

Recibido en: 02/05/2014
Aceptado en: 23/07/2014

NUEVAS OBRAS DEL ESCULTOR GREGORIO ESPAÑOL EN EL NORTE DE ZAMORA

NEW WORKS BY SCULPTOR GREGORIO ESPAÑOL
IN THE NORTHERN OF ZAMORA

RUBÉN FERNÁNDEZ MATEOS
Investigador independiente

Resumen

Gregorio Español es una de las personalidades más interesantes de la escultura romanista de la diócesis de Astorga. En este trabajo se define su estilo y se documentan tres nuevos sagrarios en el Norte de Zamora, estableciendo relaciones con otras obras de su producción. Asimismo se contextualizan las custodias que realizó en la época de la Contrarreforma.

Palabras clave

Escultura romanista. Sagrarios contrarreformistas. Fines del siglo XVI. Astorga (León). Zamora. Gregorio Español.

Abstract

Gregorio Español is one of the most interesting artists of the Romanist Sculpture in Astorga's Diocese. In this article, we define his style and three new tabernacles of the North of Zamora are documented, establishing relationships with other of his works. We also provide a context for the sacred receptacles that the artist accomplished during the Counter-Reformation.

Keywords

Romanist Sculpture. Counter-Reformist Tabernacle's. Last 16th century. Astorga (León). Zamora. Gregorio Español.

Tras la ejecución del retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1562), hito de la retablística no sólo castellana sino también española, los escultores que trabajaron a las órdenes de Gaspar Becerra (Baeza, Jaén, h. 1520-Madrid, 1568) regresaron a sus lugares de origen con nuevas experiencias artísticas que contribuyeron a difundir esa nueva estética romanista aprendida al lado del

maestro baezano¹. Así, Pedro de Arbulo (1533-1608) y Juan Fernández de Vallejo (1532-1601) volvieron a La Rioja², Esteban Jordán (h. 1529-1598) a Valladolid³ y el vasco Juan de Anchieta (1538-1588), después de su estancia en tierras vallisoletanas y burgalesas, a Aragón, País Vasco y Navarra⁴. En el caso de Astorga fue el entallador Bartolomé Hernández (h. 1538-1588) el que acaparó el mercado diocesano tras volver de Madrid, donde había trabajado para Becerra en el retablo de las Descalzas, permaneciendo allí hasta la muerte del jienense, ocurrida en 1568⁵.

Una vez afianzada esta primera generación de escultores romanistas, surgida al calor de la gran máquina asturicense, empiezan a aparecer otros maestros que desde distintas sensibilidades se acomodan pronto a la nueva estética. Es el caso de Francisco de la Maza (h. 1540-1585) en Valladolid; Pedro de Bolduque (1545-1596) en Medina de Rioseco y Cuéllar; Pedro López de Gámiz (1527-

¹ Es mucha la bibliografía existente sobre Gaspar Becerra, el retablo de Astorga y su difusión, por lo que a los ya clásicos estudios de TORMO, E., “Gaspar Becerra (Notas varias)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XX (1912), pp. 65-97 y XXI (1913), pp. 117-157 y 245-265, y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Precisiones sobre Gaspar Becerra”, *Archivo Español de Arte*, XLII, 168 (1969), pp. 327-356, nos remitimos a las recientes publicaciones de FRACCHIA, C., “La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 133-151; ID., “El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento”, *Archivo Español de Arte*, LXXI, 282 (1998), pp. 157-165; GARCÍA GAÍNZA, M. C., “El retablo de Astorga y la difusión del Romanismo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX (1999), pp. 177-206; ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El Retablo Mayor, escultura y policromía”, en AA. VV., *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y Restauración*, Salamanca, 2001, pp. 13-162; ARIAS MARTÍNEZ, M., “Miscelánea sobre Gaspar Becerra”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 11 (2007), pp. 7-15; y REDÍN MICHAUS, G., *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Salamanca, 2007, donde aparece contenida toda la bibliografía anterior.

² BARRIO LOZA, J. Á., *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, 1981, pp. 35-47 y 148-171; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, 2009, pp. 83-104; y BARRÓN GARCÍA, A., “Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas”, *BSAA Arte*, LXXIX (2013), pp. 35-58.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952.

⁴ El principal escultor del Romanismo español ha sido objeto de muchos trabajos, así como de su amplia estela de seguidores, destacando los estudios clásicos de CAMÓN AZNAR, J., *El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona, 1943 y GARCÍA GAÍNZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, 1969 (reeditado en 1986). Recientemente se han publicado dos magníficas monografías sobre el artista: La primera que viene a dar una visión global renovada de su trayectoria artística en GARCÍA GAÍNZA, M. C., *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, 2008; y la segunda que, con gran brillantez, completa las lagunas de sus inicios profesionales y primeros pasos por Castilla en VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Salamanca, 2012. Ver también entre otros VASALLO TORANZO, L., “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”, *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 328 (2009), pp. 355-366.

⁵ Sobre Bartolomé Hernández es fundamental ARIAS MARTÍNEZ, M., “Nuevos datos sobre la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas y el escultor Bartolomé Hernández”, *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 294 (2001), pp. 127-138.

1588) en Miranda de Ebro; Juan de Montejo (h. 1550-1601) y Juan Ruiz de Zumeta (act. 1581-1614) en Zamora; o Bautista Vázquez (1534-1596) y Paulo de Salamanca (act. 1570-1614) en León, por citar sólo algunos ejemplos del ámbito castellano-leonés⁶.

En el obispado de Astorga la figura más descollante va a ser la de Gregorio Español (h. 1555/59-1631). Relativamente conocido, poco a poco vamos sabiendo más datos de su vida y obra, que nos van acercando y definiendo la personalidad de este artista al que podemos considerar como el verdadero baluarte del Romanismo astorgano, tras la conclusión del retablo catedralicio, en lo que se refiere a afianzamiento y difusión del estilo. El prestigio adquirido por su obra fue tal, que favoreció su trabajo en regiones vecinas como la gallega⁷.

⁶ Un estudio muy interesante sobre estos escultores romanistas del occidente castellano, así como de los dos riojanos que trabajaron en el propio retablo de Astorga, se puede consultar en el epílogo del libro de VASALLO TORANZO, L. *Juan de Anchieta...*, pp. 291-344. Algunas de estas figuras se pueden completar con otros estudios, fundamentales en algunos casos o recientes y novedosos en otros, que dan más información de su trascendencia y trayectoria artística. Así por ejemplo, para Pedro López de Gámiz podemos citar a ANDRÉS ORDAX, S., “El escultor Pedro López de Gámiz”, *Goya*, 129 (1975), pp. 157-167; ID., *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro. Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*, Valladolid, 1984; DIEZ JAVIZ, C., “Pedro López de Gámiz en el IV centenario de su muerte”, *López de Gámiz*, XIX (1988), pp. 5-36 y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J., “López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño”, *López de Gámiz*, XIX (1988), pp. 37-97. Para Pedro de Bolduque, URREA FERNÁNDEZ, J., “Precisiones y nueva obras de Pedro de Bolduque”, *BSAA*, XL-XLI (1975), pp. 663-668; COLLAR DE CÁCERES, F., “Sobre Pedro de Bolduque”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999), pp. 101-128 y PÉREZ DE CASTRO, R., “El escultor Pedro de Bolduque: orígenes y primeras obras”, *BSAA arte*, LXXVIII (2012), pp. 69-98. Para Juan de Montejo, VASALLO TORANZO, L., “A propósito del escultor Juan de Montejo”, *Goya*, 299 (2004), pp. 68-79, entre otras muchas publicaciones.

