. XVI y XVII*, Universidad de Cantabria, Santander, 2006, p. 231.

<sup>34</sup> DIEZ JAVIZ, C., *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*, Instituto Municipal de Historia, Miranda de Ebro, 1985, p. 32.

<sup>35</sup> Obligación de Juan de Carranza con Francisca de Silos, viuda de Francisco Alba, mercader, de pagar 1.700 maravedís de resto dela cera que compró ara el enterramiento de su mujer Isabel López de Gámiz (AHPBU. Protocolos Notariales. Leg. 5803. 21-VII-1573. f. 124 Vº).

<sup>36</sup> VÉLEZ CHAURRI, J.J., “El retablo mayor de Santa Marina de Bardauri. López e Gámiz entre el eclecticismo y el Romanismo”, *López de Gámiz*, nº XXVI (2003), pp. 7-21.

<sup>37</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Los Ocio y su patronazgo artístico en el inicio del siglo XVI. Juan de Carranza I y el retablo de la Anunciación de Treviana (La Rioja) en Vitoria”, *BSAA*, nº 77 (2015), pp. 69-92.

<sup>38</sup> ARIAS MARTÍNEZ, M., *Retablo mayor de San Miguel de Mahamud*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Valladolid, 2007.

son los que aparecen presentes en algunas de las tallas pétreas que Carranza realizó en piedra en el remate del cimborrio burgalés en 1563 donde trabajó al servicio de Juan de Vallejo en la culminación de esta magna empresa<sup>39</sup>.

A lo largo de su vida mantuvo estrechos contactos con algunos notables artífices burgaleses del momento. Así, en 1572, tasó junto a Antonio de Elejalde y los pintores Juan de Cea y Juan de la Guerra un tabernáculo realizado para la iglesia de Polanco (Cantabria)<sup>40</sup>. Igualmente, tuvo contactos con Juan de Esparza “el viejo” y Rodrigo de la Haya (+ 1577), siendo este último uno de los grandes difusores del romanismo en Burgos<sup>41</sup>.

La proyección de Juan de Carranza “el viejo” llegó fuera de Burgos e incluso fue reconocida en algunos de los emergentes círculos escultóricos vallisoletanos de mediados del Quinientos. Así, fue requerido por Inocencio Berruguete, en 1552, para que testificara en su favor en el pleito que este imaginero mantuvo con Pedro González, vecino de Valladolid, para el que había ejecutado una sepultura con su bulto funerario y el de su mujer María Coronel. Carranza, que tenía entonces 33 años, testificó con el cantero y escultor burgalés Pedro de Castañeda, en contra de las declaraciones que a favor del comitente había realizado el prestigioso imaginero Manuel Álvarez, diciendo que aunque este maestro (Álvarez) era “*buen oficial de imaginería... hay otros mejores en el reyno*”. En 1554, Carranza también intervino en la tasación de un retablo realizado por Diego de la Haya que debía pintar Juan de la Guerra que decía que las labores de talla no estaban acabadas<sup>42</sup>. A lo largo de su vida mantuvo algunos conflictos con distintos personajes como con Francisca de Silos, maestra cerera, con la que entabló un pleito por el desencuentro en relación con la compra de unas cantidades de cera<sup>43</sup>.

En 1583, Juan de Carranza “el viejo” aún vivía. En esa fecha, se encontraba preso en la cárcel por una fianza que había hecho para la ejecución de una obra de carpintería en el Arco de San Juan de Burgos y que no se había realizado por lo que tuvo que asumir responsabilidades no pudiendo responder con sus bienes. El carpintero Pedro de la Torre se encargó de acabar estos trabajos y el hijo de Carranza le entregó, en nombre de su padre, una notable cantidad de dinero para su finalización con lo que el escultor pudo salir de la cárcel<sup>44</sup>. Sin duda, este hecho turbó los últimos momentos de la vida del maestro evidenciándose la precaria situación económica en la que vivió en este periodo. Debió de fallecer en torno a 1583.

La actividad artística de Juan Carranza “el viejo” tuvo su proyección en la persona de su hijo Juan de Carranza “el mozo” que se formó como aprendiz en el taller de su

<sup>39</sup> PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J.: *El cimborrio de la catedral de Burgos. Historia, imagen y símbolo*, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2013, pp. 425-427.

<sup>40</sup> RUIZ DE LA CUESTA P. y BARRÓN GARCÍA, A., “El escultor Antonio de Elejalde. 1566-1583, *Estudios Mirandeses*, T. XIV (1994), p. 143.

<sup>41</sup> BARRÓN GARCÍA, A., “Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 66 (1995), pp. 8-9.

<sup>42</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Imprenta de Leonardo Miñón, Valladolid-Madrid, 1898-1901, pp. 178 y 63

<sup>43</sup> AHPBU. Protocolos Notariales. Leg. 5803. 15-VII-1573.

<sup>44</sup> AHPBU. Protocolos Notariales. Leg. 5767. X -III-1583.



tío López de Gámiz –con el que colaboró en el retablo de Santa Clara de Briviesca y en el del licenciado Poza de Valluerca– quien en su testamento, redactado en 1588, lo nombró heredero. Como muestra de su reconocimiento le dejó su utillaje y varios dibujos<sup>45</sup>. Carranza “el mozo” ejecutó algunos retablos en la década de 1580, como el de Quintanilla Monoscisla, que no llegó acabar pues la muerte le sorprendió en 1585, por lo que su viuda, Mariana de León, tuvo que traspasarlo al imaginero Sebastián Guazo de Bergaño<sup>46</sup>. No debió de quedar en buena situación económica su mujer que tuvo que recurrir este mismo año a la ayuda que le proporcionó la Obra Pía de don Álvaro de Valladolid que le entregó 5.000 maravedís de limosna<sup>47</sup>. Esta limosna nos invita a pensar en las posibles relaciones existentes entre los Carranza y la familia Valladolid. Quizá Carranza “el viejo” pudo intervenir hacia 1550 en la ejecución del retablo funerario pétreo que don Álvaro mando ejecutar en la Capilla de Santiago de la Catedral de Burgos y que presenta bastantes similitudes, tanto en los elementos arquitectónicos y decorativos como en lo escultóricos con el retablo de Santa María la Mayor de Soria<sup>48</sup>.

### Traza, estructura y decoración del retablo de Santa María la Mayor de Soria

Sobre un zócalo de piedra se alza el retablo mayor de Santa María la Mayor, que presenta una traza manierista con columnas de orden colosal y otros elementos serlianos (**Fig. 1**). Su estructura ochavada se adapta a los paños de la capilla mayor, confiriéndole un notable dinamismo los netos del banco y las entrecalles de los cuerpos que se adelantan, aunque mantiene aún pulseras en los extremos. Nos hallamos ante un retablo de casillero con entrecalles<sup>49</sup>, en el que predomina ya, respecto al Primer Renacimiento, el concepto arquitectónico frente al ornamental, con nuevos motivos del manierismo fantástico localizados en marcos específicos. Las cajas rectangulares de las calles laterales alojan historias en relieve y dan un sentido narrativo al retablo, en tanto que las tallas principales se concentran en la calle central y las de los apóstoles y santos en las entrecalles.

