

## LA PINTURA EN BURGOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII: EL PINTOR JACINTO DE ANGUIANO

RENE-JESUS PAYO HERNANZ

### EL PANORAMA PICTORICO DE LA CIUDAD DE BURGOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

El panorama de la pintura en la ciudad de Burgos durante los siglos XVII y XVIII resulta aún muy poco conocido y por ende poco valorado. Podemos señalar que, en estas dos centurias, no existió una auténtica escuela burgalesa de pintura con caracteres definidos y con maestros y obras de entidad y que solamente, en los años iniciales del siglo XVII y en los momentos finales del siglo XVIII, encontramos talleres de pintores que de forma generalizada se dedicaron no sólo a las tareas de dorado y policromado sino que las trascendieron, realizando obras de pintura narrativa aunque estas labores no tuvieron, casi nunca, notables calidades formales. Solamente algunas personalidades muy concretas, de la primera mitad del siglo XVII, nos son conocidas y su obra destaca sobre las demás. Entre todas ellas, sobresale la figura de Mateo Cerezo, hijo, cuya vida y obra se desarrolló fundamentalmente fuera de Burgos quizá porque las posibilidades que ofrecía un centro como éste eran bastante exiguas para un artista de su enorme capacidad (1). De todos los maestros que desarrollaron la mayor parte de su vida y de su

---

(1) BUENDIA, Jose Rogelio y GUTIERREZ PASTOR, Ismael: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Excma. Diputación Provincial de Burgos. Burgos 1986.

ejercicio profesional en la ciudad de Burgos, en la primera mitad del siglo XVII, destacan, **Pedro Ruiz de Camargo**, pintor a caballo entre los siglos XVI y XVII, **Diego de Leiva**, **Mateo Cerezo**, padre... brillando, con luz propia, **Jacinto de Anguiano Ibarra**. Junto a estos maestros, sin duda los más destacados, encontramos otros que mantuvieron vivos los talleres artesanales burgaleses de policromado y pintura, pero que se caracterizaron por unos trabajos mucho más artesanales y que con menos frecuencia desarrollaron labores de pintura narrativa en sentido estricto, a pesar de que, en muchas ocasiones, sus labores estuvieron cuajadas de elementos figurativos pero con un valor exclusivamente ornamental. En este grupo destacan **Juan de Cea II** y **Juan de Cea III**, **Juan de Castro**, **Pedro Delgado**, **Juan Cerezo**, **Juan de Gandía**...

A pesar de la predominancia de los talleres burgaleses, hubo bastantes profesionales que tuvieron fijadas sus residencias en localidades menores, desde donde van a satisfacer las demandas de los clientes menos exigentes de los contornos, aunque las obras más importantes, casi siempre, fueron realizadas por maestros cuyo taller se ubicaba en la ciudad de Burgos. En Palazuelos de Villadiego vivió **Jacinto Díaz de Losa** que tuvo una prolífica actividad profesional en la zona de Villadiego. En Villasilos tuvo asiento el dorador y pintor **Antonio Camargo**, maestro de origen cántabro, del que conocemos algunas interesantes pinturas como el cuadro del *Bautismo de Cristo* que preside el presbiterio de Sasamón, el lienzo de la *Inmaculada* de Santa María Ananúñez o el lienzo de *Ánimas* de la villa de Hontanas. En Santibáñez Zarzaguda residieron los maestros **Alonso Álvarez de Ruyales** y **Carlos Ruyales**, aunque el primero parece que logró introducirse en el mercado burgalés muy pronto e instaló su residencia en la ciudad. En Mecerreyes y Hontoria de la Cantera vivió **Juan de Torres** quien llevó a cabo una fecunda labor profesional en la comarca del Arlanza. **Pedro Huidobro** vivió en Quintanilla del Agua. En la localidad de Cabia residió **Tomás Ortiz**. El prolífico **Juan de Aguilar** residió en Lences. También, en los contornos de Burgos desarrollaron parte de su actividad maestros procedentes de otros obispados. De la diócesis oxomense procedía **Pedro Castillo**, que residía en Aranda. **Francisco de Morales**, que ejecutó algunos trabajos en pueblos de la diócesis burgalesa, procedía de El Burgo de Osma y **Juan de Santa Cruz Sepúlveda** tenía su taller en Soria aunque a veces trabajó en el ámbito burgalés. De Palencia aparecen

también algunos profesionales como **Francisco Cervera** que residía en la capital palentina y de Santoyo era el maestro **Francisco Pérez**. No faltaron algunas intervenciones de maestros de Valladolid, en la ciudad y en la comarca de Burgos, como las de **Pedro Guillerón**, en concreto en el retablo mayor del monasterio de las Huelgas y en el proyecto de dorado del retablo mayor de la localidad de Villasilos (2).