⁷ La actividad de Español en la diócesis asturicense y en Santiago de Compostela se puede ver fundamentalmente en ROSENDE VALDÉS, A., “El antiguo coro de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, 1-4 (1978), pp. 217-246; VILA JATO, M. D., “Gregorio Español en el retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago”, *Archivos Leoneses*, 65 (1979), pp. 123-132; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “Gregorio Español un escultor leonés desconocido”, *Tierras de León*, 42 (1981), pp. 59-73; VILA JATO, M. D., *Escultura Manierista*, Santiago de Compostela, 1983, pp. 84-110; GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., *La obra del escultor Gregorio Español en tres arcioprestazgos de la Diócesis de Astorga*, Tesis de Licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1984 (en depósito en la Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. ML 367B; no nos ha sido posible consultar este estudio por motivos laborales); ID., “Nueva obra del escultor Gregorio Español: El Salvador de Truchas”, *Astórica*, 5 (1986), pp. 193-197; ARIAS MARTÍNEZ, M., “Una talla de Gregorio Español (?)”, *Astórica*, 7 (1988), pp. 173-178; GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El retablo de Valle de la Valduerna, obra del escultor Gregorio Español”, *Astórica*, 10 (1991), pp. 83-122; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, pp. 154-162; GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El retablo mayor de Nogarejas, una obra expoliada del escultor Gregorio Español”, *Tierras de León*, 95-96 (1994), pp. 149-168; ROSENDE VALDÉS, A., “La segunda sillería de coro de la catedral de Santiago”, en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Betanzos, 2001, pp. 311-337; GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El retablo mayor de la iglesia de Santa Isabel de Castro Caldelas”, en *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, t. II, Santiago de Compostela, 2003, pp. 343-350; ROSENDE VALDÉS, A., “Memoria histórica y recuperación”, en

1. GREGORIO ESPAÑOL

Nacido hacia 1555-1559⁸, siempre se le ha considerado natural de Astorga o de los alrededores, aunque últimamente se duda de que éste sea su lugar de nacimiento⁹. A este respecto hay que señalar que Ceán le consideraba como oriundo de la población palentina de Cisneros¹⁰. En cualquier caso, sea o no astorgano, siempre aparecerá avecindado en la capital maragata hasta su fallecimiento, acaecido, en 1631. Nada sabemos sobre su formación, pero seguramente ésta tuvo que realizarse en alguno de los talleres escultóricos asturicenses surgidos a raíz del retablo catedralicio. Así lo demuestra su estilo, derivado de los cánones becerrerescos, que nada tiene que ver con ese Romanismo anchetiano de la zona vasco-navarra que conjuga la monumentalidad astorgana con la fuerza juniana.

La dilatada vida de Español le permitió acometer muchos encargos por toda la diócesis -en los que sería auxiliado por un gran taller- ganando una fama que le llevó a ser solicitado en otros lugares. Este hecho queda constatado cuando en 1599 contrata, junto a Juan Dávila, la que será su obra cumbre, la sillería de coro de la catedral de Santiago de Compostela, actualmente conservada en el monasterio de San Martín Pinario de la misma ciudad¹¹.

Obras como los retablos de San Román el Antiguo (1588-antes de 1599), Valle de la Valduerna (h. 1596-1611), Nogarejas (1596-1607) y Quintanilla de Somoza (realizándose en 1612), en la provincia de León¹², o los restos del reta-

ID. y SUÁREZ OTERO, J., *El coro lúneo de la catedral de Santiago de Compostela: Memoria Histórica, recuperación y restauración*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 15-45; GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El retablo mayor de Castromao (A Veiga. Ourense), obra del escultor Gregorio Español: su renovación en el siglo XIX y su restauración”, *Porta da Aira*, 13 (2011), pp. 97-115; y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “La obra del escultor Gregorio Español en Barcial del Barco y Villarrín de Campos (Zamora) y otras noticias artísticas de ambas localidades”, *Brigecio*, 21-22 (2011-2012), pp. 195-213.

⁸ Según se deduce del documento de tasación de la reja de la catedral de Astorga, realizado el 4 de abril de 1629, en el que Español actúa como uno de los tasadores y dice ser de “hedad de mas de setenta años”. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “Gregorio Español...”, p. 59 y 72.

⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “La obra del escultor Gregorio Español...”, p. 196.

¹⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más Ilustres Profesores de Bellas Artes en España*, t. II, Madrid, 1800, p. 31.

¹¹ La obra debió de terminarse en lo fundamental en 1606, según reza la inscripción que contiene la identificación de la autoría en un panel lateral de cierre de la propia sillería, aunque en julio de 1608 consta que se hace el recuento de los sitiales y la liquidación, comprometiendo a los autores un plazo de dos años para que pudiesen ser llamados con el fin de arreglar desperfectos. ROSENDE VALDÉS, A., “La segunda sillería...”, pp. 311-337; ID., “Memoria histórica...”, pp. 15-45.

¹² Un estudio general sobre estos retablos puede verse en LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “Gregorio Español...”, pp. 59-73; ID., *El retablo barroco...*, pp. 154-162. Para el segundo de los citados, ver GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El retablo de Valle de la Valduerna...”, pp. 83-122. Sobre el malogrado retablo de Nogarejas, pues fue víctima de un robo en 1987 que le sustrajo parte de sus relieves, ver GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El retablo mayor de Nogarejas...”, pp. 149-168. A pesar de que la obra se tasase en 1607, fecha que se considera como la de su finalización, en 1610 se valoró el ensamblaje, que había corrido a cargo de Antonio Pereira, ensamblador de Pontevedra, quien había

blo de la capilla de las Reliquias (1625-1630), con relieves reutilizados de 1596 pertenecientes a la ampliación del antiguo coro pétreo medieval del maestro Mateo)¹³, en la catedral de Santiago, dan buena muestra del hacer del maestro. En todos ellos se puede detectar la dependencia estilística de la composición arquitectónica implantada por Becerra en el retablo de Astorga. Así, la utilización de la ventana-tabernáculo rematada con un frontón en el que aparecen figuras recostadas, el uso de la columna retallada enteramente con decoración vegetal y niños desnudos, o sólo con el tercio inferior del fuste tallado, y la utilización de un sagrario de gran desarrollo, son elementos arquitectónicos que Español ha tomado directamente del retablo catedralicio.

En cuanto a la escultura, el maestro astorgano toma préstamos compositivos de Becerra, a veces de manera literal. Es el caso de los *Cristos Crucificados* de los Calvarios de Valle de la Valduerna y Quintanilla de Somoza, o el de Poibueno (hoy en el Museo de los Caminos), que siguen el modelo que el jienense diseñó y que Juan de Anchieta traspasó a la madera para el de Astorga -pero con un tratamiento más abundante de telas en el paño de pureza-; en el relieve de la *Epifanía* y la *Resurrección* de la puerta del sagrario de Quintanilla de Somoza, o en el *Santo Toribio* de San Román el Antiguo que, con alguna variante, sigue la composición del *San Gregorio Magno* del ático del retablo catedralicio, por poner sólo algunos ejemplos. A esto hay que añadir los estereotipos propios del Romanismo, como es la corrección formal de unas anatomías de amplia masa, los plegados envolventes y con sensación de pesadez y unas imágenes que, en líneas generales, muestran un semblante vacío de expresividad.

