

Diego de Gamboa (Act. 1612-1637), escultor entre el Romanismo y el Barroco: Estilo y nuevas obras

Diego de Gamboa (Act. 1612-1637), sculptor between Romanism and Baroque: Style and new works

Rubén FERNÁNDEZ MATEOS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6898-4734> / rubenfernandezmateos@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i18.5907>

Recibido: 2-V-2019

Aceptado: 5-VII-2019

RESUMEN: El presente artículo estudia la figura del escultor Diego de Gamboa, reuniendo los pocos datos que de él se conocen y aportando algunos desconocidos relativos a su biografía. También se analiza el estilo, que parte del romanismo miguelangelesco aprendido con Gregorio Español, todavía imperante en la diócesis de Astorga durante el primer tercio del siglo XVII, para meterse en el barroco, posiblemente debido a un contacto con el escultor Gregorio Fernández en Valladolid o alguno de sus seguidores. Por último se dan a conocer nuevas obras en la provincia de León y Zamora que suponen hitos cronológicos en su trayectoria artística.

Palabras Clave: Diego de Gamboa; Escultura romanista; Escultura barroca; Siglo XVII; Astorga (León); Gregorio Fernández.

ABSTRACT: The present article studies the figure of sculptor Diego de Gamboa by gathering the scarce data available about him and providing further unknown facts from his biography. It is also an analysis of his style, which goes from the Michelangeloan Romanism suggested by Gregorio Español's work, still prevailing in the Diocese of Astorga throughout the first third of the 17th century, to later immerse in the Baroque, perhaps due to a possible contact with sculptor Gregorio Fernández in Valladolid or followers. Lastly, several new works of art found in the province of León and Zamora are published, which are in turn chronological milestones of his artistic career.

Keywords: Diego de Gamboa; Romanist sculpture; Baroque sculpture; 17th century; Astorga (León); Gregorio Fernández.

El impacto que supuso el retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1562) en el ámbito español y, especialmente, en el norte del país durante el último tercio del siglo XVI y primeros años de la siguiente centuria, es de sobra conocido. Gaspar Becerra fue el artífice de esta gran máquina escultórica, que utilizaba un nuevo lenguaje basado en

el arte romano de Miguel Ángel y sus seguidores, convirtiéndose en el vehículo perfecto para enseñar los ideales del Concilio de Trento¹.

¹ Entre las numerosas publicaciones sobre Gaspar Becerra y el retablo de la catedral de Astorga nos remitimos a Manuel Arias Martínez y Miguel Ángel González García, "El Retablo Mayor, escultura y policromía"

En la diócesis asturicense este nuevo léxico, denominado romanismo miguelangelesco, se prolongó en el tiempo, llegando a practicarse hasta el primer tercio del siglo XVII, cuando en otros lugares el Barroco ya imperaba. Será Gregorio Español (h. 1555/59-1631) el último gran baluarte de este estilo, que extenderá hasta su muerte, ocurrida en la tardía fecha de 1631.

Durante estas primeras décadas de la decimoséptima centuria existían en otros territorios castellanos escultores que, partiendo de una estética manierista o romanista, evolucionaron hacia formas más naturalistas que desembocaron en el Barroco. El caso más claro es el de Gregorio Fernández (1576-1636)², en Valladolid, y el de Sebastián Ducete (1568-1620) y Esteban de Rueda (h. 1585-1626)³, en Toro (Zamora). Pero será el primero de ellos, quién, sin duda, acaparará el mercado escultórico de la mitad norte de Castilla.

en *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y Restauración*, coord. por Manuel Arias Martínez y Miguel Ángel González García (Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001), 13-162; Manuel Arias Martínez, "Miscelánea sobre Gaspar Becerra", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 11 (2007), 7-15 y Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007), 157-251, donde aparece recogida toda la bibliografía anterior.

² Sobre Gregorio Fernández son fundamentales Juan José Martín González, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980) y Jesús Urrea, *El escultor Gregorio Fernández, 1576-1636: (Apuntes para un libro)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014). Este último libro es un compendio de todos los artículos realizados por el profesor Urrea sobre el escultor.

³ La obra esencial sobre los Maestros de Toro donde se puede consultar más bibliografía sobre el tema en Luis Vasallo Toranzo, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda: Escultores entre el Manierismo y el Barroco* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2004) y Luis Vasallo Toranzo, "Sebastián Ducete, nuevas noticias y obras" en *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, coord. por Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009), 191-197.

El arte del maestro gallego pronto sedujo el gusto de los comitentes, convirtiéndose en el modelo a seguir para el resto de artistas. La gran cantidad de encargos que acometió desde su obrador en la capital del Pisuerga fue posible gracias a un estilo personal, con unas tipologías iconográficas de éxito y a un taller integrado por aprendices y oficiales que supieron entender sus directrices, ejecutando los trabajos con solvencia. Baste mencionar a algunos de estos discípulos y seguidores para entender la dimensión que alcanzó su personalidad artística: Manuel Rincón –hijo del gran escultor Francisco Rincón–, Juan Castaño, Juan de Angulo, Pedro de Ayala, Pedro de Zaldívar, Pedro Jiménez, Andrés de Ichaso, Luis Fernández de la Vega, Francisco Fermín, Andrés de Solanes, Mateo de Prado...⁴

En el obispado de Astorga será Diego de Gamboa el escultor que, sin renunciar a algunos estilemas de su primera formación romanista, practique un estilo barroco derivado de las formas fernandescas, siendo, por tanto, el introductor de esta estética en la diócesis. Por eso, el propósito de este estudio es el de ahondar en la desdibujada figura de este artista, analizando su estilo y dando a conocer nuevas obras, recogiendo lo poco publicado que sobre él existe.

DIEGO DE GAMBOA

Son realmente escasas las noticias que se conocen sobre el escultor, y las pocas que hay se deben, fundamentalmente, a los es-

⁴ Sobre los discípulos y seguidores de Gregorio Fernández ver María Antonia Fernández del Hoyo, "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX (1983), 347-374; Jesús Urrea, "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (I)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, L (1984), 349-370; Jesús Urrea, "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (II)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII (1992), 393-402 y María Antonia Fernández del Hoyo, "El taller de Gregorio Fernández" en *Gregorio Fernández (1576-1636)*, coord. por Rosalía López Merás (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999), 43-53.

tudios sobre el retablo barroco leonés del profesor Llamazares Rodríguez. En las siguientes líneas reuniremos aquellos datos conocidos, aportando alguno inédito que complete su biografía.

El primer documento donde aparece mencionado Diego de Gamboa es el de su contrato de aprendizaje. Hernando de Junco, canónigo de la catedral de Astorga, suscribe este contrato con Gregorio Español el 12 de octubre de 1612, para que enseñe a su criado el oficio de escultor por espacio de cuatro años, recibiendo por ello 300 reales⁵. El texto señala que Gamboa es “residente en esta dicha ciudad”, por lo que deja claro que no era oriundo de la ciudad maragata. No sabemos cuál fue su lugar de origen, pero a tenor de su apellido no sería descartable suponerle una procedencia vasca, y más teniendo en cuenta la cantidad de artistas de esa procedencia trabajando en Castilla durante el siglo XVI y XVII⁶. Otro rasgo reseñable es el de su condición de criado al servicio de un canónigo, lo que revela la posible orfandad del joven y la consiguiente tutela del eclesiástico, puesto que lo habitual era que un familiar estuviese presente en este tipo de contratos.

