

Recibido en: 10/07/2011  
Aceptado en: 15/06/2012

## **EL ESCULTOR SEBASTIÁN DE SALINAS Y LAS PERVIVENCIAS SILOESCO-VIGARNIANAS EN LOS AÑOS CENTRALES DEL SIGLO XVI**

**THE SCULPTOR SEBASTIAN DE SALINAS  
AND THE SURVIVALS SILOESCO-VIGARNIANAS  
IN THE MIDDLE YEARS OF THE 16th CENTURY**

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ  
Universidad de Burgos

### **Resumen**

El escultor Sebastián de Salinas, formado en el taller de Felipe Vigarny, desarrolló una importante actividad artística en Burgos y su comarca en los años centrales del siglo XVI. Relacionado con los principales artistas burgaleses del momento, como Diego Guillén, Nicolás París y Domingo de Amberes, mantuvo vivos en sus producciones los rasgos estéticos de Felipe Vigarny y de Diego de Siloe, siendo uno de los últimos representantes de la escultura burgalesa del primer Renacimiento.

### **Palabras clave**

Sebastián de Salinas. Felipe Vigarny. Diego de Siloe. Escultura renacentista. Burgos. Siglo XVI.

### **Abstract**

The sculptor Sebastian Salinas, trained in Felipe Vigarny's workshop, developed an important artistic activity in Burgos and its region during the middle years of the 16<sup>th</sup> century. Related to leading artists of the moment in Burgos, as Diego Guillen, Nicolas Paris and Domingo de Amberes, kept alive in his productions the aesthetic features of Felipe Vigarny and Diego de Siloe, being one of the last representatives of the early Renaissance Sculpture in Burgos.

### **Keywords**

Sebastian de Salinas. Felipe Vigarny. Diego de Siloe. Renaissance Sculpture. Burgos. 16<sup>th</sup> century.

El panorama artístico burgalés de la primera mitad del siglo XVI comienza a ser conocido gracias a los estudios realizados en los últimos años<sup>1</sup>. La actividad de muchos escultores que trabajaron en el entorno de Diego de Siloe, hasta su marcha a Granada, y de Felipe Vigarny, resulta imprescindible para entender el desarrollo del foco escultórico de Burgos en estas décadas. El taller del Borgoñón funcionó, desde 1500 a 1539, en las tierras burgalesas y a pesar de sus largas ausencias, a pleno rendimiento para satisfacer los múltiples encargos que tenía el maestro tanto en el ámbito del obispado burgalés como en otros territorios cercanos, sobre todo en el palentino, en los que también eran reclamadas sus actuaciones<sup>2</sup>. A su servicio debieron de trabajar decenas de imagineros y ensambladores que, bajo su atenta mirada, desarrollaban su actividad profesional.

Maese Felipe dirigiría el taller, escogería a los oficiales<sup>3</sup>, subcontrataría las obras cuando le resultaba materialmente imposible llevar a cabo todo lo que se comprometía a realizar, se reservaría la actuación directa en aquellos trabajos más comprometidos o en los casos en los que los comitentes le exigieran su intervención personal y desarrollaría un esfuerzo para que todas las producciones por él contratadas tuvieran un estilo identificable que, aunque fue evolucionando con el paso del tiempo, siempre generaba un aire de familiaridad. Aunque, como dijimos, Siloe marchó pronto de Burgos para instalarse en Granada, la fuerte impronta que dejó en la plástica burgalesa de los años centrales de la primera mitad del siglo XVI llegó a ser muy notable. Algunos de sus oficiales pudieron entrar al servicio del Borgoñón y la estela siloesca fue asumida, en parte y sin demasiados problemas, en el propio taller de Vigarny, dando lugar a una serie de producciones de caracteres eclécticos *siloesco-vigarnianos* que definen, en gran medida, la plástica burgalesa de los años que van de 1520 a 1550. La sensibilidad y dulzura clasicista italiana de Diego de Siloe a veces atemperada por un cierto expresionismo heredado de su

<sup>1</sup> Un buen estado de la cuestión lo encontramos en IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Escultura del siglo XVI en Burgos”, en *Historia de Burgos. Edad Moderna*, t. III (3), Burgos, 1999, pp. 77-130. Igualmente tenemos una síntesis de la producción artística del Renacimiento burgalés en varios artículos de diferentes autores en RODRÍGUEZ PAJARES, E. (coord.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos 2008.

<sup>2</sup> PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977, pp. 45-60; RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny*, Valladolid, 2001. Igualmente tenemos algunas interesantes aportaciones al conocimiento de Vigarny como la de CADÍÑANOS BARDECI, I., “La iglesia de Valpuesta y su retablo, obra del escultor Felipe Bigarny”, *AEA*, 206 (1979), pp. 186-193.

<sup>3</sup> Recordemos que el propio Diego de Siloe formó parte del taller del Borgoñón, tras la muerte de su padre Gil antes de marchar a Italia, participando con él en proyectos como la sillería del coro de la Catedral de Burgos. Los desencuentros entre ambos fueron muy notables y probablemente ésta fue la razón que llevó a Siloe a trasladarse a Italia, véase HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., “Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny”, *LOCVS AMENVS*, 5 (2000-2001), pp. 101-116.

padre Gil se mezclaba con el carácter más detallista y anecdótico, de ascendencia nórdica aunque claramente matizado por un cierto italianismo, impuesto por Felipe Vigarny en la plástica de la Cabeza de Castilla desde las primeras décadas del siglo XVI.

No creemos equivocarnos si señalamos que la mayor parte de los profesionales que trabajan en Burgos desde 1520 a 1540 formaron parte del taller de Vigarny y en él desarrollaron su actividad bien como oficiales o como aprendices. Los más cualificados y con más iniciativa, lograrían independizarse del maestro creando talleres autónomos, que debieron de competir, a veces en clara inferioridad, con el taller vigarniano<sup>4</sup>. Algunos debieron de aprovechar las temporadas en las que el Borgoñón se ausentaba de la ciudad para intentar encontrar un hueco en el mercado artístico local. Otros no lo consiguieron hasta que Maese Felipe abandonó definitivamente la Cabeza de Castilla en 1539. Fue ese un momento de auténtica eclosión de talleres independientes que llenaron con sus trabajos los años centrales del siglo XVI manteniendo los rasgos eclécticos derivados de ambos escultores hasta la irrupción de la estética romanista<sup>5</sup>.

## 1. DATOS BIOGRÁFICOS DE SEBASTIÁN DE SALINAS

Nacido en torno a 1510, Sebastián de Salinas fue uno de los profesionales más destacados del taller de Felipe Vigarny<sup>6</sup>. En el año 1536 estaba al servicio de este maestro, pues en esa fecha el pintor León Picardo daba un poder a “Sebastián de Salinas criado de maestre Felipe” y otro al escultor Miguel de Espinosa<sup>7</sup> para que pudieran reclamar el regreso de Vítors de Villegas, que se

---

<sup>4</sup> Tal fue el caso del maestro Amrique, de orígenes flamencos, formado en el taller de Vigarny y que desde 1533 aparece como maestro autónomo. Su obra más importante es el retablo de la Virgen de Poza de la Sal, IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “El retablo de la Virgen de Poza de la Sal (Burgos)”, *BSAA*, XL-XLI (1975), pp. 659-664; 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 FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), *PVLCHRVM. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, 2011, pp. 624-632.

<sup>5</sup> PAYO HERNANZ, R. J., “Bernal Sánchez ...”; Juan de Carranza es otro maestro, surgido en el entorno de Vigarny, que evoluciona desde la estética imperante en el taller de este profesional hasta el Romanismo y que emerge también en estos años como artista independiente. Últimamente, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Los Ocio y su patronazgo artístico en el siglo XVI. Juan de Carranza I y el retablo de la Anunciación de Treviana (La Rioja) en Vitoria”, *BSAA arte*, LXXVII (2011), pp. 69-92.