Además de todas estas generalidades, Gregorio Español posee un estilo muy personal y definido, que permite reconocer su gubia con facilidad¹⁴. Utiliza unos tipos humanos muy reconocibles que, para las figuras masculinas, se puede resumir en dos modalidades: la primera de ellas presenta unas caras ovaladas de rasgos marcados, pómulos señalados, grandes orejas y cuencas oculares, narices rectas y bocas pequeñas con labios carnosos; mientras en la segunda usa unas formas más redondeadas que suavizan los rasgos del rostro, con una frente despejada. Muy típico de algunas imágenes de Español es la colocación de un mechón

trabajado como oficial para Juan Dávila en el coro compostelano y que, tras su despido, fue colaborador de Español en este retablo.

¹³ VILA JATO, M. D., “Gregorio Español...”, pp. 123-132; ID., *Escultura...*, pp. 108-109.

¹⁴ Rosende Valdés y Vila Jato se han detenido a estudiar el estilo de Gregorio Español, especialmente a partir de su labor en el coro de la catedral de Santiago, destacando siempre su filiación con Esteban Jordán, que debe entenderse más como una manera de hacer un tipo de escultura congelada y estereotipada, típica del Romanismo implantado por Becerra, que de una dependencia real. ROSENDE VALDÉS, A., “El antiguo coro...”, pp. 237-239 y VILA JATO, M. D., *Escultura...*, pp. 98-101. A pesar de ello, hemos creído conveniente sacar nuestras propias conclusiones a través de sus retablos e imágenes, para obtener un acercamiento mayor a la personalidad artística de Gregorio Español, que pueda permitirnos en un futuro una mejor configuración de su estilo.

de pelo sobre la frente, en forma de cogollo. Los cabellos pueden ser cortos y ensortijados, o largos y organizados mediante mechones retorcidos. Las barbas pobladas y de gran longitud son serpenteantes y, como es lógico en el Romanismo, proceden del mundo miguelangelesco. En este caso los bigotes surgen por debajo de la nariz formando dos grandes diagonales. Cuando las barbas son cortas, el bigote puede nacer por debajo de la nariz o desde la comisura de los labios. En lo que respecta a los tipos femeninos -al igual que los masculinos- se siguen dos modelos, uno de rostro ancho y de forma ovalada o, por el contrario, más redondeado y de gran belleza ideal. Las orejas, cuando aparecen, también son grandes. Las mujeres portan velos, diademas y tocados que, en ocasiones, se decoran con joyas que otorgan gran elegancia y suntuosidad.

En todas las imágenes del escultor astorgano el cuello muestra una estructura ancha y alargada, adoptando una forma cilíndrica y un mentón marcado. Muy característico del repertorio español es también una guedeja de pelo retorcido cayendo por uno de los dos hombros, especialmente el del lado derecho¹⁵. Algunas figuras presentan unas cejas en oblicuo, que aportan algo de tensión y expresividad -como en las creaciones de Alonso Berruguete (h. 1488-1561)- impropias del Romanismo. Un estilema que se repite en Español es el de mostrar una mano con un gesto de fuerte torsión, que recuerda esos descoyuntamientos de las obras de Juni (h. 1507-1577), pero con un tratamiento más estilizado que el del maestro francés. Estos dos últimos elementos parecen tener un origen manierista expresivo. Una imagen que define muy bien lo dicho es el *San Sebastián* del retablo de San Román el Antiguo (fig. 1), talla impresionante del maestro en el que la composición helicoidal y el uso de la línea *serpentinata* que producen inestabilidad, unido a la torsión de la mano y al rostro expresivo, remiten al Manierismo expresivista. Otro recurso muy repetido por Español es la sujeción del manto con una mano, en una postura de gran elegancia compositiva. En cuanto a los ropajes utiliza un tipo de plegados aristados que combina con otros amplios, gruesos y pesados.

2. EL SAGRARIO ROMANISTA Y LA CONTRARREFORMA: TRES NUEVAS OBRAS

Uno de los elementos que adquirió un mayor protagonismo en el retablo romanista fue el del sagrario o custodia, lo que responde a unas circunstancias socio-religiosas que se desarrollaron en la Europa de mediados del siglo XVI. El inicio de las controversias surgió con la Reforma protestante, que discutía muchos de los presupuestos de la Iglesia Católica, entre los cuales uno de los más importantes fue el de negar la presencia real de Cristo en la Eucaristía. El problema fue tratado en la sesión XIII del Concilio de Trento, celebrada en el

¹⁵ GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “Nueva obra...”, p. 194.



Fig. 1. *San Sebastián*. Gregorio Español. 1588-1599 a. q. Retablo mayor de la iglesia parroquial. San Román el Antiguo (León)

año 1551, lo que dio lugar a la publicación de un nuevo *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*. En él se señalaba el principio de la transustanciación, es decir, el de la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en las especies del pan y el vino tras la consagración del sacerdote, algo que quedó reflejado en el *Misale Romanum* de 1570, editado en el papado de Pío V. O dicho en otras palabras, que la Eucaristía no es tan solo un recuerdo de la Última Cena de Cristo, sino que es una renovación de su sacrificio en la cruz. Pocos años después, en 1583, el papa Gregorio XIII promulgó un ritual romano por el que estableció que en todas las iglesias el sagrario debía ocupar un lugar privilegiado y situarse en el centro del

retablo mayor, y por encima el expositor para el Santísimo¹⁶. Este decoro para albergar y guardar las especies eucarísticas tuvo su eco inmediato en las Constituciones Sinodales de cada obispado, como luego veremos.

Uno de los grandes sagrarios posterior al Decreto conciliar fue el del retablo de Astorga, donde Gaspar Becerra le otorgó una autonomía propia, lo que concretó en las condiciones de este modo: “y abiendo concluydo de toda la máquina del retablo, queda de ablar de la custodia, como cosa apartada y miembro de por sí”¹⁷. Y, efectivamente, el sagrario astorgano aparece concebido como una micro-arquitectura dentro de la gran arquitectura del retablo, organizándose por dos cuerpos -el primero con planta de cruz griega y el segundo de forma octogonal- que se rematan en una cúpula rebajada, dando una apariencia de templete clásico¹⁸. En la portezuela se dispone un relieve con la *Resurrección*, de claras alusiones eucarísticas -“El que come de mi carne y bebe mi sangre, vive en mi y yo en él” (Jn 6, 56), “El que come este pan vivirá eternamente” (Jn 6, 58)-, que será el motivo fundamental de la mayoría de las custodias. Es, en definitiva, una estructura que tendrá gran fortuna en todo el Romanismo, siendo una solución imitada tanto en tabernáculos que pertenecieron a centros de importancia -como por ejemplo el del monasterio de Oña, actualmente en Campo de Villarcayo (Burgos)- como en otros de templos de menor entidad -caso de parroquias rurales, como por ejemplo la de Grijalba de Vidriales (Zamora)-.