Gregorio Español (h. 1555/59-1631)⁷ es el maestro elegido para la formación del me-

⁵ Aparece parcialmente transcrito en Fernando Llamazares Rodríguez, “Gregorio Español un escultor leonés desconocido”, *Tierras de León*, nº 42 (1981), 69-70. El documento original lo hemos revisado en Archivo Histórico Provincial de León (AHPL), Protocolos notariales, c. 9442, ff. 575-576.

⁶ A pesar de nuestras sospechas sobre su origen, en el texto le trataremos de astorgano, ya que, al menos, lo fue de adopción, al trabajar en esta ciudad toda su vida.

⁷ Sobre Gregorio Español ver, entre otros, Llamazares Rodríguez, “Gregorio Español un escultor...”, 59-73; Miguel Ángel González García, “La obra del escultor Gregorio Español en tres arceprebostos de la Diócesis de Astorga” (Tesis de Licenciatura: Santiago de Compostela, 1984); Rubén Fernández Mateos, “Nuevas obras del escultor Gregorio Español en el Norte de Zamora”, *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXX (2014), 99-120 y Rubén Fernández Mateos, “En torno al escultor Gregorio Español: aprendices, oficiales de su taller y nuevas obras”, *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXXII (2016), 65-89.

nor y su elección no fue casual. Éste fue el escultor más activo y relevante del obispado asturicense en los años finales del siglo del Renacimiento y en las primeras décadas del siguiente, siendo el principal seguidor de Gaspar Becerra después de la muerte del entallador Bartolomé Hernández (h. 1538-1588)⁸. Retablos como los de San Román el Antiguo (1588- antes de 1599), Valle de la Valduerna (h.1596-1611) y Quintanilla de Somoza (realizándose en 1612) –todos ellos en la provincia de León– demuestran la deuda de Español con los presupuestos becerrescos⁹. Será precisamente en este último, que se estaba ejecutando el mismo año en el que ingresa en el taller, donde Gamboa pudo iniciarse en el arte de la escultura. Es por ello por lo que la primera formación que recibió estuvo marcada por el romanismo miguelangelesco practicado por su maestro.

Tras los años de estancia en el obrador de Español, que abarcarían desde 1612 hasta 1616, la siguiente noticia sobre el joven Diego –hasta ahora desconocida–, es la de su dote por matrimonio. Así, el 24 de agosto de 1619 se redacta la carta de dote ante el notario Bartolomé Rodríguez de Losada, por la que recibirá 300 ducados por su enlace con María Pérez, hija de Catalina González y Bartolomé Pérez, difunto, y hermano de Miguel Pérez, clérigo bachiller del coro de la catedral de Astorga. Es significativo cómo dos de los testigos del documento son Hernando de Junco y Gregorio Español, personas conocidas y de confianza de Gamboa¹⁰.

⁸ El entallador Bartolomé Hernández fue uno de los colaboradores de Becerra en el retablo de la catedral de Astorga y en el de las Descalzas de Madrid, trabajando en labores de ensamblaje. Ver Manuel Arias Martínez, “Nuevos datos sobre la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas y el escultor Bartolomé Hernández”. *Archivo Español de Arte*, nº 294 (2001), 127-138

⁹ Si bien es cierto que hay una base juniana en su estilo que queda atemperada por el Romanismo becerresco.

¹⁰ “In dei nomine amén, sepan quantos esta carta de promesa de dote... vieren como nos Catalina González, viuda muger que quedé de Bartolomé Pérez, mi marido defunto vezino que ffue del lugar de Valdefuentes del

dos relieves de los netos del banco) de *San Antonio de Padua* y *San Francisco*¹⁴.

En la localidad orensana de La Rúa, antiguamente conocida como San Esteban de Valdeorras, el escultor realizó la talla titular del retablo mayor, a tenor del parecido que hay con el *San Esteban* de Vecilla de la Vega. Adjudicación que queda probada documentalmente al ser Gamboa uno de los fiadores del ensamblador Lupercio Getino en un poder para contratar la obra, el 13 de abril de 1624¹⁵.

Otra hito importante dentro de su producción artística es la de su colaboración en la reja de coro de la catedral de Astorga (León). Aunque fue contratada el 28 de marzo de 1622 con el rejero bilbaíno Lázaro de Azcaín, el proceso constructivo no finalizó hasta el año 1629. El 3 de agosto de 1626 Gamboa aparece en uno de los pagos de las cuentas que el maestro de la reja recibió del canónigo Rui Díaz de Tejero, cobrando 600 reales. Otro documento más esclarecedor es el del 4 de abril de 1629, por el que se señala que Gamboa hizo las cornisas, cuatro frisos de talla y el crucificado de la reja, nombrando con Azcaín a Gregorio Español –denominado escultor y maestro de arquitectura– como tasador de la obra¹⁶.

En 1633 los protocolos notariales nos revelan otros dos datos sobre encargos al artista. El 19 de abril de este año el ensamblador Antonio Ruiz contrata el retablo mayor de la iglesia de Robledo de la Valduerna (León), que debía ejecutar en tres años. Unos días

más tarde, el 2 de mayo, traspasa la labor escultórica a Gamboa, advirtiéndose claramente su gubia en la imagen titular de *San Esteban*¹⁷. Meses más tarde, en concreto el 7 de noviembre, aparece junto a otra serie de artistas como los ensambladores Antonio Ruiz y Antonio Jampión y el pintor Gabriel Martínez, para realizar el sepulcro del marqués de Astorga, don Álvaro Pérez de Osorio, que se tenía previsto para la capilla mayor de la catedral¹⁸.

La última noticia relativa a su obra de la que tenemos constancia es la de una obligación para realizar la lápida del enterramiento del clérigo Jerónimo de Villalobos –secretario del obispo fray don Antonio de Cáceres, del marqués don Pedro Álvarez Osorio y de su hijo el marqués don Álvaro Pérez de Osorio–, el 22 de octubre de 1636¹⁹.

El recorrido vital de Diego de Gamboa acaba en 1637, año en el que ya consta fallecido en el libro de difuntos de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Astorga²⁰.

Hasta aquí hemos recogido todo lo conocido sobre el escultor, que se ciñe fundamentalmente a su obra, aportando como novedad la dote de su matrimonio con María Pérez, en 1619. Ahora dejaremos algunas noticias más sobre la vida cotidiana del autor, que son una pequeña muestra del día a día de un artista en la sociedad astorgana del primer tercio del siglo XVII.

Así, el 24 de enero de 1623 Gamboa se obliga a pagar a Miguel López Ceballos, mercader de La Bañeza (León), 62 reales y medio por dos varas y cuarto de paño par-

¹⁴ Llamazares Rodríguez, *El retablo Barroco...*, 81-82.