Todos los profesionales, vinculados al campo de la pintura, que laboraban en Burgos y su comarca, en los años iniciales del siglo XVII, se dedicaron a dos actividades de carácter complementario. En primer lugar, como trabajo esencial y fuente principal de sus ingresos a las tareas de dorado y policromado de esculturas y retablos y en segundo lugar, como actividad complementaria, a trabajos de realización de pintura narrativa que, en muchas ocasiones, completaba las primeras labores. Una parte importantísima en el proceso de ejecución de un retablo fue el dorado y estofado. La importancia que se confería a estos trabajos, por parte de los patrocinadores de las obras, era muy grande ya que eran perfectos concededores de que la calidad de una obra escultórica podía malograrse si no se completaban las tareas con un correcto dorado y policromado. No se debe caer en el error de considerar a estos trabajos como una labor menor y secundaria totalmente reducida a un mero complemento de la obra principal (3). Podemos comprobar cómo obras mediocres son sustancialmente transformadas por un buen policromado que, en ocasiones, las mejora estéticamente. En muchos casos, algunos toscos relieves que vivieron un proceso de policromado vieron como sus caracteres formales mejoraban por medio de la creación de perspectivas pictóricas que el maestro tallista había sido incapaz de realizar. En otros casos, las incorrecciones formales quedan enmascaradas ante las virtuosas labores de estofado que se podían llevar a cabo. También pudo ocurrir lo contrario. En algunos casos, magníficas

(2) Para más información sobre todos estos maestros puede acudir a PAYO HERNANZ, René-Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. 2 Tomos. Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Burgos. Burgos 1997.

(3) La trascendencia de estas labores ha sido puesta de manifiesto por muchos estudiosos como GOMEZ MORENO, María-Elena: *La policromía en la escultura española*. Madrid 1943; MARTIN GONZALEZ, Juan-José: "La policromía en la escultura española". *A.E.A.* 1953, págs. 295-311; ECHEVARRIA GOÑI, Pedro Luis: *La policromía del Renacimiento en Navarra*. Excm. Diputación Foral de Navarra. Pamplona. 1990; ECHEVARRIA GOÑI, Pedro Luis: *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de Arte Español. Historia 16. 1992.

piezas aparecen malogradas ante una intervención incorrecta de policromado o ante un repinte posterior.

El hecho que nos demuestra la importancia que tenía el proceso de policromado se evidencia en que, en casi todas las ocasiones, el precio de estas labores era equiparable al de las de arquitectura y escultura de un retablo cuando no superior. Casi todos los retablos, en más de un 90% de los casos, aparecen dorados y policromados según los gustos estéticos dominantes en cada periodo, siendo habitual que las obras retablísticas pudieran repolicromarse cuando se consideraban superados los caracteres estilísticos de la policromía inicial. Los patrocinadores de las obras tenían una auténtica obsesión porque estos trabajos se llevaran a cabo. Son constantes los llamamientos de los visitadores diocesanos ante obras que habían quedado sin dorar para que se procediera a la verificación de estas labores pues no se consideraba que una escultura o retablo estaba de acuerdo con las normas del "decoro" hasta que no se ejecutaban estos trabajos.

Al contrario que los maestros escultores y ensambladores que solían ejecutar las obras en su propio taller y excepcionalmente, y normalmente por imposición de la fábrica, se trasladaban al lugar donde se debía asentar la obra para su realización, los doradores solían, casi siempre, hacer sus trabajos a pie de obra, generando con ello talleres itinerantes. Las causas de esta movilidad son claras. En primer lugar, tenemos que señalar que un retablo resulta difícil de desmontar y trasladar. Por otro lado, durante el proceso de traslado desde la casa del maestro hasta el lugar de asentamiento se podían generar desperfectos en las obras. De ahí la asiduidad de que, en las condiciones de ejecución de estas tareas, aparezca la obligación de los maestros de hacer los trabajos en la propia localidad de ubicación de la pieza y que la fábrica se comprometiera a dar casa a los mismos y a facilitarles sus actividades durante su ejecución.