Estructuralmente, el retablo consta de banco, dos cuerpos y ático de tres calles. En sentido vertical lo jalonan tres calles y dos entrecalles, que se reservan a los cuerpos. Guarnecen los flancos dos pulseras que nos recuerdan al guardapolvos gótico, aunque el carácter funcional de este da paso aquí a un nuevo marco para completar el programa

<sup>45</sup> DÍEZ JAVIZ, C., *Ob. Cit.*, pp. 54-55.

<sup>46</sup> AHPBU. Protocolos Notariales. Leg. 5885. 25-II-1585. f. 109.

<sup>47</sup> AHPBU. Protocolos Notariales. Leg. 5693. 8-II-1585.

<sup>48</sup> Las semejanzas son sumamente evidentes entre las figuras del busto de Dios de Padre que aparecen en ambas obras.

<sup>49</sup> MARTIN GONZÁLEZ, J.J., “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *BSAA*, nº 30 (1964), pp. 5-66; SERRANO, R., MINANA, M<sup>a</sup>. L., HERNANSANZ, A., CALVO, R. y SARRIA, F., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, p. 70. Sobre el retablo de entrecalles: PALOMERO PÁRAMO, J. M<sup>a</sup>., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 96-99; CENDOYA ECHANIZ, I. y MONTERO ESTEBAS, P., “Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 313 y 316-317.



**Fig. 1.** Juan de Losada y Juan de Carranza I. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. 1554.



iconográfico y decorativo. Remata el conjunto un tímpano curvo, disponiéndose sobre las calles laterales del ático sendos tondos con las armas de los Calderón, vinculando estos tres elementos guirnaldas de frutos sujetas por *putti*.

El léxico arquitectónico está formado por columnas, pilastras, entablamentos, netos, hornacinas con veneras y cajas adinteladas. Las columnas de los cuerpos, como es propio de este momento de transición entre los dos Renacimientos, son de tercio de talla con el resto del fuste acanalado, también llamadas de fuste anillado al tercio. Más originales son las columnas de orden gigante o colosal de los extremos que unifican los dos pisos y que hacen su aparición por esos años centrales de la centuria en Soria, como podemos ver en el retablo mayor de la catedral de Burgo de Osma, trazado por Juan de Juni en 1550 y terminado en 1554, y en Burgos, como en el retablo principal de Pampliega, trazado por Domingo de Amberes en 1552. Su conocimiento en España se debió de producir a través de los libros III y IV de Arquitectura de Sebastián Serlio, extendiéndose más su impacto tras su traducción al castellano por Francisco de Villalpando<sup>50</sup>.

El orden de las columnas gigantes del retablo soriano es un pseudocorintio, pues solo tiene una fila de hojas de acanto, en tanto que en su fuste diferenciamos de abajo arriba el primer tercio de talla, el segundo de caña y el tercero acanalado con guirnaldas, *draperies*, bustos y grutescos. Tras cada columna vemos dos contrapilastras del mismo orden con su fuste cajeadado con ensartos de grutescos. Las columnas de las entrecalles son jónicas y van acompañadas asimismo de sus respectivas pilastras. El ático se diferencia por llevar como elemento de apoyo pilastras con capiteles con grutescos en su calle central, y otras pilastras chaparras de orden jónico en los extremos. Los entablamentos corridos son independientes sobre las columnas de orden gigante y las entrecalles y vuelan al bies en los flancos del retablo. Esta misma corrección óptica se observa en los netos de los extremos del banco. Las tallas se cobijan en hornacinas con conchas o veneras con su charnela central, al igual que los Evangelistas del banco y los Doctores de las pulseras. Las que albergan a la Virgen y a la Asunción son de arco carpanel, típico de este momento, y la última carece de charnela. Las cajas de los relieves son rectangulares, cubriéndose algunas de ellas con casetones con florones. Poseen varias de estas características otros retablos del denominado eclecticismo burgalés carentes de frontones como los de Pampliega (1552-1558) e Isar (1558-1564), ejecutados por Domingo de Amberes.

El *repertorio decorativo* del manierismo fantástico es muy variado, concentrándose los motivos en los tercios de talla de las columnas, tercio superior de las de orden gigante, pilastras, frisos de los cuerpos y coronamiento del ático. Las cartelas correiformes, ornamento de origen miguelangelesco, hacen su aparición aquí a mediados del siglo XVI en zonas como los escudos de los Calderón, entre las composiciones grotescas de las columnas y entre los ensartos de algunas pilastras. Los elementos de enlace que localizamos son las guirnaldas de frutos que, sostenidas por tres *putti*, ponen en contacto la calle central del ático con las laterales. Adaptados al marco, los cajeamientos de las pilastras están recorridos por ensartos y cintas con

---

<sup>50</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., "El orden colosal en el retablo español del Renacimiento", *BSAA*, nº 61 (1995), pp. 337-338 y 339-340.

grutescos varios más corazas, denticulos, frutos, cabezas de ángel y niños desnudos. Las telas colgantes y las cintas vinculan asimismo los distintos grutescos que decoran las zonas talladas de las columnas. Estas telas sirven de enlace a las cabezas de ángeles de los frisos del primer cuerpo. Otros ornatos que se repiten en la superficie de este retablo son las máscaras, rostros barbados, bustos, *putti*, hermes y medias figuras. De todo punto interesantes son los templetos fantásticos que vemos en los tercios de las columnas de orden colosal, que nos traen al recuerdo grabados con composiciones ornamentales de Agostino Veneziano que incluyen templos con dioses del panteón clásico y, en última instancia, edículos de los proscenios de teatros romanos. Sobre el del lado del evangelio se superpone una Venus desnuda con dos calaveras entre telas colgantes.

Los motivos antropomórficos salpicados en zonas concretas del retablo son los *putti* o amorcillos, las cabezas de querubines alados, los medallones con bustos masculinos y femeninos y dos ángeles-atlantes. Entre los grutescos manieristas hallamos también temas híbridos metamorfoseados como hermes, medias figuras aladas y máscaras. Los *putti* desnudos son la imagen neoplatónica del amor y del alma, si bien en el retablo soriano se representan en algunos casos, como en el ático, parcialmente tapados en virtud del decoro. Estos amorcillos que sostienen guirnaldas tienen, acorde con la capilla de enterramiento, un carácter funerario y son símbolo de la inmortalidad y la resurrección<sup>51</sup>. Estos niños aparecen en función de la adaptación al marco, erguidos (pulseras, pilastras y ático), sedentes (cornisas), arrodillados (escudos) y recostados (enjutas). Similares características presentan los niños desnudos labrados en piedra que flanquean los escudos de los patronos tanto en el interior de la capilla como los que se repiten como tenantes de los escudos situados en los frisos de los paños del ábside. Son figuras con estudios anatómicos de más carne y contrapostos repetitivos, como corresponde a esta fase de transición al Romanismo. Jalonan los frisos del retablo, en su banco y entrecalles de los dos cuerpos, cabecitas de ángel que nos sitúan en el cielo, meta final para el ascenso de las almas.