<sup>6</sup> Pocos son los trabajos que se han ocupado de Sebastián de Salinas. Entre ellos destacan el de IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Escultura del siglo XVI...”, p. 102 y el del RÍO DE LA HOZ, I. del, “Referencias documentales para la Historia del Arte en Burgos, El País Vasco y La Rioja durante el siglo XVI”, *Letras de Deusto*, 15, 31 (1985), p. 179.

<sup>7</sup> Miguel de Espinosa fue uno de los más importante escultores formados en Burgos en el taller de Diego de Siloe que mantuvo una notable actividad independiente al margen del Borgoñón tras la marcha de su maestro a Granada.

había asentado en la casa de ese pintor como criado y que se había ausentado sin cumplir con las obligaciones de su contrato de aprendizaje<sup>8</sup>. Este dato resulta sumamente interesante pues nos permite conocer que Salinas formaba parte de un entorno selecto de artífices burgaleses. Por un lado estaba su patrono, Vigarny, en cuyo taller desempeñaría un papel de responsabilidad. Por otro, encontramos al más importante pintor burgalés de estos años, León Picardo, quien depositó su confianza en este escultor. Quizá tuviera también contactos con Espinosa, que fue uno de los imagineros que más proyección alcanzó en Castilla en los años centrales del siglo XVI<sup>9</sup>.

Salinas debió de tener notables responsabilidades en este taller hasta la definitiva marcha del maestro, siendo uno de los profesionales que dirigiría las producciones en su seno sobre todo durante las largas ausencias del Borgoñón. Una vez instalado Maese Felipe en la Ciudad Imperial, a raíz de su compromiso para la ejecución de la sillería del coro de la Catedral Primada, Salinas establecería un taller propio, del que pudieron pasar a formar parte algunos de los otros oficiales y colaboradores de Vigarny. Desde 1539 hasta 1562, se documenta su actividad profesional como maestro independiente, evidenciándose también sus estrechos vínculos profesionales con otros escultores con los que desarrolló compañías, más o menos estables, y con los que tuvo encuentros y colaboraciones pero también desencuentros sobre todo de carácter económico<sup>10</sup>.

Uno de los artífices burgaleses que colaboró, de manera asidua, con Salinas fue el entallador Nicolás de París, maestro probablemente de orígenes franceses que debió formar parte, igualmente, del taller de Vigarny<sup>11</sup>. París se especializó, a tenor de los datos documentales que de él poseemos, en tareas de ensamblaje. Sabemos que en Villalonquénjar compartieron la ejecución de un retablo para el marqués de Poza y que ambos trabajaron juntos en el relicario de la parroquia burgalesa de San Pedro de la Fuente, hoy desaparecido, que debía inspirarse en el del retablo de Juan Martínez de San Quirce, en la Catedral de Burgos, también perdido. En los años centrales del siglo XVI, el maestro Nicolás tenía

<sup>8</sup> Archivo Histórico Provincial de Burgos (en adelante AHPBu.), Protocolos Notariales, Asensio de la Torre, leg. 5511, 9 de junio de 1536.

<sup>9</sup> Espinosa debió de nacer en Burgos hacia 1510 y debió de formarse con Diego de Siloe, con quien colaboró en los comienzos de la construcción de la Catedral de Granada. Vuelto a Castilla se asentó en Palencia donde llevó a cabo una intensa actividad profesional, PARRADO DEL OLMO, J. M., "Sobre algunas esculturas del siglo XVI", *BSAA*, LXIX-LXX (2003-2004), pp. 303-320.

<sup>10</sup> Entre ellos se encuentran el pintor Cristóbal Fernández, el escultor Domingo de Amberes al que recurrió en varias ocasiones para que testificara en defensa de sus intereses y el ensamblador Nicolás París.

<sup>11</sup> Al taller de Vigarny pertenecieron bastantes escultores extranjeros, franceses y flamencos, algunos de los cuales pudieron llegar a la ciudad merced a los contactos con el maestro.

una asentada posición económica pues era propietario de unas casas en Cantarranas la Menor y estaba casado con una rica mujer burgalesa llamada Elvira de Lezama<sup>12</sup>. En 1554, París otorgó un poder a Diego de Rozas para que pudiera representarle en todas las causas que tenía pendientes<sup>13</sup>. Este poder demuestra que París, al igual que otros maestros, se vio inmerso en múltiples actuaciones de carácter judicial, algunas de ellas fruto de su actividad profesional. Sabemos que con Salinas mantuvo un notable desacuerdo económico en 1549, a raíz de su participación en el retablo del Marqués de Poza en Villalonquéjar, apareciendo como mediador el ensamblador Domingo de Amberes y siendo ésta una de las primeras citas documentales de este maestro<sup>14</sup>.

No fueron estos desencuentros con Nicolás París los únicos que tuvo Salinas con los profesionales del mundo de la talla y del ensamblaje con los que colaboró. Su biografía está jalonada de problemas y pleitos que le llevaron a mantener continuas causas judiciales con ensambladores y con algunos clientes, lo que no supone ninguna excepción dentro del contexto de conflictos en que se verificaba la actuación de muchos artistas del siglo XVI. En varias ocasiones, dio poderes generales a procuradores para que pudieran representarle en las causas que tenía abiertas en distintas instancias judiciales<sup>15</sup>.

Sin embargo, uno de sus más importantes problemas judiciales no fue a raíz de la ejecución de un conjunto escultórico, sino por su dedicación a otras actividades económicas<sup>16</sup>. Sabemos que junto con Vicente Pérez Salazar había instalado en su casa unos telares cuyos rollos habían sido realizados por Francisco de las Huelgas. El peso de estos rollos generó un hundimiento, por lo que Salinas y Pérez Salazar entablaron el correspondiente pleito<sup>17</sup>. El asunto alcanzó tal grado de complicación que incluso llegó a la Chancillería de Valladolid, por lo que en 1555 tuvo que nombrar dos procuradores que le representaron mientras duró el litigio<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> AHPBu, Protocolos Notariales, Martín de Ramales, leg. 5580, 8 de mayo de 1553, f. 233 v.

<sup>13</sup> ID., leg. 5581, 6 de octubre de 1554, f. 781 v.

<sup>14</sup> ID., Bernardo de Santotis, leg. 5574, registro 21, 22 de octubre de 1549.

<sup>15</sup> En 1545 dio un poder para representarle en causas judiciales a Pedro Gómez de Cerezo (ID., Martín de Ramales, leg. 5576, 5 de febrero de 1545, f. 98). Un año más tarde el poder le fue otorgado al procurador Miguel de Espinosa (ID., Pedro de Espinosa, leg. 5536, 24 de septiembre de 1546, f. 596 v). En 1549, volvía a otorgar este poder a la misma persona (ID., 2 de octubre de 1549, f. 600). En 1555 el poder se lo otorgaba a Diego de Aguayo (ID., leg. 5542, 2 de julio de 1555, f. 396).

<sup>16</sup> Sabemos que muchos artistas burgaleses del siglo XVI diversificaron sus fuentes de ingresos invirtiendo en actividades mercantiles o dedicándose, a tiempo parcial, a actividades de carácter artesanal.

<sup>17</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARCHVa), Registro de Ejecutorias, c. 856/97.

<sup>18</sup> AHPBu, Protocolos Notariales, Pedro de Espinosa, leg. 5542, 16 de diciembre de 1555, f. 656.

Uno de los aspectos más curiosos de la biografía del imaginero hace relación a un presunto hecho milagroso del que fue protagonista. En 1551, Salinas estaba sufriendo unas notables hemorragias de sangre por la boca. Preocupado por su vida, y como era muy devoto de Santa Casilda, decidió enviar al pintor Juan de Rueda, con el que debía mantener magníficas relaciones, a la casa del Rector del santuario de esta santa, el canónigo don Alonso Díez de Lerma, a por alguna reliquia ya que desde la época medieval se le tenía por abogada contra los flujos de sangre. Se le enviaron las llaves del arca de la limosna y la del sepulcro. Sanó de esta afección y por ello se comprometió a llevar una argolla de hierro en el brazo como *esclavo de Santa Casilda* por un año<sup>19</sup>.