Por lo que se refiere a la vida de estos artesanos hemos de decir que se desarrolla con unos caracteres muy parecidos a la del resto de los profesionales relacionados con los procesos de producción retablística. Su posición en la sociedad, si exceptuamos la de algunos importantes maestros como Ruiz de Camargo o Leiva, era la de personas de clase media y de consideración social también intermedia,

---

(4) PAYO HERNANZ, René-Jesús: "La policromía en Burgos en el tránsito del siglo XVII al XVIII: el maestro dorador y estofador Lucas de la Concha" *B.I.F.G.* 1995/1. N.º 212, págs. 65-98.

como meros artesanos que vivían, en gran medida, al ritmo de las buenas o malas coyunturas económicas y que, al igual que ensambladores y escultores, trataron, en muchos casos, de diversificar sus fuentes de ingresos invirtiendo en bienes de tipo rústico.

Curiosamente hemos detectado el hecho de que, al contrario que en el caso de arquitectos, escultores y canteros, el origen de estos maestros no fue fundamentalmente cántabro. Aunque sí existen algunos artistas montañeses, en estos instantes, que se instalan en Burgos y su comarca, no son un número elevado. Muchos de estos profesionales tenían orígenes burgaleses y otros foráneos pero no cántabros (como Diego de Leiva que era de origen riojano y Jacinto de Anguiano que, muy probablemente, tenía antepasados también riojanos).

## JACINTO DE ANGUIANO IBARRA

### DATOS BIOGRAFICOS

Nos hallamos ante uno de los grandes profesionales del mundo del dorado, policromado, estofado, y de la pintura narrativa de la primera mitad de la decimoséptima centuria en Burgos y su comarca. Sus actuaciones profesionales van a ser abundantes y notables por su relativamente alta calidad, dentro del contexto burgalés del momento. Desconocemos cuáles fueron sus orígenes. Sospechamos que sus antepasados, debido a su apellido, debieron ser riojanos. Probablemente fue hijo del pintor Lesmes de Anguiano que trabajó en la ciudad de Burgos en los años finales del siglo XVI y en los albores del siglo XVII. Desconocemos el momento en que se produjo su nacimiento. Sospechamos que éste tendría lugar hacia 1590-1600. Sabemos que formó parte del taller del dorador Juan García de Riaño, pues, en 1619, cobró en su nombre diversas cantidades como ejecutor del dorado del retablo mayor de la iglesia de Garganchón (5). Su muerte se produciría en torno a 1650 que es cuando se pierde su estela productiva.

Su vida activa como dorador se extiende durante las décadas de 1630 y 1640, siendo especialmente fecunda esta última. Sospecha-

(5) Archivo General Diocesano de Burgos. Libros Parroquiales. Libro de Fábrica 1588-1631. Cuentas de 1619.

mos que tuvo un relativamente amplio taller profesional. Sabemos que, en 1634, tomó como aprendiz a un hijo de su antiguo maestro, Juan García de Riaño (6). Este dato nos resulta de sumo interés pues nos ayuda a ratificar la idea del carácter endogámico, e incluso cerrado, que tenían buena parte de los talleres artísticos durante el Siglo de Oro. Gracias a los datos aportados por Buendía y Gutiérrez Pastor, en su estudio preliminar de la pintura burgalesa de comienzos del siglo XVII, de su interesante biografía sobre Mateo Cerezo, podemos llegar a conocer algunos datos sobre la vida de este maestro. Sabemos que estaba casado con María de Sedano y que ambos eran parroquianos de la burgalesa iglesia de San Nicolás. Desconocemos si esta mujer formaba parte de la familia de ensambladores y carpinteros apellidados Sedano y que desarrolló su actividad profesional en Burgos en los albores del siglo XVII. De confirmarse este extremo, nos encontraríamos ante una prueba evidente de las múltiples relaciones que mantuvieron los artistas, del mismo o de diferentes gremios, en el Antiguo Régimen.

Muy pocos más son los datos que poseemos sobre la vida no profesional de este maestro. Sabemos que en 1636, José de Loza se obligaba a pagarle 43 reales que Anguiano le había prestado. En 1644 era Francisco Ordóñez quien en pública obligación se comprometía a darle 44 reales que debía al cuñado de Anguiano, el licenciado Ambrosio de Sedano, del resto de una aparcería de ganado (7).