Parte fundamental del repertorio ornamental profano del humanismo renacentista lo constituyen los bustos, preferentemente masculinos, de hombres famosos y guerreros de la Antigüedad por su virtud, que por ello se convertirán en modelos de rectitud moral a seguir. Localizamos los mejores en los medallones de las caras internas de los netos del banco y en los frisos de los entablamentos de las columnas de orden gigante. En un lateral del neto de San Mateo se estratifican tres medallones con bustos masculinos, de caracteres expresionistas, con bocas entreabiertas, pómulos salientes, barbas agitadas, mantos con lazadas y hombros desnudos. El del centro se halla cortado. A uno de los lados del neto de San Marcos admiramos una composición grotesca que acoge en el centro un medallón con el busto de un guerrero con un casco fantástico. En los frisos situados sobre las columnas colosales vemos dos bustos masculinos barbados de idénticas características a las señaladas, presentándose de perfil el del lado del evangelio, que va acompañado por una cabeza de ángel, en tanto que el del lado de la epístola lo hace con un busto femenino. A estos habría

<sup>51</sup> ÁVILA PADRÓN, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 126-128.

que añadir el magnífico tondo con la efigie de Augusto que destaca en el frente del altar en el relieve de la Presentación de Jesús en el Templo y copia un grabado de Marcantonio Raimondi de una serie de los doce emperadores romanos. Finalmente, apreciamos cómo dos ángeles-telamones sostienen a modo de ménsulas las pulseras. Llevan cascos, visten túnicas que muestran las rodillas y se hallan muy deteriorados, habiendo perdido las manos el del lado del evangelio.

Los frisos, con iconogramas grotescos, se sitúan sobre los cuatro relieves marianos. Así, sobre la Anunciación, un hermes (degradación del hombre) que sujeta dos telas colgantes con borlas actúa como eje de simetría de dos seres foliáceos (hombre atrapado por la materia) en una psicomaquia. En los extremos vemos sendos jinetes que intentan dominar a caballos (pasiones) encabritados ante los que aparecen dos hombres foliáceos que portan un bastón y un jarrón de frutos. En el situado sobre el Nacimiento, a ambos lados de una media figura con una faldilla de tiras, se disponen dos *putti*, uno desnudo y el otro vestido y escorzado, que aluden a la virtud y al vicio; a los lados vemos dos máscaras de un anciano, la de la derecha deformada en una anamorfosis manierista, y un roleo. En el friso de la Epifanía centra la ordenanza una calavera (muerte) sobre un edículo con una concha (nacimiento del amor) y un jarrón con frutos de la virtud, flanqueados por dos seres agrutescados con mantos volados, repitiéndose en los extremos dos sirenas que sujetan calaveras. Sobre la Presentación vemos el último friso con una láurea que encierra el busto de un niño, flanqueada por dos tritones, uno de los cuales lleva un tridente.

En su traza el retablo de Santa María la Mayor presenta unas notables concomitancias con el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ólvega (Soria), coincidiendo el ritmo de los paneles del banco la articulación de los cuerpos, calles, entrecalles y remate, la presencia de las columnas de orden gigante y pulseras. La talla ornamental y los caracteres formales de las tallas de bulto y relieves de ambos trabajos difieren notablemente, siendo las esculturas de Ólvega algo más toscas y más volcadas hacia la estética romanista, lo que hace que debemos fechar este conjunto hacia 1565-1570<sup>52</sup>. Sin embargo, los notables paralelismos en la traza de las estructuras arquitectónicas nos hacen plantearnos que esta obra pudo tener como referencia y fuente de inspiración inmediata la soriana, no descartando la posibilidad de que el propio Juan de Losada hubiera podido intervenir en el diseño.

### Programa, iconografía y estilo

El retablo soriano de Nuestra Señora la Mayor constituye un escaparate plástico para una historia sintética de la redención del género humano. En sus cuerpos se desarrolla un programa mariano con las imágenes e historias fundamentales de la Virgen y la Infancia de Cristo. La talla entronizada de María, advocación del templo y patrona de la capilla funeraria de los Calderón, está flanqueada por los relieves de la Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Presentación del Niño en el Templo. Culmina con la Asunción-

---

<sup>52</sup> ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*, Burlada, 1986, pp. 270-271.

Coronación del segundo cuerpo en su condición de mediadora ante Cristo en la cruz. Resulta interesante la presencia en el banco de un relieve de la Recuperación de la cruz por Heraclio y su devolución a Jerusalén, pues no conocemos muchos ejemplos de esta historia, narrada en la *Leyenda de la Vera Cruz*, en la retablistica hispana del Renacimiento lo que nos hace pensar en una devoción especial de los patronos a la Vera Cruz. Por el contrario, la Lamentación sobre Cristo muerto, el relieve del lado de la epístola, es uno de los temas más frecuentes a lo largo del siglo XVI, pese a su origen apócrifo, potenciándose incluso por la influencia miguelangelesca. La historia de la salvación culmina con el Calvario, situado invariablemente en el ático, bajo la mirada del Padre Eterno. La importancia de los santos en su doble condición de modelos a imitar e intercesores se pone en evidencia una vez más en este retablo, donde se asocia su ubicación en el mismo con su simbolismo. Así, no puede extrañar que los evangelistas, soportes de la verdad revelada, se sitúen en los netos del banco y que los Doctores de la Iglesia Latina, comentaristas de la Biblia, se localicen en las pulseras. En las entrecalles, puertas del cielo, se exhiben santos vinculados a la familia de los Calderón como San Lorenzo (la familia pertenecía al linaje de los San Llorente) y San Gil, titular de la primitiva iglesia románica. La elección de San Andrés y San Cristóbal no aparece tan clara, si bien hay que recordar que cerca de Gallinero, solar de esta familia, se encuentra la localidad de San Andrés (actual partido de Almarza). Durante el siglo XVI San Cristóbal fue un popular abogado al que se invocaba para librarse de las muertes súbitas.