¹⁵ Llamazares Rodríguez, *El retablo Barroco...*, 171-172 y Llamazares Rodríguez, *Fuentes documentales...*, 298. Por fallecimiento de Lupercio Getino en 1628, el retablo se comprometía a terminarlo el 13 de abril el ensamblador Isidro de Vega.

¹⁶ Sobre la historia de la reja ver Miguel Ángel González García, "La reja del coro de la catedral de Astorga", *Astórica*, nº 4 (1986), 167-206 y Amelia Gallego de Miguel, "Reja del coro" en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga* (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2000), 341-344. También ver Llamazares Rodríguez, Gregorio Español un escultor..., 72.

¹⁷ Llamazares Rodríguez, *El retablo Barroco...*, 165-168 y Llamazares Rodríguez, *Fuentes documentales...*, 294-296.

¹⁸ Fernando Llamazares Rodríguez, "Trazas de los siglos XVI, XVII y XVIII en el Archivo Histórico Provincial de León", *Tierras de León*, nº 36-37 (1979), 141.

¹⁹ Manuel Arias Martínez, *El marquesado de Astorga. Siglos XVI y XVII. Arquitectura, coleccionismo y patronato*, tomo I (Zamora: C. E. A. Marcelo Macías, 2005), 282.

²⁰ González García, "La reja del coro...", 178.

dillo de Cuenca y dos tercios de cordillate²¹. La calidad de las telas que compra denota el origen humilde del maestro.

El 29 de enero de 1625 aparece como testigo, junto al ensamblador Antonio Ruiz, en un documento de arrendamiento del clérigo Francisco del Río a Toribio Román por una heredad de tierra en Valderrey (León), perteneciente a la capilla de Santa Marina del claustro de la catedral, de la que era capellán al servicio de su administrador el canónigo Rui Díaz de Tejero²².

Dos años después, exactamente el 10 de julio de 1627, se obliga a pagar 99 reales al mercader de Astorga, Gonzalo Méndez de Ribadeneyra, a cuenta de nueve varas de jerguilla. Nuevamente volvemos a ver al escultor comprar telas para el uso cotidiano²³.

Un último dato es el del 12 de septiembre de 1628 por el que Gonzalo González, vecino de Santa Marina de Montes, y Diego de Gamboa, nombrado en esta ocasión como ensamblador, saliendo de fiador, tienen que pagar a Jacinto Dueñas, vecino de Astorga, 100 reales por cien varas de estopa²⁴.

ESTILO

El escaso conocimiento que tenemos sobre el escultor no ha permitido afrontar de una manera concienzuda el análisis de su estilo. Por este motivo intentaremos perfilar la forma particular de trabajar de este artista en las siguientes líneas.

Como ya se dijo anteriormente, la formación de Diego de Gamboa tuvo lugar entre 1612-1616 en el taller de Gregorio Español, por lo que su aprendizaje artístico estuvo basado en el romanismo miguelangelesco de su maestro. Un aprendizaje romanista lógico por otra parte, puesto que los obradores astorganos de las primeras décadas del siglo

XVII seguían imitando de una manera reiterada el estilo y modelos becerrerescos del retablo mayor de la catedral. A partir de octubre de 1616, Gamboa terminaría su compromiso con Español y saldría formado como oficial. Entre esta fecha y agosto de 1619, momento en el que contrajo matrimonio, no se tienen noticias del escultor, por lo que es probable que trabajase en otro taller para ganarse la vida, además de recibir nuevas influencias estéticas. No sería extraño pensar que después de perfeccionar su arte en un obrador fuera del ámbito astorgano, regresase para casarse y montar su propio taller con la dote de la boda.

Los primeros que se acercaron al estilo de Gamboa de manera sucinta pero con buen criterio fueron los profesores Llamazares y Urrea, quienes advirtieron la indudable filiación de su obra con Gregorio Fernández²⁵. Y a tenor de lo que se puede contemplar en sus creaciones, así es. Por tanto, entre 1616-1619, el joven Diego pudo tener un contacto con la escultura vallisoletana, recalando en algún taller regido por un maestro que comenzaba a seguir el estilo fernandesco o, quizá, en el del propio artista gallego para, como hicieron muchos oficiales por esas fechas, trabajar en el obrador más importante del momento asimilando nuevos conceptos artísticos. No sería posible creer que aprendiese su estilo a partir de obras del artista lucense en la diócesis, ya que, además de ser escasas, son más tardías que los primeros trabajos del astorgano²⁶.

²⁵ Fernando Llamazares Rodríguez, "Escultura barroca en León" en *Historia del arte en León*, coord. por Manuel Valdés Fernández (León: Diario de León, 1990), 244 y Urrea, "Escultores coetáneos y discípulos...(II)", 399.

²⁶ Gregorio Fernández dejó dos obras estimables en el obispado asturicense, una Inmaculada para la catedral de Astorga (1625-1626) y una Piedad para el convento del Carmen de La Bañeza, hoy en la iglesia de Santa María (1628). Sobre estas imágenes ver Martín González, *El escultor Gregorio...*, 187-189 y 225-226; Jesús Urrea, "Inmaculada Concepción" en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga* (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2000), 415-417 y Fernando Llamazares Rodríguez, "La Piedad" en *En-*

²¹ AHPL, Protocolos notariales, c. 9480, f. 63.

²² AHPL, Protocolos notariales, c. 9524, ff. 112 y 113.

²³ AHPL, Protocolos notariales, c. 9451, f. 530.

²⁴ AHPL, Protocolos notariales, c. 9451, f. 613.

¿Y cómo era el estilo de Fernández en la época en la que Diego de Gamboa pudo estar en Valladolid? El profesor Martín González definió bien las diferentes etapas estilísticas del imaginero castellano, y a él nos remitimos. Si aceptamos la fecha de 1616-1619, como la de los años de estancia del astorgano en territorio vallisoletano, correspondería al periodo estilístico 1616-1620 de Gregorio Fernández, en el que el manierismo decae en pos del naturalismo barroco. Comienza a utilizar postizos, como los ojos de cristal, para dar mayor realismo, usa una policromía de colores planos en las vestimentas y los plegados se hacen quebrados y abultados, conformando claroscuros. Son los denominados pliegues alatonados tan característicos del escultor. También los rostros dejan de ser idealizados y buscan una mayor veracidad²⁷. Es la época en la que realiza dos grandes pasos procesionales como son el de la *Sexta Angustia* (1616-1617) para la cofradía penitencial de Nuestra Señora de las Angustias -actualmente en el Museo Nacional de Escultura²⁸- y el de la *flagelación* (1615-1619) para iglesia de la Veracruz, ambos en Valladolid, del que sólo ha quedado el *Cristo atado a la columna*²⁹.

Así pues, sobre una base romanista, Gamboa desarrolla imágenes barrocas introduciendo elementos propios de esta estética, como el tratamiento de las telas de los ropajes. Este sería, a grandes rasgos, el estilo del escultor, pero desarrollémosle un poco.

crucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2000), 423-425.