Salinas alcanzó una notable situación económica. Poseía unas casas en el barrio de Santa Águeda que heredó de su padre<sup>20</sup>. Trató de que sus hijos mejoraran su estatus social y algunos, como Lesmes de Salinas, pasaron a formar parte del estado eclesiástico, desempeñando el cargo clérigo de la Parroquia de Santiago de la Fuente. Desconocemos cuándo falleció, aunque su muerte debió de tener lugar después de 1564, fecha en la que todavía se le documenta interviniendo en algunas transacciones comerciales<sup>21</sup>.

## 2. LAS OBRAS DE SEBASTIÁN DE SALINAS

### 2.1 El retablo mayor de Vilviestre del Pinar

En 1539 el pintor Cristóbal Fernández, que se había comprometido con la iglesia de Vilviestre del Pinar para hacer un retablo dedicado a San Martín, dio un poder a Sebastián de Salinas para que pudiera concertar con esa fábrica la ejecución del ensamblaje y escultura de esta obra<sup>22</sup>. Las tareas de labra debieron de comenzar rápidamente. Salinas, ya independizado de Vigarny que se había establecido en Toledo, y auxiliado por su taller, realizó un interesante trabajo de gran complejidad iconográfica. Aunque los responsables de esta iglesia mandaron realizar un nuevo retablo mayor en el siglo XVIII conservaron la obra realizada por Salinas, ubicándola en uno de los laterales de la iglesia.

<sup>19</sup> *Vida y milagros de Santa Casilda, hija del rey de Toledo Aldenón, recopilada por Alonso Díez de Lerma, canónigo de Burgos*, Archivo Catedral de Burgos (en adelante ACBu), lib.42.

<sup>20</sup> “Lesmes de Salinas, clérigo beneficiado en la iglesia de Santiago de la Fuente de esta ciudad, ratifica una escritura de censo perpetuo sobre unas casas en el barrio de Santa Gadea, que heredó de Sebastián de Salinas, imaginero, su padre, y éste de Pedro de Salinas, su abuelo, que lindan con casas de Gregorio de Valladolid y Ana de Polanco, cargadas con 100 mrs. de renta anual a favor de este Cabildo”, ACBu, lib. 93, ff. 40-41.

<sup>21</sup> “Obligación de Sebastián de Salinas, imaginero, a pagar 1875 maravedís a Nicolás Palenzuela por ciertas cosas que sacó de su tienda”, AHPBu, Protocolos Notariales, Ochoa del Buezo, leg. 5613, 19 de enero de 1564.

<sup>22</sup> ID., Pedro de Espinosa, leg. 5532, 19 de enero de 1539, f. 147 v., citado por RÍO DE LA HOZ, I. del, “Referencias documentales...”, p. 179.

El retablo muestra, desde una perspectiva arquitectónica, caracteres protorrenacentistas (fig. 1). Se alza sobre banco, consta de dos cuerpos y remate, articulándose el conjunto en cinco calles, siendo la central algo más ancha que las laterales. Los elementos sustentantes son balaustres. En el remate aparecen unas grandes volutas, en las que se mezclan angelitos con roleos de carácter vegetal. Nos encontramos ante una obra en la que se mantienen esquemas y elementos arquitectónicos que se habían impuesto en la retabística burgalesa en la década de 1520 y que en la siguiente década se habían extendido a la vallisoletana antes de la irrupción del manierismo de Juan de Juni en el retablo de la Antigua de Valladolid<sup>23</sup>.



Fig. 1. *Retablo de San Miguel*. Sebastián de Salinas. 1539. Iglesia de Vilviestre del Pinar (Burgos).



Fig. 2. Detalle. *Anunciación*.

<sup>23</sup> El retablo de la iglesia de la Antigua de Valladolid, contratado en 1545, supuso una clara ruptura en el ámbito castellano pues en él se produjo un salto en lo arquitectónico y lo escultórico. En relación a las estructuras arquitectónicas este retablo supuso la introducción de una concepción en la que la arquitectura adquiriría una notable importancia, tomando como referencia el Manierismo romano. La escultura ganaba volumen y fortaleza aproximándose a concepciones que se desarrollarán plenamente durante el Romanismo; sobre ello, PARRRADO DEL OLMO, J. M., *Las tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539-1545)*, Valladolid, 2004.

El banco se preside por un tabernáculo con la escena en relieve de la *Resurrección*, flanqueada por dos pequeñas tallas de *San Pedro* y *San Pablo*. A sus lados aparecen las figuras, en mediorrelieve, de ocho apóstoles. En el nicho principal se ubica una talla de bulto de *San Martín partiendo la capa* que es la pieza más singular del conjunto debido a sus componentes claramente realistas y al movimiento con que se le ha dotado. Por encima, se ubica la imagen de la *Asunción* que sigue modelos típicamente vigarnianos. En el nicho del remate hallamos la representación de un *Calvario*. En el primer cuerpo, encontramos cuatro relieves con escenas de la Vida de San Martín y en el segundo, cuatro escenas de la Infancia de Cristo. Estos ocho relieves tienen escasa profundidad (Fig. 2). Los rostros de las figuras evidencian una cierta ascendencia siloesca mientras que las composiciones derivan de planteamientos formales que se desarrollaban en el taller del Borgoñón.

## 2.2 El retablo mayor de Villalonquéjar

En 1546, Salinas se concertó con los mayordomos de la iglesia de Villalonquéjar para realizar su retablo mayor<sup>24</sup>. Desapareció hacia 1760 cuando fue sustituido por otro de caracteres tardobarrocos. Estuvo dedicado a la *Magdalena* que ocuparía el centro del retablo<sup>25</sup>. A los lados de la santa titular estaban situadas las imágenes de *San Juan* y *San Pedro*. En el remate se ubicaba un relieve de la *Piedad*, que según se indica en la carta de obligación debía de inspirarse en “una que esta en Nuestra Señora de Vexarrua en el retablo de los Castros” que lamentablemente ha desaparecido. Compositivamente quizá estuviera relacionada con la del antiguo retablo mayor de Manciles o con la del antiguo retablo de San Andrés de Pedrosa del Páramo. En el banco se colocaban dos relieves de media talla con las escenas de la *Anunciación* y de la *Natividad*, que flaquearían el tabernáculo. Todo, según se indica, debía labrarse con sus “caxas de pino labradas del romano”<sup>26</sup>. El conjunto debía estar acabado en seis meses desde el momento del contrato el 8 de julio, plazo que no nos parece muy largo y que se explica por el escaso volumen que debía tener este trabajo.

De este conjunto sólo se ha conservado la imagen de la titular, *Santa María Magdalena* (fig. 3), aunque muy transformada por una policromía de finales del siglo XVIII. Se trata de una elegante imagen de bulto, de canon alargado, que

<sup>24</sup> AHPBu, Protocolos Notariales, Pedro de Espinosa, leg. 5584, 8 de julio de 1546, ff. 386 v-388.

<sup>25</sup> “Un retablo de talla de madera de nogal todas las imágenes que llevare el qual ha de ser conforme a la muestra y traza que esta hecha y firmada de nuestro nombre”, ID., leg. 5584, 8 de julio de 1546, f. 386 v.

<sup>26</sup> Sin duda hace referencias a que debían ser columnas abalaustradas y decoraciones de grutescos y *candelieri* los elementos que se debían realizar en este retablo.



porta en su mano izquierda un libro y en la derecha una cruz. Los plegados quebrados, dejan entrever algunas partes del cuerpo con la pierna derecha que se marca por debajo de la ropa. Quizá lo más logrado de todo el conjunto sea el rostro de la talla, evidenciándose una clara pervivencia de los rasgos de Siloe<sup>27</sup>.



Fig. 3. *Magdalena*.  
Sebastián de Salinas. 1546.  
Iglesia de Villalonquéjar (Burgos).

En esta iglesia parroquial se conserva, en un retablo lateral del siglo XVII, una escultura de *Cristo Crucificado*, de mediados del siglo XVI, que quizá fue realizada por Salinas bien para el remate de este retablo mayor o bien para el remate del retablo del Marqués de Poza de esta localidad del que hablaremos a continuación.