La promulgación de sínodos y visitas pastorales, dictados e impulsados desde las capitales diocesanas, fueron muy importantes para que las ideas conciliares pudiesen llegar a todos los rincones de cada obispado. De este modo, se favoreció la aparición de un gran número de sagrarios o custodias, algunas contratadas junto a un retablo y otras de manera independiente, adaptándose de esta manera a ese concepto de decoro y exaltación eucarística que Trento perseguía¹⁹. Las *Constituciones Synodales del obispado de Astorga* del obispo Fray don Pedro de Rojas, fueron publicadas en Salamanca en la imprenta de Juan Fernández el año de 1595. Concretamente en la Constitución VI, la dedicada al

¹⁶ Sobre la importancia de las ideas contrarreformistas en el sagrario ver RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, pp. 17-20. También muy interesante es lo reseñado en las recientes publicaciones de BARRÓN GARCÍA, A. y POLO SÁNCHEZ, J., “Los tabernáculos para retablos en el Romanismo burgalés. García de Arredondo”, en *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión*, El Puerto de Santa María, 2006, pp. 243-251; y CRIADO MAINAR, J., *La escultura romanista en la comarca de la comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Zaragoza, 2013, pp. 109-111.

¹⁷ ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El Retablo Mayor...”, pp. 35 y 280.

¹⁸ *Id.*, pp. 54-57 y ARIAS MARTÍNEZ, M., “De Gaspar Becerra a Bartolomé Hernández: Lección y forma en el sagrario del retablo mayor de la catedral de Astorga”, *Astórica*, 27 (2008), pp. 175-192.

¹⁹ FERNÁNDEZ MATEOS, R., “Noticia artística del entallador Bartolomé Hernández y el pintor Pedro de Bilbao: Una escritura para realizar una custodia en Melgar de Tera (Zamora)”, *Brigecio*, 21-22 (2011-2012), pp. 233-239.

Santissimo Sacramento de la Eucharistia, se lee en su sexto capítulo, titulado “Del cuydado que han de tener los Curas cerca de la limpieza y guarda del sacramento”, lo siguiente:

“La quarta, el cuydado que deven tener los Curas con la decencia y el asseo, limpieza y ornato de los sagrarios, donde esta tan gran Señor. Por tanto mandamos, Santo Synodo aprobante, a los Curas y sus lugares tenientes en cada una de las Iglesias de nuestro Obispado, aya una custodia, la mejor, que ser pudiere según la posibilidad de la fabrica; la qual tenga su cerradura y llave conveniente, y dentro un cofre guarnecido con su cerradura y llave; y dentro del cofre, una caxita de plata, bendita por nos, adonde esté el santissimo sacramento, con aras y corporales de lino en dicha custodia, que se muden cada mes. Y mandamos sea la dicha custodia grande, a lo menos ancha, adonde según el lugar, que uviere, proporcionada con el altar mayor, fixa y puesta en él, donde mandamos esté y se quite de otra cualquiera parte que esté de la Iglesia y se ponga en el altar mayor en medio del, y que por de dentro de la custodia este un cielo de tafetán y delante de la puerta por la parte de adentro una cortina de tafetán, o otra de seda, o de algún belo de resplandor... mirando mucho no aya en el sagrario humedad... lo qual todo mandamos a los dichos Curas hagan y cumplan so pena de ocho reales por cada vez que faltaren de tener alguna de las cosas sobredichas, y donde no uviere la dicha custodia, se haga dentro de quatro meses de la publicación destas nuestras constituciones y dentro de un mes de la dicha publicación nos avisen, para que las mandemos hazer so las dichas penas”²⁰.

Se puede apreciar, pues, cómo el texto describe perfectamente todo lo que a partir del retablo de Astorga se había establecido en lo concerniente a la colocación y cuidado del sagrario, siguiendo de este modo la línea y los preceptos contrarreformistas.

Centrándonos en el tipo de sagrarios que realizó Gregorio Español, conocemos los que se encuentran en algunos de sus retablos leoneses, como los de San Román el Antiguo²¹, Quintanilla de Somoza y Valle de la Valduerna. Los dos primeros siguen el modelo que Becerra diseñó para el retablo de la catedral de Astorga, es decir, el de una estructura de desarrollo vertical con cuerpos que

²⁰ El ejemplar original fue consultado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valladolid, ubicada en el Colegio Santa Cruz, U/BC 09340.

²¹ El retablo de San Román el Antiguo debió de ser contratado originariamente por el escultor de León Melchor de Salinas. Tras su muerte, ocurrida en 1585, su viuda lo traspasó a los escultores de Astorga Gregorio Español y Antonio de Saldaña, realizándose el nuevo contrato el 21 de agosto de 1588, obligando a los artistas a seguir la traza que había dado el propio Melchor de Salinas. La carta de pago se dio finalmente el 8 de mayo de 1618 (aunque el retablo se debió de terminar antes), pero tan sólo aparece como responsable de la obra Gregorio Español. GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “David y Moisés”, en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga*, Salamanca, 2000, pp. 126-127 e ID., “Sagrario”, en *Id.*, pp. 382-384. En lo que respecta al sagrario, parece que fue concebido junto al retablo, aunque el hecho de que aparezca el tema de la *Anunciación*, al igual que en el banco, puede plantear dudas. Otra circunstancia que hay que tener en cuenta es que el estilo escultórico que presenta, difiere un poco del de Español, quizá porque fuese ejecutado por su compañero Antonio Saldaña o quizá por miembros de su taller. Esperemos que en un futuro pueda explicarse más acertadamente esta cuestión.

van decreciendo en altura, rematándose por una cúpula. Por otro lado el de Valle muestra una solución más sencilla, rectangular, que se adapta al marco arquitectónico de la máquina, siguiendo la forma del banco y sirviendo como parte del soporte de la caja central donde se alberga la imagen del titular, San Félix. A estos ejemplos unimos ahora tres nuevas custodias, las tres contratadas independientemente. Sólo en una de ellas se ha seguido una solución compleja, derivada del modelo catedralicio, optando las otras dos por formas más simples, en la línea de la de Valle de la Valduerna.

2. 1 El sagrario de Rozas de Sanabria

En la parte central del retablo mayor dieciochesco de la iglesia parroquial de Santa Cecilia se conserva un pequeño sagrario que hemos podido documentar como obra de Gregorio Español. Es una estructura modesta que denota el encargo de una parroquia humilde con necesidades de mobiliario litúrgico, localizada en una población apartada del centro episcopal.

El documento que nos ha permitido conocer la autoría de la custodia es una tasación realizada en Astorga el 26 de noviembre de 1597, ante el escribano Andrés Becerra²². La escritura deja claro que el autor de la obra fue Español y que actuaron como tasadores Luis de la Bena, por parte de la iglesia, y Alberto Matía, por el artista. Ambos ensambladores, que estimaron la custodia en 755 reales, son bien conocidos a través de la documentación astorgana, ya que desarrollaron una gran actividad en el obispado²³.