Su actividad productiva se extiende, como dijimos, durante las décadas de 1630 y 1640. Buendía y Gutiérrez Pastor, han señalado que su último trabajo documentado sería el policromado de una escultura de San Juan Bautista para la iglesia de Santa María de Sasamón que se fecharía en 1652 y que se reconocería por la aparición del nombre del maestro *Jacinto* y la fecha *1652* en la base de la escultura (8). Sin embargo, creemos que esta firma hace alusión al dorador Jacinto Díez de Losa que estuvo activo en los contornos de Sasamón en esos años.

(6) BUENDIA, José Rogelio y GUTIERREZ PASTOR, Ismael: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo...*, pág. 22.

(7) *Ibidem.*, págs. 21-22.

(8) *Ibidem.*, pág. 21



## ESTILO DE LAS PINTURAS NARRATIVAS

La obra pictórica-narrativa de Jacinto de Anguiano debe encuadrarse, necesariamente, en los parámetros característicos de un centro artístico secundario, como lo era el burgalés de la primera mitad del siglo XVII, nada proclive a los cambios estéticos procedentes de ámbitos creativos más avanzados. En este sentido, el mundo de la pintura, más que el de otras artes, fue refractario a la asimilación de innovaciones, perviviendo muchos elementos, fundamentalmente compositivos, derivados de la tradición del siglo XVI. En el Burgos de comienzos del siglo XVII, la pintura seguirá gravitando, en gran medida, en torno a las formas y valores heredados del quinientos. Así, comprobamos, como muchos de los maestros burgaleses de los albores de esta centuria, mantienen esquemas compositivos del siglo anterior. Incluso se ha comprobado como las estampas y grabados del siglo XVI siguieron siendo fuente de inspiración para los pintores de la ciudad de Burgos en este nuevo siglo (9).

La pintura narrativa de Jacinto de Anguiano presenta, por un lado, rasgos claramente vinculados a la tradición del quinientos pero, sin embargo, comienza a mostrar ya elementos que la unen claramente al naturalismo claroscuro del primer barroco español. Sus obras se definen, desde una perspectiva compositiva, por una clara pervivencia de los esquemas del siglo XVI, tendiendo siempre a articulaciones sencillas, de carácter geométrico, en donde aparecen claramente marcadas las líneas de simetría que distribuyen equilibradamente las masas. En muchos casos, se recurre a la clásica composición triangular. También, en bastantes ocasiones, encontramos composiciones regidas por líneas diagonales que dividen la escena en dos ámbitos claramente marcados, quedando uno dominado por las masas y otro por el vacío. En muchas de sus obras suele ser bastante habitual que aparezcan dos registros horizontales que se corresponden con dos planos representativos: el terreno y el celeste, que se manifiesta, normalmente, a través de un rompimiento de Cielo con nubes y ángeles, aspecto éste que se va a convertir en un referente clave en sus obras.

Normalmente las escenas suelen carecer de amplios fondos perspectivos, limitándose el autor a representar todas las figuras en dos

(9) *Ibidem.*

o tres planos como máximo, aunque en algunos casos, como el lienzo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, el autor sí que ha intentado dotar al conjunto de una mayor profundidad en uno de los ángulos de la composición, en donde, gracias a la aparición de unas arquitecturas, se genera una notable sensación de profundidad. Hemos de señalar que el carácter esencialmente claroscuro de muchas de sus composiciones lleva implícita una valoración casi exclusiva del primer plano que queda iluminado preferentemente y que hace que las figuras en él ubicadas aparezcan claramente resaltadas quedando éstas dotadas de unos valores sumamente escultóricos.