### 2.3 El retablo del Marqués de Poza en Villalonquéjar

Los Marqueses de Poza tenían bajo su protección la iglesia de Villalonquéjar y, por ello, decidieron construir un retablo en la misma. La obra le fue encargada a

<sup>27</sup> En concreto se muestran pervivencias siloescas derivadas de esculturas como la *Magdalena*, la *Santa Perpetua* o la *Santa Margarita* del retablo de Santa Ana de la Capilla del Condestable terminado por Diego de Siloe.

Salinas que, muy ocupado con otros trabajos, subcontrató las labores de la arquitectura con Nicolás Francés en 1546<sup>28</sup>. Tampoco se ha conservado este retablo, pero creemos que hemos hallado uno de los relieves del mismo labrado por el maestro. Se trata de un panel en el que aparece un santo benedictino siendo martirizado. Se halla incluido en un retablo del siglo XVIII<sup>29</sup>. La talla ha sido objeto de un proceso de repolicromado dieciochesco que, sin embargo, ha dejado bastante bien conservados los caracteres del primitivo relieve. Aunque no tenemos certeza absoluta creemos que esta talla representa el *Martirio de San Plácido*, que murió a manos de los sarracenos. El santo aparece arrodillado, con las manos en actitud de oración, mirando hacia el cielo y casi sin signos de dolor físico. Dos personajes, uno a cada lado, tiran de una cuerda que el santo tiene atada al cuello. Desarrollan violentas posturas, muy forzadas, sobre todo el que se ubica a su derecha, que presenta un potente escorzo, dotando al conjunto de un fuerte componente expresionista. Por detrás, tres personajes masculinos, vestidos con ropajes de un cierto exotismo, observan el martirio. Se trata de una abigarrada composición en la que las figuras se adaptan al marco perfectamente, lo que parece indicarnos que el maestro se vio, originariamente, limitado por un espacio predeterminado (fig. 4).



Fig. 4. *Martirio de San Plácido*. Antiguo retablo de los Marqueses de Poza. Sebastián de Salinas. 1546. Iglesia de Villalonquéjar (Burgos).

<sup>28</sup> AHPBu, Protocolos notariales, Pedro de Espinosa, leg. 5584, 4 de agosto de 1546, ff. 258-259.

<sup>29</sup> Aparece fechado en 1722.

## 2.4 La imagen de *San Benito* en Villalonquénjar

En 1549, el escultor contrató la realización de una caja y la escultura de San Benito para la Cofradía de este santo que estaba asentada en la iglesia parroquial de Villalonquénjar<sup>30</sup>. En la actualidad se conserva en un retablo de los años centrales del siglo XVIII<sup>31</sup>. Esta talla tiene una policromía fruto de una actuación de mediados del siglo XVII. La imagen, de canon corto, presenta al santo con un rostro que se define por una cierta indefinición gestual, fruto de una actuación repolicromadora. Viste túnica que, sin embargo, deja ver perfectamente algunos rasgos anatómicos, como la pierna izquierda que se halla ligeramente avanzada. Con la mano derecha sujeta la copa y con la izquierda un libro.

## 2.5 El retablo mayor de Manciles

En 1546 Salinas había contratado la hechura del retablo de la parroquia de Manciles por 60.000 maravedís. En esa fecha el maestro encargaba al pintor Lucas de Aguilar, la ejecución de las tareas de policromía<sup>32</sup>. En 1740, el retablo fue sustituido por una nueva obra barroca<sup>33</sup>. Sin embargo, sí que se aprovecharon algunas de las viejas tallas. En concreto se colocó, en el nicho central, la antigua escultura del titular *San Andrés* (Fig. 5). Se trata de una magnífica imagen de bulto, sedente, en la que lo más destacado, sin duda, es el rostro del santo, de largas y nerviosas barbas, ojos afilados y boca entreabierta. Sujeta con su mano derecha la cruz aspada, generando una elegante pose. Con la izquierda, de formas huesudas, sustenta un libro. La policromía original de Aguilar ha sido sustituida por otra realizada en 1754. El dramatismo que evidencia el rostro muestra un cierto conocimiento de la estética de Damián Forment que Salinas pudo llegar a conocer a través de Gregorio Pardo, hijo del Borgoñón, que colaboró con el escultor aragonés<sup>34</sup>.

También en el remate, aunque recortado, se ubica uno de los relieves del primitivo retablo del siglo XVI, con el tema de la *Piedad*. La Virgen y Cristo

<sup>30</sup> AHPBu, Protocolos notariales, Pedro de Espinosa, leg. 5536, 21 de septiembre de 1549, f. 587.

<sup>31</sup> En el remate del retablo aparece una cartela con la siguiente inscripción: “Este retablo se doró a expensas de la Cofradía de Nuestro Padre San Benito. Año de 1741”. Se trata de un retablo churrigueresco que, en el nicho principal, presenta la imagen del santo y en la zona superior un lienzo del fundador de los benedictinos y de Santa Escolástica.

<sup>32</sup> AHPBu, Protocolos notariales, Pedro de Espinosa, leg. 5536, ff. 414 v-416.

<sup>33</sup> PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II. Burgos, 1998, p. 505.

<sup>34</sup> ESTELLA MARCOS, M., “Algunas observaciones sobre la formación aragonesa de Gregorio Vigarny”, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Alcañiz, 1987, pp. 233-244 y BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Forment, Bigarny y Gregorio Pardo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 34, (1988), pp. 167-172.

muerto aparecen flanqueados por las figuras de San Juan y de la Magdalena. También aquí la policromía original ha sido sustituida por otra de caracteres barrocos. En el remate de uno de los retablos colaterales, dedicado a la Virgen del Rosario y ejecutado en 1712, se ubica una talla de la *Asunción*, que también debió de formar parte del primitivo retablo mayor y que mantiene los rasgos característicos empleados por Vigarny para la representación de este tipo de imágenes.



Fig. 5. *San Andrés*. Sebastián de Salinas. 1546. Iglesia de Manciles (Burgos).

## 2.6 El retablo de San Andrés de Pedrosa del Príncipe

El 1 de junio de 1555, Salinas firmaba una carta de obligación para la realización del retablo de San Andrés de la iglesia de Pedrosa del Príncipe<sup>35</sup>. Terminadas las obras de escultura y ensamblaje, el dorador Francisco de Paredes, vecino de Támara, signaba el compromiso de ejecución de las labores

<sup>35</sup> “Sepan quantos esta carta de obligación vieren como yo Sebastián de Salinas imaginario vecino de la ciudad de Burgos otorgo por esta presente carta que me obligo con mi persona y bienes muebles y rrayces ha hacer un retablo de santo Andrés en la iglesia de san Esteban de de Pedrosa segund e manera e manera en que esta concertado e capitulado por el contrato de obligación que esta fecho ante Juan de Arcos notario defunto vecino que fue de la dicha ciudad de Burgos desde oy día de la fecha”, Archivo General Diocesano de Burgos (en adelante AGDBu), Pedrosa del Príncipe, leg. 9, 1 de junio de 1555.

de dorado, en las que se puso un especial cuidado en la realización de las perspectivas que dieran profundidad a los relieves<sup>36</sup>.

Este retablo se mantuvo, con sus caracteres originales, hasta finales del siglo XVIII. En ese momento, fue desarmado y buena parte de sus relieves fueron ensamblados en un nuevo retablo rococó<sup>37</sup>. Por ello, se perdió, en su totalidad, la estructura arquitectónica. Las tallas vivieron un importante proceso de repolicromado que ha desvirtuado, en gran medida, sus formas originales.

Se conservan unas figuras de los *Cuatro Evangelistas*, sedentes y representados de perfil, siguiendo una tradición compositiva que tiene sus orígenes en los años finales del siglo XV<sup>38</sup>. No estamos seguros de que estas tallas formaran parte del primitivo retablo de San Andrés, o si pertenecieron a otro conjunto anterior realizado hacia 1510-1520, pues en los momentos en que Salinas se hizo cargo de este trabajo, esta forma de representar a los evangelistas había caído en desuso. De ser Salinas su autor nos encontraríamos ante una pervivencia de modelos muy tardía. Los evangelistas aparecen sentados, apoyados sobre un pupitre inclinado y en actitud dinámica de escribir. De todos, la figura más lograda es la de San Juan, que es en la que mejor se reconocen los modelos vigarnianos de hacia 1510.