#### *Talla de Santa María la Mayor, ciclo mariano y Asunción*

Preside el retablo la talla de *Santa María la Mayor*, que es además la patrona de la capilla de patronato de los Calderón. La Virgen se encuentra sedente en un sitial dorado de doble brazal avolutado. El primer brazal asienta sobre pequeñas ménsulas de doble voluta. La Virgen sostiene con las manos sobre su rodilla izquierda al Niño que se representa desnudo, erguido en contraposto y con una anatomía potente. Como es habitual aparece como Salvador del mundo, bendiciendo y sujetando el orbe dorado con su mano izquierda. Podemos considerar que esta representación es un antecedente de la iconografía contrarreformista del Niño de la Bola como talla independiente. Pensamos que Juan de Carranza se pudo inspirar en la Virgen con el Niño de la Sagrada Familia con dos ángeles ante un paisaje de Sebastiano del Piombo que desde 1528 presidía el altar de la capilla de la Consolación de la catedral de Burgos (**Fig. 2**). Esta tabla fue encargada en 1526 en Roma por su canónigo Gonzalo Díez de Lerma, protonotario apostólico, conservándose un estudio parcial de la Virgen con el Niño en París<sup>53</sup>. En esta pintura manierista se fusiona la monumentalidad de Miguel Ángel con la armonía de Rafael y unos ciertos ecos venecianos en los fondos. En escultura conocemos otra Virgen con el Niño de pie, la Madona del Parto de Jacopo Sansovino, labrada en mármol en 1518 para su altar en la iglesia de Sant Agostino en Roma y

<sup>53</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y URREA, J. (colab.), *La pintura Italiana y Española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos y Cabildo Metropolitano, 1996, pp. 20-23.





**Fig. 2.** Sebastiano del Piombo. Sagrada Familia. Capilla de la Consolación de la catedral de Burgos. 1528.

que pudo servir de inspiración a la pintura del Piombo conservada en Burgos que, sin duda, debió de causar un enorme impacto, por sus evidentes innovaciones, entre los artistas burgaleses del segundo cuarto del siglo XVI. Aunque con una factura algo más imperfecta, la talla soriana repite la iconografía del Niño de la tabla de la seo burgalesa y detalles como la vuelta del manto de la Virgen, localizando la diferencia más clara en la mano derecha de María que sujeta un velo transparente (**Fig. 3**). Esta pieza central del retablo tuvo una cierta influencia en la plástica soriana de los años inmediatamente posteriores tal y como se comprueba en la imagen titular del retablo mayor de San Juan de Rabanera obra de Francisco de Ágreda hacia 1556<sup>54</sup>. En el ático del retablo de Santa María la Mayor volvemos a ver la misma disposición en el Niño que acompaña a San Antonio de Padua, procedente de su visión más famosa.

Una de las composiciones más afortunadas de todo el conjunto es el relieve de la *Anunciación* (Fig. 4), ubicado en la calle del lado del evangelio del primer cuerpo. Podemos considerar a Juan de Carranza “el viejo” un especialista en esta iconografía

<sup>54</sup> ARRANZ ARRANZ, J., *El Renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*, El Burgo de Osma, 1979, p. 248.



**Fig. 3.** Juan de Carranza I. Imagen de Santa María. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. 1554.



**Fig. 4.** Juan de Carranza I. Anunciación. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. 1554.

con un esquema que repetirá en 1555 en la escena titular del retablo de la Salutación de Nuestra Señora de la capilla de los Ocio en la iglesia parroquial de Treviana (La Rioja). Este acierto se basa en el uso como fuentes de inspiración de los grabados del mismo tema de 1510 de la Pequeña Pasión de Alberto Dürero, para la figura de la Virgen, y Marcantonio Raimondi de 1520 a partir de Rafael, para el arcángel Gabriel y el dosel con cúpula que cobija a la María. La captación del intenso momento del anuncio de la encarnación se expresa mediante los cabellos agitados y plegados de la túnica movidos del mensajero divino, en tanto que el giro y la actitud orante de la Virgen, reflejan su turbación y acatamiento. En el panel apaisado del retablo soriano se añaden respecto al relieve vertical de Treviana un enérgico Padre Eterno bendiciendo y con la bola del mundo, el jarrón de lirios, símbolo de la pureza y la virginidad de la Virgen, y dos ángeles que sostienen los cortinajes. El reclinatorio del retablo de la capilla de los Calderón es obra clasicista con zócalo y cajeamiento, en tanto que el de Treviana muestra aún arcos conopiales tardogóticos con libros. En ambos casos se dispone sobre el atril un libro abierto en las páginas de la profecía de Isaías. El cetro con la filacteria que resume la salutación angélica es similar, si bien en Soria se dispone en diagonal dentro de un mayor sentido dinámico de esta composición. La única diferencia entre ambas cúpulas reside en los casetones que decoran la de Treviana.

El relieve del *Nacimiento de Cristo* presenta una composición ovalada, de planteamiento manierista, en torno a la figura del Niño, adecuándose así al simbolismo del círculo en el Renacimiento, que está asociado con la divinidad. Para completar esta forma geométrica las figuras de la Virgen y los pastores describen unos expresivos arcos. La jerarquización espiritual está bien caracterizada con el Niño desnudo, focalizando la atención, en un lecho dorado y mullido sobre cuatro cabezas de ángeles y la Virgen, con toca, orante y de mayor tamaño que el resto. San José, con cabellos y barba negros y carnación mate, se muestra sorprendido en actitud declamatoria y sostiene por un borde el paño del Niño. Los tres pastores de la parte superior reaccionan con gestos expresivos y bocas entreabiertas y presentan unas encarnaciones más cetrinas. Una pantalla de cañizo entrecruzado separa a estas figuras del buey y la mula, que se disponen en registros superpuestos para compensar en ese lado el menor tamaño de San José. Encuadran esta escena dos cabecitas de querubines alados en los ángulos de los extremos superiores.

Continuando la lectura de abajo arriba localizamos en el lado del evangelio del segundo cuerpo el relieve de la *Adoración de los Reyes Magos* (**Fig. 5**), en el que, aunque con un esquema compositivo propio, se distribuyen los dos grupos canónicos. La Sagrada Familia se halla desplazada en el lado derecho del panel ante un fondo de arquitecturas clasicistas sobre columnas toscanas, en tanto que los reyes y su séquito se apelotonan en el lado izquierdo en registros superpuestos. La Virgen, entronizada sobre un zócalo muestra en su regazo al Niño, que levanta el brazo para bendecir con



**Fig. 5.** Juan de Carranza I. Adoración de los Magos. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. 1554.

la autoridad de un emperador romano; en segundo plano aparece San José, abrazado a una de las columnas. Según se señala en las *Meditaciones Vita Christi*, aparece en primer plano arrodillado Melchor, quien toma el pie del Niño, adorando al rey de reyes. La colocación de la corona y el tarro con el oro en el suelo dotan a este acto del carácter de un homenaje caballeresco. Tras él vemos erguidos a Gaspar, que señala hacia la estrella que se posa ante el entablamento en la vertical de Cristo y, por detrás, al rey negro Baltasar. Ambos van coronados y portan dos artísticos pomos con las ofrendas. Sobre ellos asoman los rostros de perfil de dos de los soldados de su cortejo y la cabeza de un caballo. Baltasar es efigiado dialogando con Gaspar, llevándose la mano derecha al pecho, en tanto que el brazo y la mano en la que lleva el tarro de mirra nos recuerdan a estudios de Miguel Ángel para el David.