²⁷ Martín González, *El escultor Gregorio...*, 72-73.

²⁸ Martín González, *El escultor Gregorio...*, 215-218 y Margarita de los Ángeles González, "Sexta Angustia" en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, coord. por Manuel Arias Martínez y Miguel Ángel Marcos Villán (Madrid: Ministerio de Cultura, 2009), 198-201.

²⁹ Martín González, *El escultor Gregorio...*, 169 y Juan José Martín González y José Luis Cano de Gardoqui, "Cristo atado a la columna" en *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre. Catedral de Segovia* (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2003), 112-114.

De su formación romanista con Gregorio Español pervive el envaramiento de las esculturas, mostrando un gesto congelado, sin un movimiento acusado que busque el sentido de teatralidad barroca. También la ausencia psicológica de las figuras, visibles en el retablo de Vecilla de la Vega (1622-1624) -San José con el Niño, San Mamés, relieves del banco...- o el retablo de Robledo de la Valduerna (1633) -San Esteban-; en el tratamiento de los cabellos apelmazados, que a medida que evoluciona va haciendo más individualizados; en los cuellos cilíndricos y potentes o en los labios gruesos de algunas imágenes masculinas, de los que arrancan unos bigotes de progenie romanista (San José del retablo de Vecilla o Cristo crucificado de la reja de coro, de 1629). La *Virgen del Calvario* del retablo de Vecilla es la única obra de la que por el momento tenemos constancia, en la que Gamboa siguió el modelo que Becerra hizo para la homónima del retablo catedralicio.

A partir de estas premisas, Gamboa introduce formas propias del barroco, modernizando la estética de sus obras. El elemento novedoso del escultor es el uso de unos plegados alatonados en las vestimentas, que derivan directamente de Gregorio Fernández, siendo, por este motivo, el introductor del estilo fernandesco en la diócesis asturicense. Es singular el tratamiento compositivo de estos plegados en figuras de Santas vírgenes, como por ejemplo la *Santa Lucía* del retablo de Vecilla (Fig. 2) y la *Santa Catalina* del Museo de los Caminos de Astorga. En ellas se puede ver cómo ambas imágenes portan una coraza romana, cuya parte superior presenta una hendidura semicircular en el centro, y flecos en los hombros. Sobre la armadura un manto que se recoge en el hombro derecho y que pasa por debajo del brazo izquierdo, conformando una diagonal. Esta disposición del manto produce tres grandes plegados -que arrancan desde donde se anuda-, llenos de quebraduras que provocan claroscuros y oquedades. En la parte inferior del borde derecho del manto se origina un doblado que viene a ser un estilema característico del es-

tilo de Diego de Gamboa en este tipo de representaciones.



- Fig. 2. Diego de Gamboa. Santa Lucía. 1622-1624. Retablo de Vecilla de la Vega (León). Foto del autor. © Obispa de Astorga.

Los tocados que llevan estas dos tallas presentan un complicado diseño, siendo un motivo recurrente en el artista. Son una especie de coronas con casquete escamado y volutas en los laterales y zona posterior. En el frente de las mismas hay una joya cuadrada dentro de una estructura en forma de cuatrifolio y justo debajo una perla que cuelga en el centro, exactamente donde confluye el pelo (Fig. 3).

Las abolladuras de apariencia metálica en el tratamiento de las telas se pueden ver en toda su producción, incluso en las imágenes de San Esteban que, a pesar de llevar dalmática, vestimenta siempre rígida que no permite alardes con las dobleces, crea dos grandes y abultados pliegues con quebraduras. Tal es el caso de los titulares de los retablos leoneses de Vecilla de la Vega y Robledo de la Valduerna y del orensano de La Rúa.



- Fig. 3. Diego de Gamboa. Santa Lucía. Detalle. 1622-1624. Retablo de Vecilla de la Vega (León). Foto del autor. © Obispa de Astorga.

Las manos de sus figuras cogen los atributos de manera naturalista, recordando en ocasiones el gesto manierista de los dedos corazón y anular juntos, como también lo hacía Fernández.

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA DE CEBRONES DEL RÍO (LEÓN). MUSEO DE LOS CAMINOS DE ASTORGA

Una de las mejores obras de Diego de Gamboa es, sin lugar a dudas, esta imagen de *Santa Catalina de Alejandría* (131 x 50 cm) (Fig. 4) que se conserva en el palacio episcopal de Astorga, hoy Museo de los Caminos. Fue atribuida acertadamente por Urrea, quien reparó en la fuerte influencia de Gregorio Fernández, señalando que fue realizada en 1621, según consta en la inscripción de la peana sobre la que se dispone³⁰. En

³⁰ Urrea, "Escultores coetáneos y discípulos...(II)", 399.

ella se puede leer: “ESTA YMAGEN MANDÓ HACERLA A SV COSTA, CATALINA ALONSO MVJER DE PEDRO GVERRA EL VIEJO, DIFUNTA, VECINA DE MOSCAS. ANNO DE 1621”. La asignación a Gamboa se fundamentó en la comparación con la *Santa Lucía* del retablo de Vecilla de la Vega (León), siendo la obra más temprana de su producción.



▪ Fig. 4. Diego de Gamboa. Santa Catalina. 1620-1621. Museo de los Caminos. Astorga (León). Foto del autor. © Obispado de Astorga.

Hoy podemos refrendar documentalmente esta atribución gracias a nuestras pesquisas en el archivo diocesano de Astorga, en el que se encuentra el contrato de la escultura, que se formalizó el 4 de diciembre de 1620 con Diego de Gamboa y el pintor Ambrosio de Pacios³¹. Santiago Guerra, vecino de Moscas del Páramo (León), como tercer testamentario de su fallecida madrastra Ca-

talina Alonso, que fue mujer de su padre Pedro Guerra el viejo, vecino de Cebrones del Rio (León), fue quien contrató la obra con los dos artistas. Según había dejado dictado en su testamento doña Catalina, mandó que los testamentarios hiciesen una imagen de bulto de *Santa Catalina de Alejandría* para la iglesia de Cebrones. Esta debía ser de cinco cuartas con la peana, y tenía que dorarse y estofarse por delante y por detrás para poder sacarse en procesión. También se indica que en la peana tenía que haber una inscripción en la que debía figurar que Catalina Alonso fue quien la costeó. Finalmente, la talla se entregaría acabada para la Pascua de Flores de 1621, costando 400 reales³². Y, a juzgar por la

³² “En la ziudad de Astorga a quatro días del mes de diciembre de mil y seiscientos y veinte años en presencia e por ante mí el notario... paresçieron presentes de la una parte Santiago Guerra, vezino del lugar de Moscas, tercero testamentario que es y quedó de Catalina Alonso, difunta, su madastra, muger que fue de Pedro Guerra el Viejo, padre del susodicho, vezino que fue del lugar de Zabrones, y de la otra Diego de Gamboa, escultor, y Ambrosio de Paçios, pintor, vecinos desta dicha ciudad e dixeron que por quanto la dicha Catalina Alonso en su testamento dejó e mandó a sus testamentarios que de sus propios vienes y hacienda della, hiciesen açer una ymaxen de bulto, talla y pintura de Santa Catalina de Alexandría para la yglesia del dicho lugar de Zabrones y queriendo cumplir con la dicha dispusición mediante licencia que para lo susodicho tienen de su señoría el señor obispo...