Del primitivo conjunto labrado por Salinas se han conservado, insertos en este retablo, dos mediorrelieves alusivos a la Vida de San Andrés. El primero representa el juicio del santo que, rodeado de jueces y soldados, aparece esperando el momento de la sentencia (fig. 6). Se trata de una abigarrada escena, de planos superpuestos, en la que el escultor evidencia algunas dificultades de encaje de los personajes y de perspectiva. El segundo relieve representa a San Andrés en el momento de su martirio, en la cruz aspada, rodeado de sayones, dispuestos de frente y de perfil y algunos de forma un tanto torpe.

Uno de los mejores relieves es de la *Piedad*, colocado actualmente en el remate. En él, se ha mantenido, en parte, la tradición representativa de este tema

---

<sup>36</sup> “Digo yo Francisco de Paredes, vecino de Tamara que me obligo de dorar y estofar el retablo de Sant Andrés de dicha iglesia con las condiciones siguientes: Primera que se ha de dorar todo de oro fino campos y todo lo que requiere de tondos pilares y traspilares y todas las ystorias sean doradas todo lo que en ellas se requiere. En el campo de las ystorias se pintaran sus zielos y lejos sobre el orto y muy bien grabados y el sant Andres en las orillas sea de azer a pintar a pinzel. Y la caxa de San Andres sobre el oro se agan sus figuras con su ordenanza como combenga y la caxa del crucifijo sobre el oro sus lexos como a la ystoria combine. Y el dicho francisco de Paredes me obligo de lo azer con las condiciones dichas por treinta y siete mil maravedís”, AGDBu, Pedrosa del Príncipe, leg. 9, 21 de febrero.

<sup>37</sup> El retablo fue ejecutado hacia 1770, aunque las labores de policromía se debieron de realizar algo más tarde, hacia 1800, coincidiendo con las del retablo mayor de esta iglesia.

<sup>38</sup> En muchas de las obras de Gil de Siloe aparecen así representados. También en algunos trabajos de comienzos del siglo XVI, como el retablo mayor de Gumiel de Hizán, obra del entorno de Vigarny aparecen con unas características parecidas a las de este retablo.

de comienzos del siglo del XVI, pero también se han introducido algunas interesantes innovaciones compositivas. Así, se ha articulado el conjunto en torno a una potente diagonal que viene definida por el cuerpo del yacente y las cabezas de los personajes representados. El relieve de *San Juan Bautista*, muestra al santo de pie, junto a un tronco nudoso. Queda reflejado con una valiente pose en la que la pierna izquierda aparece flexionada, produciéndose un interesante *contrapposto* pues el brazo derecho cruza sobre el tronco, en diagonal hacia la izquierda, señalando con la mano la figura de un cordero ubicado. Se ven aquí ecos del relieve del respaldo de la silla del Monasterio de San Juan labrada por Siloe para la sillería del Monasterio de San Benito de Valladolid. También de ese primitivo conjunto encontramos una dinámica composición de relieve que representa a *San Miguel*. Sobre el cuerpo del demonio vencido, blandiendo la espada en la mano derecha y portando la báscula en la izquierda, aparece plasmado el arcángel en una dinámica composición.



Fig. 6. *Martirio de San Andrés*. Retablo de San Andrés. Sebastián de Salinas. 1555. Iglesia de Pedrosa del Príncipe (Burgos).

Uno de los conjuntos más interesantes del antiguo retablo es el relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. De carácter apaisado, la Virgen aparece en el centro de la escena, ayudada por dos acólitos ubicados en la izquierda. A la derecha encontramos la figura del santo que recibe la casulla mientras un ángel sujeta la mitra. Los perfiles de los personajes, perfectamente

definidos, nos recuerdan a los empleados por Diego de Siloe, lo que demuestra lo vivas que estaban aún, en los años centrales del siglo XVI, las creaciones de este gran escultor entre los maestros burgaleses.

La iconografía del primitivo retablo de San Andrés se completaba con dos relieves alusivos a la vida Santa Eulalia, en que se representan su juicio y su martirio. Estas escenas se planificarían en paralelo a las de San Andrés, intentando mostrarse con estos cuatro paneles las virtudes martiriales de un santo y de una santa. Los rasgos de las figuras y la forma de la disposición de los personajes resultan un tanto toscos. Muy interesante es el relieve de la *Magdalena*, que aparece recostada, siendo éste un ejemplo muy temprano de esta manera de representar a la santa.

Aunque la imagen de los relieves del primitivo retablo de San Andrés no es la original, pues las tallas han sufrido notables mutilaciones, a raíz de su desmontaje y de un proceso de repolicromado, hemos de señalar que la calidad del conjunto resulta discreta, lo que nos invita a pensar que el ya maduro Sebastián de Salinas debió considerar este trabajo como una obra de menor cuantía y quizá dejó en manos de su taller la mayor parte de su ejecución.

## 2.7 El complejo proceso de ejecución del retablo de Cañizar de Argaño

El retablo mayor de la iglesia de Cañizar de Argaño, dedicado a San Caprasio, debió de comenzarse hacia 1542. El maestro que contrató la obra y que comenzó los trabajos fue Juan de Langres. Las labores debieron paralizarse cuando apenas se habían iniciado. Quizá, las razones que llevaron a la paralización fueron las dificultades económicas de la fábrica. En 1548, Langres volvía a firmar una carta de obligación por la que se comprometía a ejecutar la parte que restaba para concluir el ensamblaje y la imaginería<sup>39</sup>. En estos momentos, este escultor y algunos de sus colaboradores debieron de realizar una parte de los relieves y bultos de los dos primeros cuerpos. Sin embargo, no se concluyeron todos los trabajos y, por motivos que desconocemos, volvieron a paralizarse. En 1559, Salinas culminó las tareas de ensamblaje y de talla del conjunto<sup>40</sup>. Las labores de dorado y policromía fueron contratadas, hacia 1566,

<sup>39</sup> “Yo Juan de Langres entallador vecino de la muy noble Cibdad de Burgos digo que por quanto yo tuve tomado y tome hacer un retablo en la iglesia de Valdajos (...) seis años poco mas o menos que me dio hacer don Pedro Fernandez vicario de dicho arciprestazgo y me comprometo a acabarlo de talla y ensamblaje y por ello se dara 320 reales y 30 maravedis”, AHPBu, Protocolos notariales, Asensio de la Torre, leg. 5522, registro 27, 13 de noviembre de 1548, ff. 516 v-517.

<sup>40</sup> “Sepan quantos esta publica escriptura vieren como yo Diego de Mazuelo canonigo desta Santa Yglesia de Burgos otorgo y conozco como tal arcipreste doy a hacer a vos Sebastian de Salinas imaginario vecino de la dicha cibdad de Burgos el acompañamiento del retablo de la yglesia de San Caprasio de la villa de Canyzal de los Ajos que es lo que faltaba de hacer encima

por los pintores Pedro Antonio y Juan de Cea quienes, ante la dificultad de poder cumplir con los plazos previstos, subcontrataron una tercera parte de la obra con el pintor Juan de Rueda<sup>41</sup>. Por lo tanto, desde que Langres iniciara las labores de talla en 1542, hasta que los policromadores terminaron sus actuaciones, los trabajos se dilataron más de 25 años.

El retablo, de grandes proporciones, consta de banco, dos cuerpos y remate, y se articula verticalmente en tres calles principales, dos entrecalles que flanquean la calle principal y dos calles extremas, más estrechas que las principales, que delimitan el conjunto en los dos primeros cuerpos y que en el lado de la Epístola se adapta a la ventana del templo (fig. 7).