Con el relieve que representa la *Presentación del Niño Jesús en el Templo*, situado en el segundo cuerpo en el lado de la epístola, se cierra este ciclo resumido de la Vida de la Virgen y la Infancia de Cristo. Este episodio certifica el cumplimiento de la promesa mesiánica a los cuarenta días del nacimiento de Cristo, supone la conclusión del tiempo de Navidad y simboliza la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Con muy pocos elementos se recrea el Templo de Jerusalén, en el que tuvo lugar la Purificación de María y la Presentación de su Hijo, pues solo vemos un tapiz vertical al fondo y la mesa del altar o ara con un lujoso mantel. Estos accesorios no solo ambientan el recinto sagrado sino que constituyen el eje de simetría a ambos lados del cual se sitúan el anciano Simeón, con mitra y diadema y revestido como Sumo Sacerdote del Antiguo Testamento, con túnica, manto y pectoral, que toma en sus brazos al Niño, y la Virgen, a quien intenta aferrarse éste. También en virtud de la ley de la correspondencia aparecen tras los personajes principales y cobijados por dos arcos pintados, San José y una mujer que, por su juventud, descartamos que se trate de la profetisa Ana. El frente del ara se decora con un medallón a la antigua con un busto masculino de perfil, que se puede identificar con el del grabado de Augusto, de la serie de los doce emperadores romanos realizada por Marcantonio Raimondi, a partir de medallas y monedas romanas y editada por Antonio Salamanca<sup>55</sup>. No aparece aquí la cesta con las tórtolas, ofrenda para la consagración. Esta escena presenta algunos claros ecos de la que Diego de Siloe y Felipe Bigarny tallaron, hacia 1523, para presidir el retablo mayor de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, aunque invertida y simplificada.

Ocupa la calle central del segundo cuerpo entre la titular Santa María y el Calvario, el grupo de la *Asunción-Coronación*, que sigue el esquema más repetido en el Primer Renacimiento, el de formato oval de origen tardogótico. La Virgen aparece erguida, orante y lleva una media luna con las puntas hacia arriba con una cabeza de querubín-atlante como eslabón. La sorprendente presencia de la luna a sus pies deriva de la mujer apocalíptica de la Visión de San Juan en Patmos, si bien su disposición en esta obra soriana difiere de la recomendada por Francisco Pacheco para la iconografía de la Inmaculada Concepción, situada sobre la parte convexa, es decir, con las puntas hacia abajo. Este esquema se halla ya definido, con o sin ángeles, en grabados italianos,

---

<sup>55</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T. VIII, Ephialthe, Madrid, 1995, p. 192.



alemanes y flamencos del último tercio del siglo XV hasta 1530 aproximadamente, siendo anteriores estas estampas de la “Asunción de la Virgen María al Cielo” a los de la Virgen de Guadalupe, que sigue esta iconografía<sup>56</sup>. En los mismos se repite la mandorla y en algunos Nuestra Señora aparece coronada. Está orlada por seis ángeles en disposiciones simétricas, de los que cuatro la izan y dos la coronan como reina de los cielos. La Virgen muestra ya una cabeza potente con rasgos que nos recuerdan a los de las matronas clásicas, en tanto que los ángeles manifiestan ya un mayor desarrollo anatómico.

En el lado del evangelio del banco se representa de forma excepcional una historia inusual de la leyenda de la Vera Cruz, la *Recuperación de la cruz de Cristo por Heraclio y su Devolución a Jerusalén* (Fig. 6). Como se precisa en la *Leyenda Dorada*, aparece el emperador bizantino a caballo coronado y con la cruz en sus manos, que se queda paralizado, y más adelante, a pie, agachado (humillado), sin la capa y descalzo, al igual que los tres miembros de su séquito, ingresando con la cruz en la puerta de la Ciudad Santa, rememorando el recorrido de la Cruz a Cuestas camino del Calvario. Seguía así el consejo de Zacarías, arzobispo de Jerusalén, quien le invitó, según se recoge en la *Leyenda Dorada*, a imitar la humilde sumisión de Cristo. Un angelito que ostenta la cruz revolotea por encima de las murallas de Jerusalén, dirigiéndose hacia lo



**Fig. 6.** Juan de Carranza. Recuperación de la Vera Cruz por el emperador Heraclio. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. 1554.

<sup>56</sup> PHAKE-POTTER, H. M. S., “Nuestra Señora de Guadalupe: la pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* (AIFUE), nº 24 (2003), monográfico, pp. 348-354.



**Fig. 7.** Juan de Carranza I. Lamentación sobre Cristo muerto. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. 1554.

alto los gestos y miradas de los integrantes del séquito imperial. Las arquitecturas del fondo son classicistas, con arcos de medio punto, pilastras dóricas, podios y columnas jónicas. Toda la escena abunda enoros, pues el dorado bruñido se extiende a zonas impropias como el caballo o las arquitecturas. El animal se atiene a la iconografía ecuestre del Renacimiento de líneas cerradas con uno de los remos levantado.

En el lado de la epístola del banco se representa un relieve con la *Lamentación sobre Cristo muerto* (**Fig. 7**), repetida historia muy solicitada por la piedad popular. El emotivo grupo está integrado aquí por las figuras de San Juan erguido que deposita el cuerpo de Cristo muerto en la sábana de lino sobre una roca, la Virgen derrumbada y dos de las Marías que le asisten, todas ellas con tocas y expresivos gestos de dolor. Este tema apócrifo deriva de textos de la literatura mística medieval como las *Meditaciones Vita Christi* (“*todos rodearon el cuerpo del Señor y le pusieron en tierra*”), los Misterios y el teatro sacro. A diferencia de la Piedad del ático del retablo de Bardauri, que nos presenta un Cristo de complejos miembros fracturados, en el yacente del retablo soriano apreciamos ya ciertas influencias miguelangelescas.