En conformidad de la qual dicha licencia y de la cláusula y testamento de la dicha difunta el dicho Santiago Guerra dijo que contratava y concertava contrato y concertó con los dichos Diego de Gamboa y Ambrosio de Paçios, cada uno en su arte de escultura y pintura, en que ayan de hacer y agan la dicha ymaxen de la dicha talla y pintura y largo de cinco quartas con la peana según el thenor de la dicha licencia, toda ella de buena madera bien labrada y acabada poniendo a los pies de la ymaxen el rostro y medio cuerpo de su padre de la dicha santa y ella con su espada en la mano y a los pies junto con la dicha figura media Rueda de nabaxas en significación de su martirio y todo ello dorado y estofado ansi por la delantera de la ymaxen como la espalda para que se pueda sacar y llevar en procesión y tenga ambas vistas, la qual ymaxen se a de dar acabada y puesta en toda perfection para el día de pasqua de flores primera venidera del año de seiscientos y veinte y uno y en el friso de la peana se an de poner unas letras de oro sobre campo azul en que diga esta ymaxen mandó hacer a su costa Catalina Alonso, el precio de la qual alzadamente

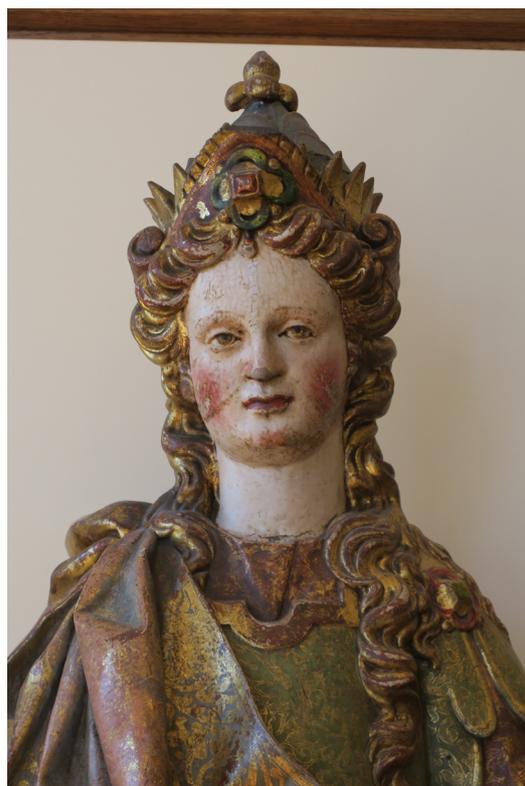
³¹ En la firma de este documento y en la mayoría de la documentación el pintor aparece mencionado como Ambrosio Fernández de Pacios.

fecha inscrita en la escultura, se cumplió el plazo de ejecución y entrega.

La figura de *Santa Catalina* se muestra de pie, coronada dada su condición de princesa, y sujetando en las manos atributos que en la actualidad ha perdido. En la mano izquierda se conserva el arranque de lo que fue la palma de martirio, mientras que en la derecha subsiste la empuñadura de la espada con la que fue martirizada. Lo que ha desaparecido es la media rueda dentada que debía disponerse a los pies, según reseña el contrato. La mártir se encuentra sobre una figura barbada que será la del emperador Maximiano – para otros el emperador Majencio-, vestido con coraza y turbante en la cabeza. Una iconografía habitual en la representación de la santa egipcia que hace improbable que sea la efigie de su padre, tal y como señala el documento, siendo, con toda probabilidad, una confusión del notario.

Como ya dijimos arriba, la santa porta una coraza sobre la que se dispone un amplio manto con tres grandes plegados quebrados de apariencia metálica, que producen clarososcuros en las telas, derivados de Gregorio Fernández. Estilema propio del escultor es el doblez que se origina en la parte inferior del manto. El tocado, de complicado diseño, habrá sido extraído de algún repertorio de estampas, dando una apariencia exótica a la imagen (Fig. 5). Por otro lado el rostro, de redondeadas formas, muestra una belleza delicada pero carente de expresividad que entronca con la estética romanista, al igual que el ancho y potente cuello cilíndrico.

La policromía exhibe un buen trabajo de carnaciones y estofados debidos al pintor Ambrosio Fernández de Pacios, que consiguen un acabado de calidad en la imagen y que delatan, por ende, la dignidad artística de este maestro a la hora de abordar estas tareas pictóricas. Esto puede apreciarse en



▪ Fig. 5. Diego de Gamboa. Santa Catalina. Detalle. 1620-1621. Museo de los Caminos. Astorga (León). Foto del autor. © Obispado de Astorga.

la decoración vegetal que recorre la orla del manto, realizada a esgrafiado.

Finalmente tenemos que recordar, que la talla del Museo de los Caminos debió ser la titular de un retablo que la cofradía de Santa Catalina de Cebrones del Río se obligaba a pagar en 1649 al ensamblador Francisco de Ribera, y que, desafortunadamente, no ha llegado hasta nuestros días³³.

MARÍA MAGDALENA DE LA ERMITA DEL SANTO CRISTO DE CUBILLO DE SAN PEDRO CASTAÑERO (LEÓN)

A la entrada de la localidad berciana de San Pedro de Castañero se encuentra la ermita del Santo Cristo de Cubillo, donde se custodia una imagen de *María Magdalena* (148 x 47 cm) (Fig. 6) debida a nuestro es-

a de ser quatroçientos Reales... Archivo Diocesano de Astorga (ADA), Protocolos notariales, Año 1620. Juan Becerra y Luis de la Carrera, 4 de diciembre, s. f.

³³ Llamazares Rodríguez, *El retablo Barroco...*, 78 y Urrea, "Escultores coetáneos y discípulos...(II)", 399.

cultor. La autoría de la obra nos la revela el documento de tasación, que se efectuó el 19 de septiembre de 1623 ante el notario Joseph Navarro. El escultor Gregorio Español y el pintor Gabriel Martínez fueron los encargados de llevarla a cabo, valorando la obra en 500 reales³⁴. En esta ocasión su maestro actuó por parte de la iglesia y no por la de su discípulo, nombrando para ello a Martínez, un pintor activo en la diócesis durante la primera mitad del siglo XVII.



▪ Fig. 6. Diego de Gamboa. Magdalena. 1623. Ermita del Santo Cristo de Cubillo. San Pedro Castañero (León). Foto del autor. © Obispado de Astorga.