Arquitectónicamente se ha superado el empleo de los balaustres, pues éstos se ubican sólo en el banco. Los elementos sustentantes son columnas, con uno o dos tercios tallados y estriadas en su parte superior, y pilastras con decoración *a candelieri*. Esta obra muestra ya los caminos por los cuales comenzó a discurrir la arquitectura de retablos en los años centrales del siglo XVI, tendiéndose a una búsqueda, cada vez más evidente, de formulaciones clásicas superándose, poco a poco, los conceptos de los ensamblajes hiperdecorativos del Protorreacimiento, enmarcándose en el mismo contexto estético que las obras del taller de Domingo de Amberes<sup>42</sup>. Quizá el montaje final del ensamblaje se produjo a partir de 1548, siendo, en este caso, explicable el que se emplee ya un sistema de articulación arquitectónica más moderno y clasicista que muestra las distintas tendencias escultóricas existentes en Burgos en los años centrales del siglo XVI<sup>43</sup>.

---

de la figura de San Caprasio que esta en la dicha iglesia con las historias” (ID., Ochoa del Buezo, leg. 5611, registro 17, 10 de octubre 1559, ff. 647 v-648.

<sup>41</sup> “Sepan quantos esta carta de publica escritura vieren como nos Pedro Antonio y Juan de Cea pintores vecinos de la cibdad de Burgos otorgamos e conoscemos por esta carta e decimos que por quanto nosotros tenemos tomado a pintar, dorar y estofar un retablo en la iglesia del lugar de Canyazal de los Ajos (...) e agora somos concertados con vos Juan de Rueda pintor vecino de la dicha cibdad que estais presente de dar la tercera parte de dicha obra para que la hagáis según y como y con las condiciones que nosotros tenemos”, ID., Martín de Ramales, leg. 5590, 3 de julio de 1566, f. 153v.

<sup>42</sup> AZCÁRATE, J. M., *Escultura del siglo XVI*, t. XIII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 202, señaló la posibilidad de que el retablo de Cañizar de Argaño fuera obra de Domingo de Amberes, aunque no aporta ningún dato documental. Sí es cierto que, en algunos de estos relieves, hallamos bastantes semejanzas con otros del retablo de Mahamud realizado por el taller de Amberes, ARIAS MARTÍNEZ, M., *El retablo mayor de San Miguel de Mahamud, Burgos*, Valladolid, 2007.

<sup>43</sup> Aunque de una forma menos desarrollada y evidente que en Valladolid, en la escultura del Burgos de hacia 1550, existen varias tendencias estéticas. Por un lado, una de carácter nervioso, ligada a una interpretación estereotipada y a veces forzada y manierista de los estilos ya en vías de superación de Siloe y Vigarny y uno de cuyos mejores exponentes es Salinas. En Valladolid esta primera tendencia sería la de Berruguete interpretada por Giralte. Por otro lado, comenzaría a desarrollarse un nuevo estilo más tectónico, contenido y contundente que en Burgos



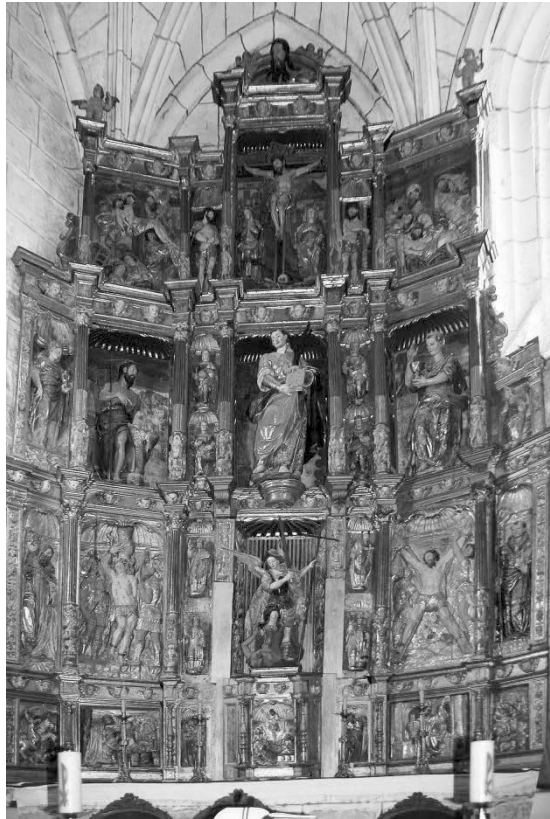


Fig. 7. *Retablo de San Caprasio*.  
 Juan de Langres y Sebastián de Salinas.  
 1542-1559.  
 Iglesia de Cañizar de Argaña (Burgos).

Iconográficamente, en el banco encontramos los relieves de *Santiago Matamoros*, *San Jerónimo Penitente*, *San Jorge*, *San Agustín*, *San Pedro* y *San Pablo*. En el tabernáculo aparece un relieve de la *Resurrección*. La calle principal del primer cuerpo está presidida por una imagen del siglo XVIII de *San Miguel*. A sus lados encontramos dos grandes relieves del *Martirio de San Sebastián* y del *Martirio de San Andrés* y en las calles de los extremos los relieves de *San Antón* y de un santo abad benedictino que quizá pueda identificarse con *San Lesmes*. En las entrecalles aparecen cuatro pequeñas figuras de bulto de *San Nicolás*, *San Juan de Ortega* y de otros dos santos obispos que carecen de atributos.

En el segundo cuerpo hallamos una imagen barroca de *San Caprasio* que sustituyó a la original del siglo XVI. A sus lados se disponen las tallas de bulto

---

estaría definido por las producciones más avanzadas de Diego Guillén y algunas de las obras de Domingo de Amberes. En Valladolid estaría representado por los trabajos de Juni. Tanto en Burgos como en Valladolid esta segunda tendencia estética desembocaría, a partir de 1560-1570, en el pleno Romanismo, PARRADO DEL OLMO, J. M., *Las tendencias...*

de *San Juan Bautista* y de *San Juan Evangelista* y, en los extremos, el relieve de la *Magdalena* y de otro santo obispo. Las entrecalles, que flanquean el nicho principal, presentan cuatro pequeñas santas que se identifican con *Santa Águeda*, *Santa Lucía*, *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Casilda*. El remate está presidido por un *Calvario*, con tallas de bulto, por encima del que seeleva un frontón curvo con la figura de *Dios Padre*. A sus lados aparecen dos relieves del *Descendimiento* y de la *Piedad* y en las entrecalles encontramos un *Ecce Homo* y un *Cristo atado a la columna*.

Creemos que los trabajos realizados por el taller de Juan de Langres fueron los correspondientes al banco y a los dos primeros cuerpos (salvo las de los Santos Juanes). Sin embargo, sospechamos que debieron de existir, al menos, dos maestros en el proceso de realización de estas labores, aunque Langres fuera el encargado de dirigirlos en su conjunto. Por un lado estaría obviamente Langres, quien realizaría los relieves de *San Pedro*, *San Pablo*, la *Resurrección* y *San Antón*, el santo abad benedictino y los santos y santas de las entrecalles. Todas estas tallas responden a la tradición escultórica de los años 1520-1530. Nos encontramos ante imágenes estilizadas, nerviosas, dinámicas que nos recuerdan la tradición siloesco-vigarniana<sup>44</sup>. Por otro lado estarían los relieves de *Santiago Matamoros*, *San Jorge*, *San Jerónimo*, *San Agustín*, el *Martirio de San Sebastián* y el *Martirio de San Andrés*, que parecen hallarse en el entorno de algún escultor que, sin desasirse totalmente de la influencia de siloesco-vigarniana, comienza a mostrar rasgos más contundentes y pausados, y que sin evidenciar aún totalmente los rasgos de la estética romanista, que comenzarán a imponerse a partir de 1560, parece anunciarlos en cierta manera. Quizá fuera algún profesional del entorno de Diego Guillén<sup>45</sup> el que trabajó al servicio de Langres en la ejecución de estos relieves.