#### *Grupo del Calvario y Dios Padre*

Las tallas que integran el *Calvario* de la Iglesia de Santa María la Mayor son muy semejantes a las del altorrelieve del mismo tema de Treviana, siendo casi idénticas las de la Virgen y San Juan. Se trata de un Crucificado muerto, muy expresivo, de tres clavos, con el pie derecho montado sobre el izquierdo. Podemos considerar como una



de las firmas iconográficas del imaginero Juan de Carranza “el viejo” la disposición de los dedos índice y corazón extendidos, pues se repiten en ambos Calvarios. La cruz del retablo soriano es cepillada, está ribeteada por un borde dorado y en el lugar del travesaño superior lleva una filacteria con el INRI. El paño de pureza con nudo volado es otro ingrediente iconográfico característico de mediados del siglo XVI y se halla totalmente dorado sin labores. Son las posturas descoyuntadas y los gestos dolientes de la Virgen y San Juan los que crean ese ambiente dramático que estimula la piedad popular. Así, la Virgen contrapone su rostro que mira hacia otro lado, con las manos juntas crispadas hacia su Hijo, en tanto que el discípulo amado mira hacia arriba, alza el brazo y señala con el índice a Cristo y sostiene el libro con su mano izquierda. Estas tallas poseen una mayor monumentalidad, indumentarias de pliegues pesados e incipientes gestos miguelangelescos.

El tímpano semicircular que remata el retablo adopta la forma geométrica perfecta platónica del Renacimiento para acoger el *busto de Dios Padre* creador bendiciendo. Nos sitúan también en esta zona celestial las guirnaldas de frutos que perfilan el tímpano, sujetas en dos festones por tres niños o *putti*. El gesto enérgico del Padre Eterno se plasma en sus cabellos y barba agitados, la bendición bizantina, alzando los dedos índice y corazón de su diestra que, junto al pulgar, son una afirmación de la Trinidad, y el adelantamiento de la bola del mundo que sujeta con la mano izquierda. Complementa el gesto de autoridad el manto o clámide que se sujeta al hombro izquierdo con un broche. Muy semejante es la iconografía del Padre Eterno del tímpano que corona el retablo de la capilla de los Ocio de Treviana (hoy en Vitoria), si bien Dios es representado aquí como un anciano y las telas de su manto son más ampulosas y movidas.

### *Tallas y relieves de santos*

Como modelos a imitar e intercesores, los bultos y medios bultos de santos tienen un gran protagonismo, ocupando emplazamientos canónicos en el retablo que están en relación con su significado. Así *San Mateo*, *San Lucas*, *San Juan* y *San Marcos*, autores de los cuatro evangelios canónicos, se sitúan en los frentes de los netos del banco como fundamentos y depositarios de la verdad revelada. Están representados sedentes, adaptándose a sus marcos ovalados y bajo veneras con bordes foliáceos, en la acción de escribir en sus libros abiertos. San Lucas y San Marcos se tocan la cabeza con la vuelta del manto y cruzan sus piernas en una típica actitud expresionista. Sus Tetramorfos, principalmente los animales toro, águila y león van totalmente dorados. Son figuras de barbas agitadas y plegados fluidos, diferenciándose del resto el relieve de San Juan por su rostro juvenil con perfil heleno y la túnica caída que descubre el hombro (**Fig. 8**). En la mano de San Marcos comprobamos una vez más en este retablo la temprana influencia de sanguinas con estudios parciales de Miguel Ángel.

Las pulseras que guarnecen el retablo por ambos lados sirven de marco para los bajorrelieves de los *Padres de la Iglesia Latina* en hornacinas simuladas con conchas y dobles volutas. Eran considerados como intérpretes de la Biblia y, como tales, criterios de autoridad de la ortodoxia cristiana. En el lado del evangelio se superponen



**Fig. 8.** Juan de Carranza I. San Juan Evangelista. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria. 1554.

del siglo XV y comienzos del XVI, estaba integrada en el linaje de los San Llorente, pues sus ramas y miembros se reunían en esta parroquia. El diácono *San Lorenzo* viste, como es propio de su ministerio eclesiástico, una dalmática decorada con bellos morescos esgrafiados, y sujeta con su mano izquierda la parrilla, instrumento de su martirio, que está parcialmente oculta tras una columna. En su mano derecha, que sigue el estudio parcial de una sanguina de Miguel Ángel, llevaba otro atributo que podía haber sido una palma, como vemos en un grabado de este santo de Marcantonio Raimondi. Es una bella talla de canon alargado con peana circular. La actual iglesia de Santa María la Mayor conserva del primitivo templo de San Gil la portada, la torre y otros restos románicos. La inclusión de la talla de *San Gil* en el retablo del siglo XVI se justifica por la primitiva advocación del edificio medieval. La iconografía de San Gil o San Egidio que nos muestra esta imagen es producto de la hibridación entre las leyendas de un santo anacoreta que vivió en la Provenza francesa y un abad benedictino del mismo nombre. Aunque viste con capa pluvial y estola, se le identi-

*San Ambrosio* y *San Jerónimo* y en la del lado de la epístola vemos a *San Gregorio Magno* y *San Agustín*. Se trata de rudos relieves obras de taller, con posturas frontales, chaparros, y estereotipados, comprobándose abundantes desproporciones. Son éstas especialmente evidentes en la figura de *San Agustín*, que tiene una cabeza muy pequeña en relación con sus descomunales manos, sosteniendo en la izquierda un diminuto libro. Todos portan como doctores maquetas de templos, ya que son simbólicamente los sustentos espirituales de la Iglesia. En concreto el papa *San Gregorio Magno* y *San Jerónimo* llevan microedificios de planta central coronados por cúpulas. En las cenefas de las casullas de *San Ambrosio* y *San Agustín* y la capa pluvial de *San Gregorio* destacan la profusión y el tamaño de las piedras y perlas contrahechas.

Flanquean a la imagen titular de Santa María, la Mayor en las entrecalles del primer cuerpo, las tallas de *San Lorenzo* y *San Gil*, que nos recuerdan a los titulares de dos iglesias románicas sorianas, hoy desaparecidas y que estuvieron muy vinculadas a los Calderón. Precisamente, esta familia hegemónica en Soria a fines

fica con claridad al estar acompañado por su atributo específico, una cierva herida a la que, según recoge la Leyenda Dorada, protegió de la flecha de un cazador del rey Childeberto. El animal, parcialmente oculto tras la columna, se dispone rampante junto al santo y apoyado sobre sus patas traseras.

A ambos lados de la *Asunción-Coronación* se disponen simétricamente en las hornacinas de las entrecalles los bultos de San Andrés y San Cristóbal, devociones ambas que alcanzaron una gran popularidad a fines del siglo XV y durante el XVI, desapareciendo poco a poco la segunda tras el Concilio de Trento por su origen fabulado, que se describe en la *Leyenda Dorada*. La de *San Andrés* es una expresiva talla manierista de barbas agitadas, que muestra un esquema de línea serpentinata gracias al cruce enérgico del brazo izquierdo para agarrar la cruz aspada, en tanto que adelanta la rodilla diestra. Pese a que en el retablo de Treviana se representa asimismo a este apóstol, aunque en relieve y con la cruz frontal, advertimos entre ambas figuras algunas coincidencias como las similares disposición de brazos y manos que sujetan la cruz, las barbas culebreantes y la vuelta del manto. En contraposición, la talla de *San Cristóbal*, abogado frente a muertes súbitas, cruza enérgicamente sobre el pecho su brazo derecho, en tanto que gira su rostro hacia el Niño que, sentado sobre su hombro derecho, se agarra a los cabellos de su portador. El canon alargado de estas tallas, que se atiene a la proporción quintupla de Juan de Arfe, y el juego de torsiones pretendían conmovier a los fieles, recordándonos a obras de Alonso Berruguete como las tallas de San Cristóbal de los retablos de San Benito de Valladolid (1526-1533) (Museo Nacional de Escultura) y de la Visitación del convento de Santa Úrsula de Toledo (1546) (Museo de Santa Cruz). El gigante barbado viste una túnica corta y manto recogido de pliegues ondulados que nos sugieren la superficie de las aguas del río que vadeaba, apoyándose en un bastón, del que solo se conserva la parte superior. Mediante a encarnación blanca sonrosada del Niño Jesús se resalta su jerarquía espiritual sobre la del coloso de carnes morenas.