La talla de la *Magdalena* aparece de pie, con gran solemnidad pero a la vez envarada, portando un libro en la mano izquierda y el bote de perfumes con el que ungió a Cristo en la derecha. Viste una coraza romana con flecos en los hombros y con la hendidura semicircular en la zona del cuello, igual que la de la *Santa Catalina* del Museo de los Caminos y la *Santa Lucía* del retablo de Vecilla de la Vega. Del mismo modo que en estas dos, sobre la armadura se dispone un manto que se anuda en el hombro derecho y del que surgen tres gruesos plegados llenos de quebraduras, pasando el superior por debajo del brazo izquierdo, lo que produce una diagonal, tal y como indicamos más arriba. Y, asimismo, también aparece el doblez en la parte inferior derecha del manto. Rasgos todos característicos del estilo de Diego de Gamboa.

El rostro muestra una belleza idealizada carente de expresividad, que suscita una apariencia fría y de gesto congelado, de poso romanista (Fig. 7). Sin embargo recuerda también algunas caras de la obra de Fernández, que son herederas de sus primeras etapas manieristas. En concreto a la *Virgen del Rosario* (Fig. 8) de la iglesia de Tudela de Duero (Valladolid), realizada hacia 1621³⁵, donde existe una similitud con el rostro y cuello potente. Sobre la frente hay dos pequeños mechones separados del pelo, visibles también en la *María Magdalena* del paso de la Sexta Angustia (1616-1617), ubicada en la iglesia de las Angustias de Valladolid³⁶. Sin embargo el tratamiento es diferente, pues mientras en la talla vallisoletana los cabellos son lisos y buscan una individualización, en la obra leonesa son más gruesos y ensortijados, pertenecientes al mundo romanista.

³⁴ "Dezimos nos Gregorio Español, escultor, y Gabriel Martínez, pintor, que vimos una ymagen de La Magdalena que Diego de Ganvo, escultor, hiço para una hermita del lugar de San Pedro Castañero que tiene de alto siete quartos y allamos que bale la dicha echura de La Magdalena quinientos Reales y esto es lo que nos parece bale y lo firmamos de nuestros nombres debajo del juramento nezesario". ADA, Protocolos notariales, año 1623. Joseph Navarro, 19 de septiembre, s. f.

³⁵ Jesús Urrea, "Una Virgen del Rosario de Gregorio Fernández", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XIV (1988), 425-427 y Jesús Urrea, "La Virgen del Rosario" en *Gregorio Fernández (1576-1636)*, coord. por Rosalía López Merás (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999), 132-133.

³⁶ Martín González, *El escultor Gregorio...*, 217-218.



▪ Fig. 7. Diego de Gamboa. Magdalena. Detalle. 1623. Ermita del Santo Cristo de Cubillo. San Pedro Castañero (León). Foto del autor. © Obis-pado de Astorga.

El estado actual de la imagen presenta desportilladuras en la policromía de colores planos que, sin duda, no es la original, sino fruto de un repolicromado posterior dieciochesco. Conocemos el autor de la primitiva gracias al documento de tasación, realizado el 7 de mayo de 1624, que no es otro que Ambrosio Fernández de Pacios, el mismo pintor que policromó la talla de *Santa Catalina* de Cebrones del Río³⁷. Por su trabajo de pin-

³⁷ "Francisco de Medina en nombre del maiordomo de la iglesia del lugar de San Pedro Castañero = y Ambrosio de Pacios, pintor, vezino desta ziuudad, cada uno Respective decimos que yo el dicho Ambrosio de Paçios con licencia de su señoría el señor obispo tengo pintada, dorada y estophada la figura y talla de una imagen de la Magdalena para la dicha iglessia, de altura y grandor de siete quartas en alto... puesto mucho costo y lavor assi por el grandor de la imagen como por el arte y obra della la qual obra sse hiço a tassación de officiales y considerándose por parte de la dicha iglessia a lo que puede llegar la dicha tasación se a tenido por mejor medio el Reduzirla a compossición entre partes y porque el dicho Ambrosio de Pacios se le haga de pressente quando en-

tura, dorado y estofado recibió 400 reales y debemos imaginarnos que su actuación sería similar a la que acometió en la citada *Santa Catalina*.

En resumen, la imagen de la *Magdalena* de San Pedro de Castañero se tasó en 1623, por lo que seguramente se contrató un año antes, en 1622, siendo un periodo cronológico de gran actividad en el taller de Gamboa, pues por entonces ya se encontraba trabajando en el retablo de Vecilla de la Vega (1622-1624).



▪ Fig. 8. Gregorio Fernández. Virgen del Rosario. Hacia 1621. Iglesia de La Asunción. Tudela de Duero (Valladolid). Foto del autor.

tregare la dicha imagen una paga de trezientos Reales sólo quiere por maior quatrozientos Reales por la dicha obra y trabajo... y anssi ambas partes del beneplaçito de Vuestra Merced estamos conformes alçadamente se le pague al dicho Ambrossio de Paçios los dichos quatrozientos Reales, los trezientos para quando entregare la dicha imagen en la dicha iglessia y los ciento Restantes librados en Jherónimo de Salazar procurador desta ciudad...". ADA, Protocolos notariales, año 1624. Juan Becerra, 7 de mayo, s. f.

VIRGEN DEL ROSARIO DE LA IGLESIA DE SAN JUSTO DE CABANILLAS (LEÓN)

En el lado de la epístola de la iglesia de la localidad berciana de San Justo de Cabanillas, se encuentra un retablo rococó que alberga una talla de la *Virgen del Rosario* (110 x 33 cm) (Fig. 9). Esta presenta todas las características formales que remiten al estilo de Diego de Gamboa, y que la documentación que aportamos viene a confirmar. Así, conocemos el contrato de la imagen, que se realizó el 22 de mayo de 1623, por el que el maestro se comprometía a realizar una escultura de *Nuestra Señora del Rosario*, de talla y pintura, con Pedro Silván, mayordomo de la parroquial. Esta debía tener una vara de alto con una peana de seis dedos, y debía entregarse acabada y policromada en un año. El artista recibió del mayordomo otra imagen de la *Virgen del Rosario* que les había dado como parte del pago por la nueva, valorada en 17 ducados³⁸.

Afortunadamente también se ha conservado el documento de tasación, realizado el 8 de agosto de 1624, por el que sabemos que la talla se hizo para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, actuando Martín Molinero, vecino del lugar, en nombre del mencionado



▪ Fig. 9. Diego de Gamboa. Virgen del Rosario. 1623-1624. Iglesia de San Justo. San Justo de Cabanillas (León). Foto del autor. © Obisepado de Astorga.