En lo referente a las esculturas labradas por Salinas, creemos que son las que aparecen en el remate y las de los santos juanes. Las tallas del *Calvario* son las más convencionales y de peor factura. Las esculturas del *Ecce Homo* y de *Cristo atado a la columna* destacan por su notable calidad. Todas evidencian una evidente impronta siloesca. Muy interesante es la abigarradísima composición del *Descendimiento*, que hunde sus raíces inspirativas en el famoso grabado de Raimondi sobre composición de Rafael (fig. 8). También muy abigarrado y complejo en su composición es el relieve de la *Piedad* en el

<sup>44</sup> Algunas de ellas, como la de *San Juan Bautista*, siguen de manera precisa algunas composiciones como la creada por Diego de Siloe en el *Bautista* del retablo de San Pedro de la Capilla del Condestable.

<sup>45</sup> Diego Guillén, formado en el entorno de Vigarny, generó un taller de caracteres eclécticos en el que, manteniendo una clara vinculación a las formas de este maestro avanzó por caminos que desembocaron en una estética protorromanista, BARRÓN, A. y RUIZ DE LA CUESTA, M. P., "Diego Guillén. Imaginero burgalés. 1540-1565", *Artigrama*, 10 (1993), pp. 235-270.

que un notable grupo de figuras se agolpan en torno a la Virgen y a Cristo muerto sobre su regazo (fig. 9).



Fig. 8. *Descendimiento*.

Retablo de San Caprasio. Sebastián de Salinas. 1559. Iglesia de Cañizar de Argaño (Burgos).



Fig. 9. *Piedad*.

## 2.8 Las andas de Sasamón

Sabemos que Sebastián de Salinas se había comprometido con la iglesia de Sasamón, a realizar unas andas procesionales. El compromiso se firmó en 1560 y al año siguiente Pedro Andrés, clérigo de Rioseras, salió como fiador de Salinas, con lo que los trabajos pudieron comenzarse<sup>46</sup>. Sabemos que las relaciones con Pedro Andrés debieron ser muy fluidas ya que en varias ocasiones aparecen asociados en distintas transacciones comerciales<sup>47</sup>. Hasta ahora se había venido admitiendo que el autor material e intelectual (es decir el creador de las trazas) había sido Salinas<sup>48</sup>. Sin embargo, gracias a los problemas que surgieron entre este imaginero y la parroquia, a raíz de las diferencias sobre el precio final, sabemos que no fue él quien realizó el diseño.

En efecto, cuando se trasladaron las diferencias entre las partes a la Real Chancillería, en la documentación que se presentó se señalaba que “Pedro de Salinas vecino de Burgos en nombre de Sebastián de Salinas, imaxinario, mi padre vecino de la dicha cibdad digo que el dicho mi padre se concertó con

<sup>46</sup> AHPBu, Protocolos notariales, Andrés de Santotis, leg. 5678/2, 8 de agosto de 1561.

<sup>47</sup> ID., Torroba, reg. 19, 22 de agosto de 1558; ID., Bruceña, leg. 56287, reg. 6, 25 de abril de 1562.

<sup>48</sup> BARRÓN GARCÍA, A., “Custodia y andas procesionales”, en *Nuevos Caminos sobre viejas sendas*, cat. de exp., Burgos, 1997, p. 140.

Bartolome de la Hera y Juan Calleja vecinos de Sasamon para que el dicho mi padre obise de hacer e hiciese unas andas para la dicha iglesia de Nuestra Señora de la dicha villa de Sasamón labradas en madera e imagineria solamente segun la traza que dieron con el consentimiento de partes Domingo de Amberes y Simon de Bueras vecinos de la dicha cibdad en el precio que fuesen tasadas después de hechas dichas andas...<sup>49</sup>. Por lo tanto, parece claro que los tracistas fueron Amberes y Bueras. Quizá el primero dio la traza de la arquitectura y el segundo el diseño de los relieves, obligándose Salinas, por contrato, a hacer este trabajo según los modelos entregados. Amberes estaba en estos momentos en la cima de su carrera profesional a la cabeza de un notable taller y se presenta como un protorromanista en la traza de sus retablos. Bueras era un maestro que, aunque vinculado a la tradición vigarniana, estaba ya en estos años desarrollando el tránsito a una escultura más corpórea<sup>50</sup>.

A raíz del pleito se suscitó una nueva tasación, en la que participó como tasador, por parte de Salinas, Rodrigo de la Haya que cifró, el 17 de enero de 1562, el precio de este trabajo en 106.500 maravedís. De la Haya estaba, en estos momentos, a punto de convertirse en la cabeza de los talleres romanistas burgaleses. Después de un largo y complicado proceso en el que testificaron los propios diseñadores de la obra -Amberes y Bueras-, el fallo fue favorable para Salinas, señalando la Chancillería que se debían pagar lo estipulado en la tasación realizada por Haya. El resultado del proceso pone manifiesto lo valorado que estaba este maestro entre sus compañeros y el impacto claramente positivo que debieron causar las andas una vez acabadas. Probablemente, los responsables de la fábrica de Sasamón también debieron de quedar satisfechos con la calidad del trabajo pero no con su valoración que considerarían excesiva.

Las andas de Sasamón tienen forma de templete, con dos cuerpos. El primero está abierto para permitir la colocación de la custodia de plata. Presenta columnas pareadas, de tercio inferior tallado y los dos superiores estriados, mostrando una clara adhesión a los principios de un Renacimiento que caminaba hacia planteamientos clasicistas. Sobre un pequeño entablamento, decorado con cabezas de angelitos, se levanta el segundo cuerpo, que presenta cuatro caras delimitadas también por columnas pareadas. Cada una de las caras presenta un relieve pasional, con los temas del *Prendimiento*, el *Camino del Calvario*, la *Crucifixión* y el *Descendimiento*. Algunos de estos relieves van coronados con motivos de cueros recortados, pudiéndose ver en ello una cierta influencia serliana que nos sitúa en una dinámica claramente manierista. En estos relieves se ha producido una cierta contención del carácter nervioso y expresivo que había definido las producciones de este maestro, lo que debe

<sup>49</sup> ARCHVa., Pleitos Civiles, F. Alonso, c. 341-5.

<sup>50</sup> BARRÓN GARCÍA, A., “La escultura del Plateresco al Romanismo a través de una familia trasmerana”, en *II Encuentro de Historia de Cantabria*, Santander, 2002, pp. 775-808.

explicarse, sin duda, por el inicio de las influencias romanistas que lentamente comenzaban a penetrar en la plástica burgalesa.

## 2.9 Obras desaparecidas

Una buena parte de la producción de Sebastián de Salinas lamentablemente ha desaparecido. Este hecho dificulta la reconstrucción de su estilo y de su evolución formal con el paso del tiempo. Sin embargo, sí que nos permite afirmar que fue, junto a Diego Guillén, uno de los escultores más activos del Burgos de hacia 1550.

Para el Barrio de Solano en Las Hormazas labró en 1550 el banco del retablo mayor que fue sustituido en el siglo XVIII<sup>51</sup>. En 1552, se comprometió a ejecutar, junto con el pintor Pedro de Castañeda, un relicario para don Jerónimo del Campo en la iglesia de Santa Eulalia de la villa de Palenzuela (Palencia)<sup>52</sup>. En la desaparecida Abadía de San Martín de Escalada ejecutó en 1558 un retablo dedicado a la Virgen, en el que la iconografía del mismo se completaba con los relieves de *San Sebastián*, *San Martín* y un *Calvario*<sup>53</sup>. A veces se ha identificado este retablo con el que se conserva en la actual iglesia de Santa María de Escalada, realizado hacia 1550-1560. Sin embargo, no coincide con la iconografía expresada en las condiciones de ejecución ni los caracteres de esta obra se asemejan a los de Salinas. Además la calidad de las tallas de Escalada es inferior a la de las obras documentadas de Salinas.

Para el Monasterio de Santa María de Juarros ejecutó en los años finales de su vida, la sillería monástica. En 1566, su viuda reclamaba las cantidades que aún se le adeudaban<sup>54</sup>. Esta obra tuvo grandes dimensiones y debió de ocupar al taller de Salinas un amplio periodo de tiempo. Desconocemos si este escultor llegó a comenzar la ejecución del retablo mayor de la iglesia de Arroyal que se comprometió a hacer con el pintor Andrés Pascual en 1555<sup>55</sup>. Lo cierto es que pocos años más tarde el retablo de esta parroquia sería realizado por Martín Ruiz de Zubiate.