Muy interesante es la forma de representación de las figuras humanas que aparecen individualmente, como los *Padres de la Iglesia* o los *Evangelistas* del banco del retablo mayor de la iglesia parroquial de Lodoso. En estas representaciones, el artista prescinde total y decididamente del contexto espacial quedando las figuras destacadas sobre un fondo neutro y siendo iluminadas, normalmente, desde el ángulo superior derecho de la escena, lo que las hace sobresalir notablemente y las dota de un carácter muy escultórico. La solidez y el aplomo de estas imágenes está muy de acuerdo, con la estética impuesta por algunos pintores escurialenses como Navarrete, que representaron para la Basílica de El Escorial figuras de santos realizadas individualmente, de enorme fortaleza, sólida factura y valores escultóricos, aunque las pinturas de Anguiano se alejan de la concepción lumínica de estas obras de fines del siglo XVI, más próximas a los usos venecianos que a los gustos claroscuro que dominarán en obras posteriores y que, en Anguiano, se hacen muy patentes. Las pinturas del banco de Lodoso prescinden de lo anecdótico, para centrarse en lo esencial, en la plasmación directa de la imagen, sin ningún elemento que distraiga al espectador de una figura de gran dignidad. El estilo de estas pinturas podría encuadrarse dentro de la línea estilística que Pérez Sánchez ha denominado como *Manierismo Reformado* que se pone al servicio del Dogma y de la Fe y que para ello renuncia a los "excesos" formalistas y cromáticos que habían caracterizado al primer manierismo (10), definiéndose estas obras de Anguiano por su decoro, claridad compositiva, compostura y dignificación de las figuras que representan a los santos.

---

(10) PEREZ SANCHEZ, A. E.: "La crisis de la pintura española en torno a 1600", en *España en las crisis del Arte Europeo*. Madrid 1968, págs. 167 y ss.





San Marcos y San Gregorio. Oleo sobre tabla.  
Neto del retablo mayor de la iglesia parroquial de Lodoso.

Es de interés analizar la forma en que Anguiano concibe las anatomías de sus personajes, sobre todo cuando éstos muestran partes de su cuerpo que no quedan cubiertas por ropajes. En la figuras de Cristo y los dos ladrones del lienzo de la *Crucifixión* de Lodoso y en el *Cristo a la Columna* de Villagonzalo Arenas, se evidencian aún algunos rasgos del romanismo hercúleo tardomiguelangelesco.

Domina, en casi todas las obras de Anguiano, una concepción de la pintura de base claramente dibujística, con perfiles nítidamente delimitados. No se tiende nunca a la integración plena de las figuras de las composiciones en las escenas por medio de la difuminación de los contornos, de tal suerte que, normalmente, las masas, sobre todo las de los primeros planos, aparecen con perfiles claros, "recortados", aumentándose así el carácter escultórico del que suelen quedar definidas sus figuras como vimos.

La interpretación de la luz se suele hacer dentro de los parámetros del claroscuro que domina buena parte de la pintura española del primer barroco seiscentista, aunque, también es cierto, que en algunos casos, sus obras rompen con esos caracteres y se definen por una notable luminosidad, siendo esto un claro ejemplo de una actitud ecléctica en sus concepciones pictóricas. Cromáticamente, la paleta de Anguiano está dominada por los colores ocres, rojizos, azules y verdes, en algunas ocasiones dotados de gran brillantez.

#### ESTILO DE LAS POLICROMIAS

Este maestro, en sus primeras obras, va a mantener, el policromado de las arquitecturas de los retablos, vinculado a la tradición estética de las postrimerías del siglo XVI, en el que predominan los dorados. Los elementos cromáticos se circunscriben a capiteles y frisos pero los colores no son muy sobresalientes. Estos colores se aplican sobre el oro y más tarde se realiza un proceso de rajado. En sus obras más avanzadas, se comenzará, aunque todavía de una forma muy discreta, a evidenciar un mayor dominio cromático. En los ropajes de las esculturas se utiliza la técnica del estofado con colores no muy sobresalientes. Las carnaciones son mates o a pulimento, predominando las primeras.

## CATALOGO DE OBRAS

*Pinturas del banco y dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Rubena*

Este retablo debió ser ejecutado hacia 1610 por Miguel Gutiérrez y Manuel de Argüello (11). La obra, en 1631, llevaba bastante tiempo acabada como se señala en la carta de obligación del dorado firmada por Anguiano: "*La yglesia del dicho lugar de Rubena tiene de muchos años a esta parte un rretablo del altar mayor ...*" (12). La obra es de una notable envergadura y su precio se cifró en 19.000 reales (13). Como fiadores de Anguiano actuaron Juan de Zumel, escribano de la ciudad, Braulio de Cano, Pedro Merino y la esposa del pintor, María Sedano (14).