Se trata de una obra de pequeñas dimensiones (fig. 2), de planta poligonal que presenta una forma trapezoidal en su parte frontal. Cuatro columnas jónicas estriadas, enmarcan cada paño con su correspondiente relieve. Las que están al frente descansan sobre ménsulas invertidas, como las que aparecen en el segundo cuerpo del retablo de Astorga. Apenas hay ornamentación, salvo una tarja

²² “Luis de la Vena y Alberto Mathia entalladores vezinos desta çiudad, tasadores nombrados por vuestra merced y por parte de Gregorio Español, escultor, para ver y tassar una custodia de talla que tiene hecha el dicho Gregorio Español para la yglesia parrochial del lugar de Roças, tierra de Sanabria, y por nos vista ansi la madera, ensamblaje y talla, escultura y tornería, hacemos en Dios y en nuestras consciencias y debajo del juramento que fecho tenemos, que bale sieteçientos y çinquenta y çinco reales a lo que Dios nos a dado a entender en su justo valor y pa verdad lo firmamos de nuestros nombres”, Todo se hizo ante “el doctor Matheo Berrueco de Samaniego, provisor general de la Santa iglesia, çiudad y obispado de Astorga”. Luis de la Bena y Alberto Matía recibieron por su trabajo doce reales, siendo seis para cada uno. La parte final del documento nos informa de que se pagó a Gregorio Español la cantidad estipulada, estando presentes más personas de las de arriba indicadas, como el propio escultor, Pedro Centeno, mayordomo de la iglesia de Rozas, el licenciado don Antonio Rodríguez de Uruña, tesorero de la Santa Iglesia catedral de Astorga y Bartolomé Martínez, procurador de la ciudad. Archivo Diocesano de Astorga (en adelante ADA), Protocolos (en adelante Prot.), Andrés Becerra, 26 de noviembre de 1597, f. 870.

²³ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco...*, pp. 149-153; y ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “El Retablo Mayor...”, p. 107.

ancha que se dispone sobre la puerta. En lo que respecta a la iconografía, para la portezuela se ha optado por la escena en la que Pilatos enseña a Cristo al pueblo judío después de ser azotado y pronuncia las palabras latinas de *Ecce Homo*, en vez de la habitual *Resurrección*, mientras que para los laterales se ha utilizado a *San Pedro y San Pablo*, como pilares o columnas de la Iglesia cristiana, motivo muy recurrente en las representaciones de cualquier sagrario.



Fig. 2. Sagrario. Gregorio Español. 1595-1597.
Iglesia de Santa Cecilia. Rozas de Sanabria (Zamora).

Desde el punto de vista escultórico los tres relieves contienen las características propias de Gregorio Español. El *Ecce Homo* de la puerta (fig. 3), muestra a Cristo semidesnudo, con el paño de pureza y con la clámide roja que le envuelve parcialmente. La cabeza se inclina sobre el hombro derecho, en gesto de resignación, y tiene las manos atadas sobre el vientre. Pilatos porta un tocado parecido a un turbante, que le confiere una apariencia más de personaje oriental que de gobernador romano de Judea y sujeta la clámide de Cristo con su mano izquierda, mientras que alza el brazo derecho en actitud de presentarlo ante el pueblo. La imagen del Redentor muestra una anatomía de gran masa pero sin la potente musculatura que aparece en otros escultores romanistas, como evidencian sus estilizados y lánguidos brazos. El rostro ovalado de facciones blandas, el tratamiento del cabello y la barba, los

labios pequeños y carnosos, la nariz afilada y las cejas en oblicuo, son características típicas del repertorio español, que recuerdan al estilo de los relieves de *Cristo atado a la columna* y la *Resurrección* que Español talló para el segundo cuerpo del retablo de Valle de la Valduerna, pero con una factura de menor calidad que estos. La cara de Pilato muestra igualmente estos estilemas. En cuanto a las vestimentas, hay que destacar esos pliegues de aristas redondeadas que aparecen en la clámide de Cristo o en la túnica de Pilatos, al igual que un tipo de plegado en forma de horquilla que produce oquedades, lo que proporciona un juego de claroscuros que son muy característicos del maestro astorgano. De nuevo hay que poner en relación al retablo leonés de Valle, especialmente en los relieves del banco, por las analogías estilísticas existentes. En este sentido es interesante reseñar que esta manera de trabajar los plegados de los ropajes, es similar al que utilizará posteriormente Gregorio Fernández en algunas creaciones de su primera época como, por ejemplo, en la imagen de *San Juan de Sahagún* (h. 1605-1610) que se encuentra en el pueblo leonés que lleva su nombre²⁴.



Fig. 3. *Ecce Homo*. Detalle de la fig. 1.



Fig. 4. *San Pedro*. Detalle de la fig. 1.

²⁴ URREA FERNÁNDEZ, J., “Gregorio Fernández en Sahagún de Campos”, *Tierras de León*, 27 (1977), pp. 41-44; ID., “San Juan de Sahagún” en *Gregorio Fernández 1576-1636*, cat. exp., Madrid, 1999, pp. 86-87. El parecido de los plegados en ambos artistas tiene que ver con el panorama artístico que se estaba viviendo en la escultura en torno al año 1600. Antes de la marcha del joven Fernández a Castilla, cuando todavía permanecía en Sarria, Español ya tenía o estaba realizando algunas obras en Galicia, como en la provincia de Orense dependiente al obispado de Astorga o en la catedral de Santiago, en la que junto a Juan Dávila -artista muy relacionado con Valladolid- contrató en 1599 la sillería de coro.

El relieve de *San Pedro* (fig. 4) muestra al santo de pie, vestido con una túnica y envuelto por un manto en el que de nuevo se ven esas oquedades producidas por el tipo de pliegues dicho anteriormente. La rodilla izquierda se flexiona levemente produciendo un ligero *contrapposto* que se deja traslucir bajo la túnica. De la mano derecha cuelgan las llaves, que es su atributo particular, adoptando una forma estereotipada que deriva del *David* de Miguel Ángel, mientras que la izquierda se alza en un gesto en el que parece mostrarnos la escena del *Ecce Homo* contigua, con una torsión muy habitual en Español. La cara ancha, con la barba y el pelo corto ensortijados, pueden relacionarse nuevamente con los tipos humanos de los apóstoles y evangelistas del banco del retablo de Valle de la Valduerna, así como con algunas figuras de los relieves del banco del retablo de Nogarejas. En cuanto al apóstol de los gentiles, *San Pablo*, éste se dispone de pie en una postura de tres cuartos, con la rodilla izquierda algo flexionada, vistiendo túnica azul y envuelto en un manto rojo. Con la mano izquierda sujeta un libro, mientras que con la derecha agarra la empuñadura de la espada que lo identifica. El tratamiento escultórico es el mismo que hemos visto en los dos relieves anteriores.

El estado de conservación del sagrario es algo deficiente, a falta de una restauración que le devuelva a su estado original y elimine el repinte de colores planos y vivos a base de azules y rojos que presenta en la actualidad -fruto de una desafortunada intervención posterior-, así como consolide algunos elementos arquitectónicos, como las columnas.

La custodia de Rozas de Sanabria, tasada en 1597, tuvo que encargarse poco tiempo antes. El hecho de que en 1595 se promulgasen las *Constituciones sinodales* del obispo Fray don Pedro de Rojas, en las que se indicaba que, si no había custodia en alguna parroquia, se hiciera tras la publicación de éstas, proporciona una fecha aproximada de su contratación pues, al ser una obra menor, no necesitaría mucho tiempo para ejecutarse. Por otro lado, las relaciones estilísticas que hay con los retablos leoneses de Valle de la Valduerna y Nogarejas, que se estaban realizando en 1596, vienen a avalar la fecha de ejecución de este sagrario zamorano en torno a 1595-1597. Fueron éstos unos años de abundante trabajo para el taller de Gregorio Español, ya que estaba inmerso en los dos retablos citados anteriormente y en la terminación del de San Román el Antiguo, así como en la ampliación del antiguo coro pétreo de la catedral de Santiago de Compostela²⁵. En este contexto de máxima actividad en el obrador del maestro astorgano, es donde surge este pequeño encargo para una modesta parroquia del Norte de Zamora, localizada en una zona alejada de la diócesis asturicense.