## 3. EL ESTILO ECLÉCTICO DE SEBASTIÁN DE SALINAS

Como ya hemos indicado, buena parte de la producción escultórica burgalesa camina, en los años centrales del siglo XVI, por los caminos marcados por Siloe y Vigarney. El dulce, exquisito, elegante estilo de Siloe se

<sup>51</sup> AHPBu., Protocolos notariales, Pedro de Espinosa, leg. 5537, 26 de agosto de 1550, f. 562.

<sup>52</sup> ID., Pedro de Espinosa, leg. 5539, 13 de febrero de 1552, f. 43.

<sup>53</sup> ID., Andrés de Santotis, leg. 5677, 23 de julio de 1558, f. 389.

<sup>54</sup> ID., Gregorio de la Puente, leg. 5730, 28 de marzo de 1566, s/f.

<sup>55</sup> ID., Pedro de Espinosa, leg. 5542, 22 de mayo de 1555, f. 318.

fue imponiendo durante la década (1519-1528) en que el maestro trabajó en Burgos, desde su llegada de Italia hasta su marcha a Granada. Sin duda, las formas de este escultor, conocedor directo de los avances estéticos del Renacimiento italiano, hicieron que las estereotipadas formas, algo más gotizantes, que imperaban en el taller del Borgoñón se fueran dulcificando, como comprobamos en las piezas que Vigarny realizó para los retablos del Condestable en la Catedral. El contacto entre ambos maestros y talleres generó un estilo ecléctico del que Salinas fue partícipe<sup>56</sup>. Se evidencia claramente este influjo en algunos rasgos de sus obras, como los plegados de los paños, que se encuentran a medio camino entre las formas más rugosas del estilo avanzado de Vigarny y el suave plegado de Siloe. Igualmente los rostros de sus tallas caminan entre la dulce melancolía siloescas y la más nerviosa caracterización vigarniana.

La figura del *San Juan Bautista* del retablo de San Andrés de la iglesia parroquial de Pedrosa del Príncipe y la del retablo mayor de Cañizar nos recuerdan, como dijimos, el modelo creado por Siloe en el relieve del respaldo de la silla del Monasterio de San Juan de Burgos tallado para la sillería de San Benito de Valladolid y que sabemos que se convirtió en referente para reflejar a este santo en muchas ocasiones durante los años 1530 a 1550<sup>57</sup>. En el relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de este retablo, el rostro de la Virgen muestra unos fuertes caracteres siloescos. La dulce cara de la *Magdalena* de Villalonquéjar, nos remite también mucho a algunas imágenes de Siloe.

La huella de Siloe se encuentra también presente, de forma evidente, en los relieves del *Ecce Homo* y del *Cristo atado a la columna* en el remate del retablo de Cañizar de Argaño<sup>58</sup>. La primera figura tiene bastantes elementos formales

<sup>56</sup> Un buen ejemplo de maestro que muestra estos caracteres eclécticos fue Ortega de Córdoba, IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Álava) y Padrones de Bureba (Burgos)”, *BSAA*, XLVI (1980), pp. 351-363; o Juan de Lizarazu, ID., “El escultor Juan de Lizarazu y el Retablo Mayor de Foncea (Logroño)”, *Berceo*, 96 (1979), pp. 61-72 y “El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la Capilla de la Anunciación en la Catedral de Burgos”, *BSAA*, XXXIX (1973), pp. 189-201.

<sup>57</sup> Sabemos que este relieve tuvo una gran repercusión no sólo entre los artistas burgaleses sino también entre otros que lo admiraron y lo copiaron, GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete*, Madrid, 1941 (2ª ed., Madrid, 1983), pp. 53-54. En la plástica vasco-navarra de los años centrales del siglo XVI, se evidencia de forma clara la influencia de este relieve, ECHEVERRÍA, P., “Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñati” en *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*, San Sebastián, 2006, p. 37.

<sup>58</sup> La escultura de *Cristo atado a la columna*, fue labrada por Diego de Siloe hacia 1525, REDONDO CANTERA, M. J., “Cristo atado a la columna”, en *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores*, Palencia, 1999, pp. 162-164. Su gran calidad y fuerza emocional la convertirían en uno de los modelos a seguir por los escultores burgaleses de mediados del siglo XVI.

que parecen derivarse del *Ecce Homo* del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, obra asignada a Siloe, y la segunda, del *Cristo a la columna* de la Catedral de Burgos.

En el retablo de Vilviestre del Pinar encontramos rasgos de esta estética mixta. Algunas de sus composiciones, como el relieve de la *Visitación*, aunque tratado de una forma más áspera está en conexión con las esculturas, labradas por Diego de Siloe, que reflejan este tema en el retablo mayor de la Capilla de los Condestables de Burgos. En los rostros de las figuras femeninas de este retablo de Vilviestre del Pinar hallamos una presencia de los rasgos característicos del taller de Vigarny. También encontramos muchas semejanzas compositivas y de factura entre el relieve de la *Anunciación* y el conjunto con este tema, obra del Borgoñón, del banco del retablo mayor de la Capilla de los Condestables de Burgos.

El relieve del *Camino del Calvario* de las andas de Sasamón está relacionado, en parte, con la composición vigarniana del trasaltar catedralicio y con el relieve de la portada de Santo Tomás de Haro. El abigarrado relieve de la *Piedad* del retablo de San Andrés de Pedrosa del Príncipe tiene bastantes conexiones con el relieve pétreo del tímpano de la iglesia del Monasterio de Clara de Casalarreina labrado por el Borgoñón. Algunos tipos escultóricos, como la *Asunción* del retablo del Rosario de Manciles (procedente del antiguo retablo mayor de esa localidad) se halla vinculado desde una perspectiva formal con las imágenes de la Asunción del retablo de la Capilla de la Natividad de San Gil de Burgos.

Muy interesante es el afilado y expresivo rostro de San Andrés del retablo de Manciles que, aunque repolicromado en el siglo XVIII, mantiene buena parte de sus caracteres primigenios. Este rostro presenta bastantes concomitancias con muchos de los personajes del retablo de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Palencia, esculpido hacia 1529-1530, asignado por Weise al llamado “Maestro del Sagrario” e identificado por Jesús M<sup>a</sup> Parrado con Juan Ortiz el Viejo I<sup>59</sup>. Lo cierto es que esta obra tiene una fuerte impronta burgalesa, derivada no sólo de Vigarny, sino también de Siloe, como se evidencia en el relieve de la *Presentación en el Templo* y en algunas esculturas exentas que están relacionadas con las del retablo mayor y el *San Pedro* de la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos. No descartamos el conocimiento o incluso la participación de Salinas en estos trabajos burgaleses y palentinos como oficial primero de Siloe y luego de Vigarny.

Como vimos, también Salinas muestra el conocimiento de algunos de los repertorios gráficos que aparecen en estos momentos con gran fuerza como

<sup>59</sup> WEISE, G., *Spanische plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. III (2), Reutlingen, 1932, pp. 189 y ss.; PARRADO DEL OLMO, J. M., *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, pp. 85-89.

fuente de inspiración entre los artistas de mediados del siglo XVI. Así, por ejemplo, nos encontramos con la huella de la famosa lámina del *Descendimiento* de Marco Antonio Raimondi, realizada sobre una composición de Rafael, en el que aparece con este tema en las andas de Sasamón (fig. 10) y en el que se ubica en el remate del retablo mayor de Cañizar de Argaño<sup>60</sup>.



Fig. 10. *Descendimiento*. Andas del *Corpus*. Sebastián de Salinas. 1561. Iglesia parroquial de Sasamón (Burgos).

<sup>60</sup> Para estudiar la influencia de esta lámina se puede acudir a ÁVILA, A., “Influencia de Rafael en la pintura española a través de los grabados”, en *Rafael en España*, Madrid, 1985, pp. 69-71.