La obra tiene aún, desde el punto de vista del policromado, todas las características de los trabajos de las postrimerías del siglo XVI. La mayor parte de la arquitectura queda dorada, aunque el oro no adquiere unas tonalidades demasiado brillantes. Los capiteles, los frisos y algunos otros puntos de la arquitectura se hallan estofados con colores no muy sobresalientes. En los fondos de los relieves, en algunos casos, gusta de la utilización de estofados imitando brocados. En los paños también utiliza la técnica del estofado, dominando los colores verde, rojo, marrón y azul pero no muy sobresalientes. Las carnaciones son realizadas a pulimento, en las esculturas de la zona inferior y en mate en las de los cuerpos superiores.

En los netos del banco Anguiano ejecutó unas pequeñas pinturitas del *Martirio de San Esteban* y de *San Lorenzo*, de la *Misa de San Gregorio*, de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y de *San Jerónimo* que se nos presentan como unas interesantes representaciones en la producción de este maestro. Todas ellas se adaptan al marco del neto lo cual obliga a la realización de composiciones de tipo vertical.

El *Martirio de San Esteban* aparece como una escena articulada en dos registros. El primero está compuesto por las turbas que pro-

(11) Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolos Notariales Escribano: Bartolomé de Mata. Legajo. 6391. 1637, f. 218.

(12) *Ibidem*. Leg. 6385. 22-XII-1631, ff. 952-957.

(13) *Ibidem*. Leg. 6385. 22-XII-1631, f. 952.

(14) *Ibidem*. Leg. 6385. 22-XII-1631, f. 952.

ceden a la lapidación del santo que se halla centrando la composición, arrodillado y con la vista puesta en el Cielo. Tres son los lapidadores que, dispuestos a su alrededor y con violentas posturas, proceden a lanzar las piedras sobre el protomártir. Un niño sentado, ubicado en el margen inferior derecho de la composición, mira a los espectadores, intentando comunicar la escena con aquéllos que la miran. El segundo registro está compuesto por un rompimiento circular del cielo por medio de nubes, en el que podemos apreciar las figuras de la Santísima Trinidad. La iluminación del conjunto procede de la zona superior de la composición, generándose un notable contraste lumínico entre la parte alta y la inferior que queda caracterizada por un cierto claroscuro. Por lo que se refiere a los caracteres cromáticos de esta obra hemos de señalar que en ella dominan los colores poco vivos, a excepción de los que aparecen en la Gloria, dominando los marrones, verdes oscuros y grises. La dalmática de San Esteban, pintada en blanco y con bordados de oro y el nimbo luminoso que corona su cabeza obligan al espectador a centrar su vista en el santo.

El *Martirio de San Lorenzo* es también una composición articulada en dos registros. El inferior se preside por la escena del martirio. San Lorenzo, entre las llamas, aparece en actitud suplicante con su vista dirigida hacia el Cielo. Rodeándolo vemos varias figuras que atienden el fuego. Un personaje, sentado en la parte inferior izquierda de la composición, gira su cabeza y la dirige hacia el espectador intentando, igual que en la escena anterior, involucrarle en el acontecimiento. Entre sombras, en un segundo plano, aparecen algunas figuras de soldados, a pie y a caballo, y la de un hombre que porta un haz de leña para alimentar el fuego. El segundo registro de esta pintura está compuesto por un rompimiento de Cielo. Unas nubes se abren en forma circular y el vacío generado queda iluminado por una potente luz. En el centro aparece la figura de un ángelito que porta una corona y una palma del martirio y que desciende hacia la figura de San Lorenzo. Desde un punto de vista lumínico nos encontramos ante una escena de caracteres claroscuro que son más evidentes en la zona inferior de la obra que en la superior. En esa zona inferior la luminosidad generada por la hoguera, en la que se encuentra el santo, contrasta con la oscuridad de los fondos que va creciendo según nos alejamos del primer plano. Los dos registros de la composición quedan unidos a través de una gradación

luminosa. Cromáticamente hemos de señalar que predominan los colores rojizos, ocres, verdes y grises. Esta escena es la única que aparece firmada por el autor y fechada en 1632.

La *Misa de San Gregorio* es una escena de composición de carácter convencional que repite los modelos fijados ya en la Baja Edad Media para representar este pasaje de la vida de este Papa. A la izquierda de la pintura encontramos un grupo de sacerdotes ricamente revestidos con sus ropas litúrgicas, algunos se encuentran arrodillados y todos observan atentamente al celebrante. Uno de ellos porta la tiara papal y otro una cruz alzada. San Gregorio está levantando la Sagrada Forma. Preside la celebración un retablo de caracteres clasicistas, con columnas con fuste con tercios superiores entorchados. En el nicho principal aparece una imagen de Cristo Varón de Dolores.