²⁵ VILA JATO, M. D., *Escultura...*, pp. 85-86.

2. 2 El sagrario de Entrepeñas

La segunda custodia que documentamos como obra de Gregorio Español, es la que se encuentra en Entrepeñas, una localidad ubicada en los límites de la comarca de La Carballeda con la de Sanabria. Conservada en la iglesia parroquial de La Asunción, preside un retablo barroco que puede datarse en el tercer cuarto del siglo XVII, como así denota el uso de columnas salomónicas, marcos de tarjetillas y una decoración de colgantes de frutas.

La documentación que acredita la autoría de Gregorio Español es un contrato redactado el 30 de mayo de 1611, junto al pintor Pedro de Ulierte Bilbao²⁶. Este último, aunque muy activo en la diócesis, es una figura todavía desdibujada, al igual que toda la pintura manierista y romanista asturicense. Su ocupación principal debió de orientarse fundamentalmente a los trabajos de policromado. Posiblemente sea hijo de Pedro de Bilbao, un pintor prolífico y muy conocido en el obispado de Astorga²⁷.

A la escritura de contrato siguen las licencias de talla y pintura que especifican y describen con claridad la forma que debería tener la custodia²⁸, aunque no ha llegado completa hasta nosotros en su configuración primigenia, como se verá más adelante; también se registró algún cambio iconográfico con respecto a lo que se concertó originalmente.

El documento sigue explicando más condiciones del encargo, con los habituales formulismos en este tipo de escrituras. Así, por ejemplo, una vez que estuviese acabada la custodia, los artistas tendrían que asentarla en el altar de la

²⁶ “Sea notorio a los questa publica escriptura de contrato vieren como nos, Juan de Prado el biejo, vecino del lugar de Entrepeñas y mayordomo que al presente soy de la yglesia parroquial del dicho lugar, Gregorio Español, escultor, y Pedro de Ulierte Bilbao, pintor, vecinos de la ciudad de Astorga en virtud de las liçençias que por su señoría el señor obispo deste ovispado se an dado para lo infraescrito que su tenor dellas una en pos de otra son como siguen”, ADA, Prot. Cristóbal García, 30 de mayo de 1611, f. 140.

²⁷ GARCÍA IGLESIAS, J. M., *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, 1986, pp. 73-85 y FERNÁNDEZ MATEOS, R., “Noticia artística...”, p. 235.

²⁸ “Usando de las dichas liçençias yo el dicho Juan de Prado el biejo, mayordomo en nombre de la dicha yglesia, me conçierto con los dichos Gregorio Español y Pedro de Ulierte, pintor, y con cada uno dellos de por si, por lo que toca a su officio en que ayan de açer y hagan para la dicha yglesia una custodia de talla y pintura con sus cajas, cuerpo y sobre cuerpo, y en cada cuerpo quatro columnas y en el sobre cuerpo tres cajas y en cada una, una figura de un apostol de bulto y en la puerta prencipal de la dicha custodia una historia de Nuestra Señora del Assumption y en las dos cajas del primer cuerpo otras dos figuras de San Anton y Santa Luçia, y todo ello con el mas adorno de arquitectura y rremates que sean necesarios para perfeçonar la dicha obra, la qual a de hacer de talla el dicho Gregorio Español, escultor, en la forma dicha, y el dicho Pedro de Ulierte la a de pintar, dorar y estoffatar de vuen oro y colores finas y la dicha obra la an de dar ffecha y acavada en toda perfection dentro de un año de la fecha y otorgamiento desta escriptura”. Concluye la licencia con los testigos, que fueron Marcos de Vega y el licenciado Damián Álvarez, y los firmantes, Gregorio Español, Pedro de Ulierte y Marcos de Vega, quien firmó en nombre del mayordomo por no saber escribir. ADA, Prot. Cristóbal García, 30 de mayo de 1611, f. 140.

iglesia y recibir el pago por su trabajo según lo tasarán oficiales especializados en cada arte, que serían nombrados por las dos partes. Y si no se llegase a un acuerdo, el mayordomo en nombre de la iglesia estimaría el precio de la talla y pintura en 300 ducados.

La documentación sobre la custodia de Entrepeñas se completa con las licencias expedidas por el obispo a Gregorio Español, necesarias para poder formalizarse el contrato, donde además de otorgar la realización de la mencionada se concede la correspondiente a la localidad de Garrapatas (Zamora)²⁹.

Dicha licencia se fechó el 8 de enero de 1611 y fue consecuencia de una visita pastoral realizada el año anterior -en 1610- por el visitador doctor Núñez Barba. Esto sirvió para que poco tiempo después, el 30 de mayo de ese mismo año, se formalizase el contrato de la obra. El documento también es interesante por la información que suministra sobre otros trabajos en los que Español estaba comprometido a ejecutar, como unos cajones y una custodia para la iglesia de Garrapatas, que tendremos ocasión de analizar más adelante, en el apartado correspondiente. Lo mismo sucederá en el caso del pintor³⁰.

Al igual que en la licencia anterior, también aquí aparecen otras obras en las que estaba comprometido el artista, en este caso Pedro de Ulierte, como la mencionada custodia de Garrapatas y un retablo para el pueblo leonés de Cobrana. Esta se otorgaría el 8 de febrero de 1611, un mes después de haberlo hecho con la de la escultura.

El sagrario de Entrepeñas (fig. 5) es una estructura de grandes dimensiones, que adopta una forma de pequeño retablo dentro de la gran máquina barroca donde se ubica. Su complejidad en nada tiene que ver con la sencillez arquitectónica que vimos en Rozas de Sanabria. La custodia, está formada por un banco y dos cuerpos. El primero consta de tres partes bien diferenciadas, adquiriendo más importancia la central, que sobresale en planta con un perfil redondeado. En las laterales, se abren las cajas que el contrato había fijado, flanqueadas por dos columnas corintias entorchadas. Sus marcos están decorados por

²⁹ “Nos, fray don Antonio de Caceres por la miseracion divina, obispo de Astorga, del conxexo de su magestad y por la presente damos liçençia a Gregorio Español, escultor, vecino desta ciudad para que pueda hacer y haga para las iglesias de los lugares de Carrapatas y Entrepenas, dos custodias de talla conforme se mandó en la visita del ano passado por el doctor Nuñez Barba, nuestro visitador, y para la dicha yglesia de Carrapatas unos cajones para los ornamentos... dada en Astorga a doce de henero de mill y seiscientos y honçe anos”, ADA, Prot. Cristóbal García, 30 de mayo de 1611, f. 142.