Pedro Silván, mayordomo de dicha cofradía. También nos informa que los autores de la obra fueron Diego de Gamboa y Ambrosio Fernández de Pacios, por lo que nuevamente volvemos a ver a los dos artistas colaborando conjuntamente³⁹. En cuanto a los tasadores se nombraron al notario Joseph Navarro, para la escultura, y al canónigo de la catedral de Astorga y pintor Juan de Peñalosa y San-

³⁸ "Sepan quantos hesta pública hescritura de obligación y contrato vieren como nos Diego de Gamboa, escultor, veçino desta ciudad de Astorga, de la una parte, Pedro Silván veçino del lugar de Ssan Justo de Cavanillas y mayordomo de la yglesia parroquial del dicho lugar, de la otra, decimos que estamos concertados, convenidos e igualados en esta manera que yo, el dicho Diego de Gamboa, me obligo con mi persona... e de hacer y que aré para la iglessia parrochial del dicho lugar, la echura de Nuestra Señora del Rrosario de talla y pintura que a de ser de una bara de alto y la peana a de ser de sseis dedos de alto, dorada y estofada, bien perfeta y acabada desde oy, día de la fecha desta en un año... y para en quenta de la dicha ymagen y parte de pago della confieso aver Recivido del dicho mayordomo otra ymagen de Nuestra Señora del Rosario que les avía dado en precio de diez y siete ducados de que me doy por enttrego y contento a mi voluntad... En la ciudad de Astorga a veinte y dos días del mes de mayo de mil y seiscientos y veinte y tres años...". AHPL, Protocolos notariales, c. 9449, ff. 302 y 303.

³⁹ "Martín Molinero, vezino de San Justo de Cavanillas en nombre de Pedro Silbán, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del dicho lugar cuyo poder presento = Y Ambrosio de Pacios, pintor, y Diego de Gamboa, escultor, vecinos desta ciudad cada uno respectibe, decimos que nos los dichos Ambrosio de Pacios y Diego de Gamboa tenenmos hecha y acabada para la dicha cofradía una imaxen de Nuestra Señora de talla y pintura a tasación de oficiales y ansi para que se aga la dicha tasación nombramos de conformidad de todas partes para la talla a Joseph Nabarro, notario, vecino desta ciudad y para la pintura a don Juan Penalosa, canónigo de la cathedral...". ADA, Protocolos notariales, año 1624. Juan Becerra, 8 de agosto, s. f.

doval (1579-1633)⁴⁰, para la pintura. Un hecho singular y llamativo es el que se eligiese a un notario para examinar una imagen y no a un escultor. Navarro valoró el trabajo de la talla en 20 ducados, mientras Peñalosa estimó la pintura en 200 reales (poco más de 18 ducados)⁴¹.

La *Virgen del Rosario* de San Justo se dispone de pie, sobre una media luna con una cabeza de un ángel -alusión clara a la mujer apocalíptica-, portando al Niño en la mano izquierda. Viste una túnica que muestra la misma hendidura semicircular que en las corazas de *Santa Catalina* del Museo de los Caminos, la *Magdalena* de San Pedro Castañero y la *Santa Lucía* del retablo de Vecilla de la Vega. Al igual que estas, también tiene un manto anudado a la derecha, del que surgen tres grandes plegados alatonados que producen oquedades. En este caso aporta un elemento nuevo que son unas largas man-

⁴⁰ Natural de Baena (Córdoba), Juan de Peñalosa y Sandoval, fue la figura más relevante en el campo de la pintura durante el primer tercio del siglo XVII en Astorga, muy ligada a la del obispo Alonso Messía de Tovar (1616-1636). Fue, además, poeta y tracista de retablos, que se formó con el pintor Pablo de Céspedes. A él se deben las trazas y las pinturas de los retablos de la Virgen de la Majestad (1622), de Santa Teresa (h. 1622) y de la Inmaculada (1627) de la catedral de Astorga. Sobre la etapa astorgana del pintor son fundamentales los estudios de Fernando Llamazares Rodríguez, "Juan de Peñalosa y Sandoval. Enfermedad, testamento, muerte y almoneda", *Tierras de León*, nº 41 (1980), 90-96; Llamazares Rodríguez, *Fuentes documentales...*, 82-84 y María Melero Leal, "El pintor Juan de Peñalosa y Sandoval, de Córdoba a Astorga", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 8 (2009), 67-86.

⁴¹ "Digo yo Juan de Peñalosa y Sandoval, canónigo de la Santa iglesia de Astorga, que aviendo visto la imagen de Nuestra Señora del Rosario para el lugar San Justo de Cavanillas que doró y estofó Ambrosio de Pazos aviendo tantado el oro que llena junto con el trabajo de manos hallo que merece dorado, estofado y encarnado docientos Reales... En Astorga a 8 de agosto deste año de 1624". "Joseph Navarro, vezino desta ciudad de Astorga nombrado por Diego de Gamboa, escultor, y el maiordomo de la iglesia parrochial de San Justo de Cavanillas, digo que e visto la ymagen de Nuestra Señora del Rosario que para la dicha iglesia a echo el dicho Diego de Gamboa y... vale... veinte ducados." ADA, Protocolos notariales, año 1624. Juan Becerra, 8 de agosto, s. f.

gas. La cabeza redondea presenta un rostro inexpresivo y unos cabellos apelmazados de tradición romanista, que le dan una apariencia de matrona romana (Fig. 10). Las manos siguen el mismo gesto utilizado por Gregorio Fernández en sus obras -de poso manierista-, con los dos dedos centrales juntos y los otros separados.



▪ Fig. 10. Diego de Gamboa. Virgen del Rosario. Detalle. 1623-1624. Iglesia de San Justo. San Justo de Cabanillas (León). Foto del autor. © Obispado de Astorga.

La composición de la imagen, en concreto por la disposición de las manos, recuerda a la *Virgen del Rosario* (h. 1621) de Fernández en Tudela de Duero (Valladolid), por lo que Gamboa aquí pudo evocar esta obra del maestro gallego, pero con un tratamiento artístico diferente.

En esta obra de San Justo de Cabanillas, realizada entre 1623-1624, volvemos a ver como el taller de nuestro escultor se encontraba en un periodo de gran actividad, ejecutando trabajos para retablos como el de Vecilla de la Vega (1622-1624), en la provincia

de León y San Esteban de Valdeorras (1624), en la provincia de Orense, además de otras piezas para parroquias del obispado, como vamos viendo.

SANTA LUCÍA DE LA IGLESIA DEL CARMEN DE RENUÉVA DE BENAVENTE (ZAMORA)

En la moderna iglesia del Carmen de Renuéva de Benavente y, exactamente, en una de las dependencias de la misma, se custodia un retablo barroco del siglo XVIII que alberga una imagen de *Santa Lucía* (1,30 cm) (Fig. 11) que, sin duda, debemos adscribir a la gubia de Diego de Gamboa. La procedencia de la misma habrá que buscarla en algunos de los templos desaparecidos de la villa, pues consta que en la iglesia hay piezas de otros lugares, como el Calvario romanista de finales del siglo XVI que preside la capilla mayor, procedente de San Andrés⁴². Y, en



▪ Fig. 11. Diego de Gamboa. Santa Lucía. Hacia 1622-1625. Iglesia del Carmen de Renuéva. Benavente (Zamora). Foto del autor.

⁴² José Muñoz Miñambres, "Benavente. Año 70. Ca-

efecto, así es. De las Heras Hernández dejó reseñado en su catálogo monumental de la diócesis de Zamora que la talla procedía de la iglesia de Santa María de la O⁴³.