Las calles laterales del ático, más bajas, sirven de marco para escenas de los santos franciscanos más populares, disponiéndose además otras dos tallas de santos de esta orden mendicante sobre los entablamentos de las columnas de orden gigante en los extremos. No podían faltar en el programa del retablo de la capilla funeraria de los Calderón los temas franciscanos, ya que eran habituales los funerales y aniversarios oficiados por religiosos de esta orden<sup>57</sup>, así como las disposiciones que pedían el uso como mortajas de los hábitos de estameña franciscanos<sup>58</sup>. Aunque desapareció el primitivo convento de San Francisco, extramuros de la ciudad de Soria, hoy

---

<sup>57</sup> La propia Constanza Calderón pedía, en su testamento redactado en 1505, con respecto a las honras que debían celebrarse en su capilla funeraria en la iglesia de San Gil: *Yem mando que me sean fechas honras mis honras según yo hordene e según se hicieron por el dicho señor Pedro de Luzon mi señor marido e para ello sean llamados los señores del Cabildo e los clérigos de la dicha ciudad e les den su acostumbrado e los religiosos del monasterio de San Francisco e monjas de Santa Clara e les den sus pitanzas acostumbradas e que sean fechas la novenas e cabo de año como dicho es* (APSMMS. Traslado del Testamento que doña Constanza de Calderón otorgó ante Sancho de Morales escribano del número de esta ciudad de Soria).

<sup>58</sup> Son numerosas las indulgencias y gracias con remisión de los pecados dadas por varios pontífices, especialmente por León X a todos aquellos que se enterraran con el hábito de los frailes menores como signo de humildad, con independencia de su condición social.

se conserva en la misma ubicación una iglesia posterior, actual parroquia de San Francisco. En el lado del evangelio vemos la *Estigmatización de San Francisco de Asís*, con un monumental y desproporcionado santo que muestra la cabeza tonsurada y lampiño, como es habitual antes del Concilio de Trento, y se dispone arrodillado y con los brazos abiertos en actitud declamatoria. Ha interrumpido la lectura de la Pasión en la Biblia abierta ante él por la aparición de un querubín alado convertido ya en Cristo crucificado, con dos alas que guarnecen su tercio inferior y otras dos en el lugar de sus brazos. Tras el fundador de la Orden de los Frailes Menores y bajo un arco de medio punto sostenido por pilastras jónicas asiste, ajeno a la visión, el hermano León con el capuchón puesto y un libro en sus manos. En el lado de la epístola se disponen afrontados a una columna de orden jónico pintada sobre un pódium los relieves de San Antonio de Padua y San Bernardino de Siena. El relieve de la *Visión de San Antonio de Padua* nos lo muestra como un joven tonsurado, lampiño y vestido con el hábito de los frailes menores. Sostiene en su mano izquierda un libro cerrado sobre el que se apoya el Niño Jesús de la visión más famosa que tuvo este santo en Francia y que se narra en el *Liber Miraculorum*. Al otro lado identificamos a *San Bernardino de Siena*, famoso predicador franciscano, por sus atributos más repetidos que son las tres mitras en disposición piramidal a los pies de la columna, por otras tantas veces que renunció a esta dignidad episcopal, el libro abierto que lleva en su mano izquierda y el sol con el anagrama de Cristo que ostenta en su diestra. Sobre los entablamentos de las columnas de orden gigante se disponen además dos pequeñas tallas de dos santos franciscanos, que parecen representar a *San Francisco de Asís* el del lado del evangelio (muestra los estigmas en sus manos) y a *San Antonio de Padua*, el de la epístola, que porta un libro abierto.

Se pueden identificar con *David* y *Salomón* los bustos de reyes del Antiguo Testamento emplazados en la parte superior de las pulseras. Están tocados por turbantes y, ceñidas sobre ellos, las coronas y portan sendas filacterias. Constituyen dos eslabones fundamentales en la genealogía de Cristo, como descendientes de Abraham y corroboran una vez más la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Bajo el presunto busto de Salomón, en la pulsera del lado de la epístola, se alinean otros tres bustos de personajes barbados con turbantes, representando tal vez a profetas.

No se conserva el sagrario original, ocupando su lugar en el centro del banco un relieve anterior con el escudo de los dominicos bajo un capelo y una *Inmaculada Concepción* con la iconografía de la *Tota Pulcra*, frontal y orante bajo Dios Padre bendiciendo y diversos símbolos de la letanía lauretana con filacterias que los debían identificar. El panel quedó en madera en blanco, siendo la única parte dorada y pintada la insignia de la Orden de Predicadores. Su modelo está en la xilografía de Thielman Zerver que ilustra un Libro de Horas francés de 1505, pues la disposición de los símbolos de la Letanía Lauretana es similar, apareciendo a la derecha de la Virgen el sol, la luna, la puerta del cielo amurallada, lirio, cedro, rosa y pozo de aguas vivas. Al otro lado de la Virgen vemos de arriba abajo la estrella del mar, olivo, la torre de David, que sobresale de una muralla, fuente y espejo. En la parte inferior vemos de izquierda a derecha el huerto cerrado y la ciudad de Dios. La filacteria situada bajo el

Padre Eterno sin policromar debía decir, como aparece en el grabado “*Tota Pulcra es / amica mea et macula non / est in te*”, texto extraído del Cantar de los Cantares. Este panel bien pudiera ser el respaldo de una antigua sillería.