³⁰ “Nos, ffray don Antonio de Caçeres, obispo de Astorga, del conxexo de su majestad, por la presente damos liçençia a Pedro de Olierte, pintor, vezino desta ciudad para que pueda pintar la custodia de la iglesia parroquial del lugar de Carrapatas y otra para la iglesia parroquial del lugar de Entrepenas y un rretablo para la yglesia parroquial del lugar de Cobrana que hesta mandó pintar por visita y mandamos a los mayordomos y depositarios de las dichas yglesias, hagan y celebren con el susodicho, contratos en forma en rraçón de las dichas obras... en Astorga a hocho de hebrero de mill y seiscientos y honçe anos”, ADA, Prot. Cristóbal García, 30 de mayo de 1611, f. 142r.

unas molduraciones con codillos, como los que utilizó Becerra en el primer cuerpo del retablo de las Descalzas³¹. El sagrario propiamente dicho se divide en tres calles. La central, que recibe un tratamiento de micro-portada, rematada por un frontón partido que descansa sobre un friso decorado con triglifos y espejos circulares, es ocupada en su mayor parte por la portezuela para guardar las especies. Aquí también aparecen otras dos columnas entorchadas, que se apoyan sobre ménsulas invertidas. En las calles laterales se abren sendas hornacinas sobre las que se dispone una decoración con motivos de cadeneta, muy del gusto clasicista. En el contrato se preveían cuatro columnas por cada cuerpo, frente a las seis que finalmente se hicieron. Remata todo este cuerpo un friso en el que se usan motivos ornamentales diversos, como *putti* que flanquean cueros recordados, cabezas de angelotes y decoración de cadeneta.

Lamentablemente ha desaparecido el sobrecuerpo al que se refiere la documentación, en el que habría cuatro columnas y tres cajas para albergar imágenes de bulto de apóstoles. Este segundo cuerpo debió tener un perfil redondeado -como también lo tiene el banco-, que se coronaría con una cúpula, dando como resultado un aspecto turriforme de cuerpos decrecientes como los que aparecen en el sagrario del retablo catedralicio. La forma del expositor dieciochesco de estilo rococó nos da una idea aproximada de cómo sería la estructura original.

La obra puramente escultórica está compuesta por un relieve con la escena de la *Transfiguración* en la puerta del sagrario y cuatro imágenes de bulto redondo. La primera, que simboliza la Resurrección, motivo más habitual que aquél en las custodias, no fue la que en origen se pensó para este espacio, pues el contrato estipulaba que fuera “una historia de Nuestra Señora del Asumption”. No es extraño que en este tipo de obras el acuerdo señalara una cosa y finalmente se hiciese otra, por deseo de última hora de los comitentes, pues un caso parecido también podemos verlo en el propio sagrario del retablo de Astorga³². Toda la composición de la *Transfiguración* parece estar inspirada en alguna estampa. El tratamiento escultórico es rudo, como queda patente en lo poco definidos que aparecen los rostros y en las manos desproporcionadas, lo que denota la intervención del taller. Aún así se puede detectar el estilo característico de Español, como los ropajes envolventes y amplios, con plegados redondeados y aristados, o la barba larga y serpenteante de Elías con el típico bigote diagonal.

³¹ BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F., “Retablo mayor del convento de las Descalzas Reales de Madrid”, en *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 5-7.

³² La portezuela del sagrario asturicense contiene un relieve con la *Resurrección*, aunque la documentación señalaba que inicialmente debía representarse un Cristo de pie con una cruz en las manos, algo que sería parecido al que diseñó Miguel Ángel para *Santa María sopra Minerva* de Roma y que aparece reflejado en la puerta de la custodia y primer cuerpo del retablo de Tafalla realizado por Juan de Anchieta. ARIAS MARTÍNEZ, M., “De Gaspar Becerra...”, p. 180.



Fig. 5. Sagrario. Gregorio Español. 1611-1612. Iglesia de La Asunción. Entrepeñas (Zamora).

A los lados de la puerta, en calidad de Príncipes de la Iglesia, se encuentran ubicados en hornacinas *San Pedro* y *San Pablo*. En la actualidad presentan un reciente e inapropiado repinte, que deforma el aspecto original de estas pequeñas esculturas. A pesar de ello, se distinguen elementos formales del repertorio español, como los ropajes amplios y pesados, el pelo corto y ensortijado, la nariz recta y afilada, entre otros.

Las otras dos imágenes que se albergan en las cajas laterales de la custodia, son de mayor tamaño y calidad, y se corresponden con la iconografía que se había concertado en el contrato. En la de la izquierda se encuentra *San Antón Abad* (fig. 6), con el hábito de los antonianos y con el lechón a sus pies. Lleva una capa que envuelve el cuerpo -decorada con bellos estofados-, con unas características oquedades en los plegados muy del gusto de Español. Con una mano sujeta elegantemente un libro contra su costado mientras que con la otra porta un bastón, que no es el original. La cara es ovalada y tiene los pómulos marcados con las mejillas hundidas. La nariz es recta y afilada y la boca pequeña. El pelo se organiza mediante mechones retorcidos y la larga barba es serpenteante, con el habitual bigote. Todo responde perfectamente al estilo del maestro

astorgano. Es interesante señalar cómo la composición de *San Antón Abad* que plantea aquí Gregorio Español, es casi idéntica a la que concibió años atrás para un retablo colateral en Barcial del Barco (fig. 7), realizado entre 1592-1598³³. Esto nos indica que el maestro reutilizaba algunos modelos de éxito a lo largo de su actividad.



Fig. 6. *San Antón Abad*. Detalle de la fig. 4. Gregorio Español. 1611-1612. Iglesia de La Asunción. Entrepeñas (Zamora).



Fig. 7. *San Antón Abad*. Gregorio Español. 1592-1598. Iglesia de Santa Marina. Barcial del Barco (Zamora).

Por otro lado, la caja de la derecha, alberga a *Santa Lucía* (fig. 8), una bella imagen de una dama joven que porta en su diestra el plato con los ojos que simbolizan su martirio. Con la mano izquierda sujeta parte del manto, en un gesto de gran elegancia compositiva que es característico del repertorio español, y que se encuentra también en otras obras del maestro, como el *Santo Toribio* del retablo de San Román el Antiguo, el relieve de *San Torcuato* de la sillería de coro de Santiago o el propio *San Pablo* de esta custodia, que vimos antes. Los pliegados de la vestimenta son muy similares a los practicados en los relieves del

³³ Este pueblo zamorano que hoy depende de la diócesis de Zamora, no conserva el retablo en cuestión, puesto que se vendió en 1977 a un anticuario de Sahagún. La pequeña máquina estaba dedicada a Nuestra Señora y en la iglesia sólo subsisten las imágenes que contenía, como la propia *Virgen con el Niño*, *Santa Bárbara* y el citado *San Antón Abad*. Ver GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., “La obra del escultor Gregorio Español...”, pp. 204-208.

coro compostelano, de apariencia aristada y con unos pliegues horquillados, que dan sensación de pesadez. Típico de Español es también el cinto alto que ciñe la santa, con forma de cueros recortados, que suele utilizar para algunas figuras femeninas como, por ejemplo, la *Virgen con el Niño* y la *Santa Bárbara* de Barcial del Barco ya referidas.



Fig. 8. *Santa Lucía*.
Detalle de la fig. 4.
Gregorio Español.
1611-1612.
Iglesia de La Asunción.
Entrepeñas (Zamora).

En este pueblo zamorano existe también otro retablo del escultor en el que hay una *Santa Lucía* anterior -que actualmente está desubicada de su marco- que comparte esa belleza ideal del rostro, pero no el modelo y el tipo de plegados -que aunque aristados, aquí son más finos y paralelos-, que la de Entrepeñas³⁴.