La figura es un calco de la santa de la misma advocación que aparece en el tantas veces mencionado retablo de Vecilla de la Vega y muy parecida también, salvando las diferencias iconográficas, a la *Santa Catalina* del Museo de los Caminos. Coraza romana, manto con tres pliegues quebrados, doblez en la parte inferior del manto, tocado exuberante con perla sobre la frente (Fig. 12)... todos los estilemas reconocibles del escultor se



▪ Fig. 12. Diego de Gamboa. Santa Lucía. Detalle. Hacia 1622-1625. Iglesia del Carmen de Renuéva. Benavente (Zamora). Foto del autor.

mino ruta de la plata. Parroquia del Carmen de Renuéva", *Historia artístico-monumental de la nobilísima villa de Benavente*, nº 5 (1970), 74. Aparece mencionado en Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927), 269.

⁴³ David de las Heras Hernández, *Catálogo Artístico-Monumental y Arqueológico de la diócesis de Zamora*, (Zamora: autor, 1973), 34.

dan cita nuevamente en esta talla benaventana. La solemnidad de la imagen queda un poco aplacada por el repinte dieciochesco que presenta, a base de flores y rocallas.

Por las similitudes existentes con la obras citadas y con las que hemos venido analizando en este estudio, podemos datar la imagen en torno a 1622-1625, siendo singular el lugar para donde fue concebida, Benavente, una villa que por entonces pertenecía al obispado de Oviedo. Su situación limítrofe con la diócesis de Astorga favorecería este encargo.

CONCLUSIONES

Formado en el romanismo miguelangelesco de Gregorio Español, entre 1612-1616, tuvo que trabajar como oficial en un taller foráneo posteriormente hasta que regresó en 1619 para casarse y montar un obrador. Esto le permitió adquirir destreza en su oficio además de asimilar nuevos conceptos artísticos. El uso de los plegados alatonados que aparecen en sus obras, derivados de Gregorio Fernández, delatan un contacto con la escultura vallisoletana en torno al maestro gallego y, quizá, con el propio artista. De este modo sus imágenes muestran un concepto romanista en el gesto congelado, la ausencia de expresividad de las caras o los cabellos apelmazados, al que une un novedoso tratamiento quebrado de las telas y un naturalismo en la forma de coger de algunas manos de estirpe barroca. A los grandes conjuntos de retablos ya conocidos, como el de Vecilla de la Vega, San Esteban de Valdeorras y Robledo de la Valduerna, se unen ahora nuevas tallas como las que acabamos de analizar arriba, que suponen hitos cronológicos en la obra de este escultor y que delatan la actividad de su taller en los años 20 del siglo XVII.

Por este motivo debemos considerar a Diego de Gamboa como el escultor que introduce las primeras formas barrocas en la diócesis de Astorga y, en concreto, la influencia fernandesca, en un momento en el que la tradición romanista seguía imperando todavía al calor del retablo mayor de la

catedral, con obras de su propio maestro, Gregorio Español.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Martínez, Manuel. "Nuevos datos sobre la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas y el escultor Bartolomé Hernández". *Archivo Español de Arte*, nº 294 (2001), 127-138.
- Arias Martínez, Manuel y Miguel Ángel González García. "El Retablo Mayor, escultura y policromía". En *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y Restauración*, coordinado por Manuel Arias Martínez y Miguel Ángel González García, 13-162. Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001.
- Arias Martínez, Manuel. *El marquesado de Astorga. Siglos XVI y XVII. Arquitectura, coleccionismo y patronato*, tomo I. Zamora: C. E. A. Marcelo Macías, 2005.
- Arias Martínez, Manuel. "Miscelánea sobre Gaspar Becerra". *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 11 (2007), 7-15.
- De las Heras Hernández, David. *Catálogo Artístico-Monumental y Arqueológico de la diócesis de Zamora*. Zamora: autor, 1973.
- Fernández del Hoyo, María Antonia. "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX (1983), 347-374.
- Fernández del Hoyo, María Antonia. "El taller de Gregorio Fernández". En *Gregorio Fernández (1576-1636)*, coordinado por Rosalía López Merás, 43-53. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999.
- Fernández Mateos, Rubén. "Nuevas obras del escultor Gregorio Español en el Norte de Zamora". *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXX (2014), 99-120.

- Fernández Mateos, Rubén. "En torno al escultor Gregorio Español: aprendices, oficiales de su taller y nuevas obras". *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXXII (2016), 65-89.
- Gallego de Miguel, Amelia. "Reja del coro". En *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga*, 341-344. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2000.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.
- González, Margarita de los Ángeles. "Sexta Angustia". En *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, coordinado por Manuel Arias Martínez y Miguel Ángel Marcos Villán, 198-201. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.
- González García, Miguel Ángel. "La obra del escultor Gregorio Español en tres arqiprestazgos de la Diócesis de Astorga". Tesis de Licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, 1984.
- González García, Miguel Ángel. "La reja del coro de la catedral de Astorga". *Astórica*, nº 4 (1986), 167-206.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. "Trazas de los siglos XVI, XVII y XVIII en el Archivo Histórico Provincial de León". *Tierras de León*, nº36-37 (1979).
- Llamazares Rodríguez, Fernando. "Juan de Peñalosa y Sandoval. Enfermedad, testamento, muerte y almoneda". *Tierras de León*, nº 41 (1980), 90-96.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. "Gregorio Español un escultor leonés desconocido". *Tierras de León*, nº 42 (1981), 69-70.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. "Escultura barroca en León". En *Historia del arte en León*, coordinado por Manuel Valdés Fernández, 244. León: Diario de León, 1990.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. *El retablo Barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León, 1991.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. "La Piedad". En *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga*, 423-425. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2000.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. *Fuentes documentales para el arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*. León: Universidad de León, 2008.
- Martín González, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- Martín González, Juan José y José Luis Cano de Gardoqui. "Cristo atado a la columna". En *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre. Catedral de Segovia*, 112-114. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2003.
- Melero Leal, María. "El pintor Juan de Peñalosa y Sandoval, de Córdoba a Astorga". *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 8 (2009), 67-86.
- Muñoz Miñambres, José. "Benavente. Año 70. Camino ruta de la plata. Parroquia del Carmen de Renueva". *Historia artístico-monumental de la nobilísima villa de Benavente*, nº 5, (1970), 74.
- Redín Michaus, Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Urrea, Jesús. "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (I)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, L (1984), 349-370.
- Urrea, Jesús. "Una Virgen del Rosario de Gregorio Fernández". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XIV (1988), 425-427.
- Urrea, Jesús. "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (II)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII (1992), 393-402.

Urrea, Jesús. "La Virgen del Rosario". En *Gregorio Fernández (1576-1636)*, coordinado por Rosalía López Merás, 132-133. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999.

Urrea, Jesús. "Inmaculada Concepción". En *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga*, 415-417. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2000.

Urrea, Jesús. *El escultor Gregorio Fernández, 1576-1636: (Apuntes para un libro)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.

Vasallo Toranzo, Luis. *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda: Escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2004.

Vasallo Toranzo, Luis. "Sebastián Ducete, nuevas noticias y obras". En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, coordinado por Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños, 191-197. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.