### **Policromía del Romano. Manierismo fantástico**

Reviste el conjunto una pintura del romano con un rico repertorio de grutescos estofados del manierismo fantástico y morescos esgrafiados que se pueden fechar en la década de los 60 del siglo XVI, haciendo de este retablo una excelente obra híbrida del Renacimiento castellano<sup>59</sup>. Aunque carecemos de datos documentales directos sobre sus autores, podemos señalar que el pintor más destacado con taller abierto en Soria por aquellos años fue Juan de Baltanás, muy activo entre 1560 y 1585 aproximadamente, a quien se documenta en obras de pintura, dorado y estofado y también como maestro de tablas de pincel<sup>60</sup>. Otros pintores documentados por esos años son Alonso Ibáñez y Francisco Hernández. A las exquisitas policromías “de estilo pompeyano” que lucen los retablos de la catedral de Burgo de Osma, el mayor (c. 1556-1560) y el de San Miguel en el trascoro (a partir de 1560), cuyos autores se desconocen, se debe añadir esta del retablo de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria, conformando así la mejor trilogía manierista con la que culmina la edad de oro de la pintura de talla en el Renacimiento.

La primera impresión que provoca el retablo como un ascua de oro se debe al dorado bruñido al agua que reviste toda su superficie, concentrándose el color en las zonas talladas. Tanto los elementos arquitectónicos ensamblados, columnas, entablamentos, cajas y veneras, como los que ambientan las historias muestran ese revestimiento metálico, que incluso se extiende a zonas impropias (animales, objetos varios y accesorios) en relieves como el de la Recuperación de la cruz y su devolución a Jerusalén por Heraclio, o en tallas como la de San Gil. Como es habitual, los cabellos de la Virgen, las figuras femeninas, niños y ángeles del retablo están dorados al mixtión. Los ancianos como Dios Padre o Simeón se distinguen por sus cabellos grisáceos de otros hombres maduros, de pelo y barba negros. Entre las corlas predominan las rojas, que vemos por ejemplo en los frutos de las guirnaldas o en el manto del San Juan del Calvario en el ático. Aunque las encarnaciones son mates, sus distintas tonalidades permiten la diferenciación de sexos y jerarquías. Para las mujeres, niños y ángeles se emplean carnaciones blancas con toques de carmín y bermellón, en tanto los hombres muestran unas pieles más morenas por la adición de almagre y tierras, que se hacen más oscuras cuanto más popular y secundario es el personaje. En figuras como las de los evangelistas se consigue la última expresión gracias a ojos, cejas y cabellos peleteados a punta de pincel.

<sup>59</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990, pp. 229-240.

<sup>60</sup> SALTILLO, Marqués del, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII. 1509-1699*, Madrid, 1948, pp. 44-47.



Los marcos preferidos donde se despliega la creatividad del pintor-dorador son los “frisos” del banco del primer cuerpo, en los que vemos cornucopias repletas de frutos, guirnaldas, *draperies*, cartelas y óvalos correiformes, máscaras con diademas, de perfil y leoninas, dragones foliáceos y, sobre todo, aves zancudas y cuadrúpedos fantásticos. A ambos lados de cartelas de cueros recortados con máscaras que sirven de ejes de simetría se repiten aves de largos cuellos en varios de los frisos, en tanto que son substituidas por dos cuadrúpedos en el banco de la Virgen con el Niño de la calle central. Solo en el banco de San Gil se rompe la simetría con un cuadrúpedo y un ave afrontados.

En el repertorio de animales hallamos aves zancudas pernaltas (garzas, grullas o cigüeñas), de largo cuello ondulado y pico curvo y girado a su izquierda, en postura estereotipada que se repite en todos los casos. Suelen levantar una de sus patas rampante respecto a la cartela. Las aves que van a picotear los frutos de los cuernos de la abundancia ya desde el arte paleocristiano aluden a la participación de los elegidos en los goces del Paraíso, es decir, las almas degustando los bienes espirituales. Los cuadrúpedos son unos animales fantásticos que se disponen aplomados con tres patas de tres garras (tridígitos), cuerpo de león, alas, cuello ondulado de cisne, cabeza humana y cola vegetalizada en forma de roleo. Estos cuadrúpedos nos recuerdan a algunos de los diseñados y grabados por Jacques Androuet du Cerceau en 1550 en su serie de los Pequeños Grutescos. Estos estofados están pintados con gran finura al óleo, pese al uso de una exigua paleta a base de blancos, grises, rojos y azules. Centran a la titular Santa María la Mayor dos ensartos de frutas (manzanas), estofados en los paneles laterales de la hornacina, caracterizándola así como la “nueva Eva”.

Otro campo para las mejores composiciones grotescas son las prendas de algunos personajes secundarios del retablo. Adaptados a los plegados de los mismos se despliega una fina decoración de arabescos manieristas, entendiéndose por tal el ornamento compuesto por tallos vegetales de gran finura que enlazan formando una compleja trama sin fondo de motivos antropomórficos (*putti*, muchachos desnudos, hermes, medias figuras y máscaras), zoomorfos (dragones y aves fantásticas), fitomorfos (frutos), cartelas correiformes y *draperies*. Son verdaderas siluetas de trazos negros sobre fondo blanco en la túnica del arcángel Gabriel de la Anunciación, el hábito sacerdotal del anciano Simeón en la Presentación, y la túnica de San Marcos, y pinturas negras sobre fondo rojo en el manto de San José en la escena del Nacimiento. Los mismos motivos salpican el manto rojo de San Marcos. El San Juan del relieve de la Lamentación luce unos arabescos de trazos rojos sobre blanco en su túnica para diferenciarlos en el manto con motivos negros sobre rojo. Entre estos últimos distinguimos a la altura de su rodilla derecha una alegoría de la fe, figura femenina que alza la cruz y la Forma, destacada mediante un dosel; vemos también niños entre los tallos y cornucopias. El frente del mantel que cubre el altar en la escena de la Presentación del Niño se decora con motivos rojos estofados directamente sobre el oro, teniendo como eje de simetría una máscara con diadema, una tela colgante y una cartela curva de correas de cuero; a ambos lados se afrontan muchachos que sujetan colgantes con frutos y aves fantásticas.



Concentradas en las indumentarias de algunas figuras encontramos labores esgrafiadas que forman composiciones morescas con enlaces de finos tallos en forma de círculos en volutas, siempre siguiendo ejes de simetría, que guardan el mayor parecido con morescos dibujados en 1545 por Jacques Androuet du Cerceau o de Peter Flötner, que los realizó “*a la manera del francés*”. La Virgen se identifica también en el retablo por las decoraciones vegetales esgrafiadas que vemos a gran escala en la talla titular, tanto en el manto como en la túnica roja y de forma similar cuando aparece en otras historias de su ciclo como por ejemplo en la Presentación del Niño Jesús en el Templo. Sacados de los mismos patrones son los motivos que muestran los mantos de la Virgen del Calvario o el Padre Eterno del tímpano. Las mejores labores grabadas se concentran en la dalmática y el alba de San Lorenzo con finos tallos de sentido curvilíneo en fondo blanco. Muy interesantes son asimismo los morescos esgrafiados en el manto verde oscuro de San Juan evangelista, en tanto que su túnica se diferencia no solo por la gradación de un verde más claro sino por unos tallos entrelazados más finos.