En conclusión, la custodia de Entrepeñas es una pieza de calidad dentro de la producción de Gregorio Español, en la que su estructura busca un gran desarrollo frente a otras más modestas, y corresponde a un momento de gran activi-

³⁴ El 9 de noviembre de 1585 se tasaron las imágenes de *Santa Lucía*, *San Fabián* y *San Sebastián* que hizo Español para Barcial del Barco, para las cuales posteriormente se realizó un retablo con la advocación de la santa, que se pagaba en 1596. Ver *Id.* pp. 198-203.

dad en el taller del maestro cuando, una vez vuelto de Santiago de Compostela, realiza empresas de mayor envergadura, como el retablo de Quintanilla de So-moza o la conclusión del retablo de Valle de la Valduerna.

2. 3 El sagrario de Santa Eulalia de Río Negro

Tal como se constata en la documentación de la custodia anterior, se había otorgado una licencia para que Gregorio Español y Pedro de Ulierte hiciesen otro sagrario para la localidad de Garrapatas, nombre con el que se conocía el pueblo hasta que se cambió por el actual en el siglo XX. A esta licencia otorgada por el obispo Fray Antonio de Cáceres el 12 de enero 1611, en la que también se obligaba a Español a hacer unos cajones, añadimos aquí el documento de tasación, datado el 30 de junio de 1612³⁵.

Intervinieron como tasadores los ensambladores Claudio Jampión, por la parte de la iglesia, y Antonio Ruiz, por la del escultor. Ambos son bien conocidos por la documentación astorgana, que testimonia su actividad en la diócesis en el primer tercio del siglo XVII³⁶. Todo el proceso se hizo ante el Licenciado don Pedro Amezcua, provisor general del obispado, los tasadores citados, el propio Gregorio Español, los mayordomos Juan Danta y Antón Bermejo, y el notario Cristóbal García, siendo testigos el pintor Juan de Ulierte - encargado de la policromía- y Juan de Grexalva.

El sagrario de Santa Eulalia (fig. 9), es una estructura sencilla, de forma rectangular, articulada mediante seis columnas de orden corintio. La parte central sobresale un poco, para marcar su importancia, puesto que es el lugar donde se encuentra la puerta, que se remata con un frontón triangular donde se aloja una *Anunciación*. Aquí las columnas descansan sobre ménsulas, que flanquean un cajón que se decora con una tarja. Las partes laterales, desprovistas de decoración, pudieron servir para albergar -quizá, de nuevo- pequeñas imágenes con *San Pedro* y *San Pablo*. Como queda visto en el documento, el sagrario se tasó en 719 reales y los cajones, en 819.

³⁵ “Claudio Jampión oficial nombrado por vuestra merced y Antonio Rruyz por parte de Gregorio Español, para ber y tasar una custodia para la yglesia del lugar de Garrapatas, y abiendo visto la escultura y madera y ensamblaje, bale setecientos y diez y nube reales y ansi bimos unos cajones para la dicha yglesia y abiéndolos bisto y tasado cada pieça por si de talla y escultura y ensamblaje y madera dicimos que balen los dichos cajones ochoçientos y diez y nube reales, y por el juramento que abemos fecho y debajo de nuestras conciencias que es el justo balor y lo firmamos”, ADA, Prot., Cristóbal García, 30 de junio de 1612, f. 129.

³⁶ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco...*, pp. 153-154 y 164-168.



Fig. 9. Sagrario. Gregorio Español. 1611-1612. Iglesia de Santa Eulalia. Santa Eulalia de Río Negro (Zamora).

El aspecto que muestra en la actualidad está algo distorsionado debido a una policromía posterior. Según una inscripción que se ubica sobre la Anunciación, se indica que la custodia fue dorada en 1802³⁷, lo que afectó a toda la estructura -especialmente a las columnas, en las que seguramente se han tapado unas probables estrias- y a la escultura. En el relieve de la puerta se ha representado a *Cristo con la cruz a cuestas*, con unos ropajes pesados y envolventes que denotan el estilo de Español. El repinte del rostro ha empastado las facciones, por lo que no se pueden percibir las formas del maestro. La composición general parece estar sacada de una estampa. En cuanto a la *Anunciación*, poco se puede decir, puesto que el repinte la ha deformado completamente.

El modelo de sagrario de Santa Eulalia es similar al que se encuentra en el retablo de Valle de la Valduerna, aunque éste último tiene una profusión decorativa que contrasta con la sencillez del zamorano. Hay que recordar que el retablo leonés se concluyó en 1611, año en el que se comenzaría esta obra. Una vez más vemos como el taller de Español vivía unos momentos de máxima actividad en estos años, realizando trabajos de gran porte como pequeños encargos como éste.

³⁷ Siendo cura don Francisco Blanco.

Gracias a la documentación aquí aportada, la datación del sagrario de Santa Eulalia queda fijada entre 1611-1612, al igual que el de Entrepeñas.

3. CONCLUSIONES

Gregorio Español es sin duda el imaginero de más prestigio en la diócesis asturicense, tras la diáspora de los maestros que trabajaron en el retablo catedralicio. Los sagrarios que hemos estudiado dan buena muestra de ello y suponen nuevos hitos cronológicos y estilísticos en la trayectoria artística del maestro astorgano. También resultan muy sintomáticos de la época de la Contrarreforma, donde los ideales eucarísticos se afianzaron y cobraron un mayor protagonismo como reacción al protestantismo, lo que justifica la gran proliferación de sagrarios en este momento.

A partir de 1611, cuando se comienzan las custodias de Entrepeñas y Santa Eulalia, empiezan a aparecer obras de interés, realizadas por parte de maestros que serán posteriormente grandes representantes de la nueva estética barroca, aunque por estas fechas todavía seguían imbuidos en el Manierismo. Así por ejemplo, es el año en el que toresano Sebastián Ducete contrata el *Cristo atado a la columna* que se encuentra en la iglesia de San Gil de Burgos³⁸ -obra muy juniana aunque con novedades en el tratamiento del paño de pureza-, o en el que Gregorio Fernández realiza el *San Gabriel* para Tudela de Duero (en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid)³⁹ -de un Manierismo elegante de raíz giambolonesca-. Frente a estas propuestas, Español continúa practicando un Romanismo acusado que prolongará hasta su muerte, en 1631, cinco años antes de la de Fernández, el gran imaginero del Barroco, que por entonces ya había realizado muchas de sus grandes creaciones, como los *Cristos yacentes*, los *Crucificados* o los *pasos procesionales*. En definitiva, el Romanismo que Becerra implantó en el retablo de Astorga, no desapareció en esta diócesis hasta el fallecimiento de Gregorio Español, lo que nos indica el grado de aislamiento de este territorio frente a las novedades que se estaban experimentando en otros centros de importancia, como era el de Valladolid.

³⁸ VASALLO TORANZO, L., *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Salamanca, 2004, p. 134

³⁹ BRASAS EGIDO, J. C., “Una escultura inédita de Gregorio Fernández”, *BSAA*, XXXIX (1973), pp. 509-512 y URREA FERNÁNDEZ, J., “Santo Ángel”, en *Gregorio Fernández. 1576-1636*, Madrid, 1999, pp. 104-105.