La *Imposición de la casulla a San Ildefonso* es una escena que nos remite claramente al lienzo que con este mismo tema aparece en el Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos, aunque aquí la composición se hace más alargada como consecuencia de la necesidad de adaptarse perfectamente al marco que define al neto.

La imagen de *San Jerónimo penitente* aparece arrodillada, cubierta, en parte, por un manto rojo. El santo golpea con su mano derecha el pecho con una piedra y en la izquierda sustenta una cruz. En el suelo aparece una calavera y en el ángulo inferior derecho encontramos la clásica figura del león. La escena se ubica en un ambiente umbroso definido por una profusa vegetación que sirve de fondo a la composición. Caracteres semejantes presenta la imagen de *San Juan Bautista*, que también aparece arrodillado e implorante, aunque, en esta ocasión, con la mirada puesta en el cielo.

#### *Cuadro de San José para la Catedral de Burgos (desapareció)*

En 1632, el pintor Jacinto de Anguiano, según Martínez Sanz, pintó un gran cuadro con la efigie de *San José* (15). Lamentablemente esta obra ha desaparecido.

(15) MARTINEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos*. Edición Facsimilar de la de 1866. Publicaciones de la Institución Fernán González. Burgos 1983, pág. 125.



Misa de San Gregorio. Oleo sobre tabla.  
Neto del retablo mayor de la iglesia parroquial de Rubena.





San Jerónimo Penitente. Oleo sobre tabla.  
Neto del retablo mayor de la iglesia parroquial de Rubena.

*Condiciones para el dorado de unas columnas para la iglesia parroquial de San Esteban de Burgos (desaparecido)*

En 1634, Jacinto de Anguiano y Juan de Cea III presentaron unas condiciones para el dorado de unas columnas de la iglesia burgalesa de San Esteban, pero después de un proceso de remate en que participaron, además de Anguiano, Juan de Cea y Juan Cerezo, se adjudicó estos trabajos al último de estos profesionales (16).

*Dorado de una imagen de Nuestra Señora en la iglesia parroquial de Quintanapalla (desaparecida)*

En 1637, nuestro maestro va a proceder al dorado de una imagen de Nuestra Señora en la iglesia parroquial de Quintanapalla (17). No hemos conseguido encontrar este trabajo.

*Lienzo de la Inmaculada del retablo de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Lodoso*

En 1634, Miguel Gutiérrez ejecutó el retablo colateral de la Inmaculada de la iglesia de Lodoso y percibió por esta obra 22.848 maravedís (18). El lienzo de la *Inmaculada* fue pintado por Jacinto de Anguiano en 1635 (19). Las labores de dorado de la arquitectura se verificaron en 1656 (20) cuando Anguiano ya había muerto. Se trata de una obra luminosa en la que la Virgen aparece con las manos separadas, ubicada sobre un creciente lunar rodeado de angelitos, vestida con una túnica blanca y cubierta con un gran manto azul. La Virgen se halla situada en un espacio indeterminado, totalmente cubierto de nubes que, en el centro, se abren para que se ubique la imagen de María a cuyos lados y sobre cuya cabeza se colocan angelitos que portan palmas, azucenas y coronas de flores. Como referente espacial concreto sólo es identificable un somero paisaje en la parte inferior de la composición. Nos encontramos ante una iconografía y una articulación compositiva características de estos ins-

(16) A.H.P. Burgos. P. N. Domingo de Loyola. Leg. 6333. 24-II-1634 a 2-III-1634, ff. 109-113.

(17) Archivo Parroquial de Quintanapalla. L. F. N.º 2. Cuentas de 1637.

(18) A.G.D. Burgos. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas del 8-X-1634.

(19) *Ibidem*. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas del 17-IX-1635.

(20) *Ibidem*. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas del 21-VIII-1656.



Inmaculada Concepción. Oleo sobre lienzo.  
Retablo de la Inmaculada de la iglesia parroquial de Lodoso.

tantes, y que se repiten, con variantes, desde el siglo XVI (21). Esta composición encuentra notables semejanzas con la Inmaculada que pintara Juan Pantoja de la Cruz para don Francisco de Fuente, en 1603, y que se conserva en el convento de Jesús y María de Valladolid (22). Las diferencias esenciales existentes entre las dos obras se hallan en el hecho de la infinita superior calidad del lienzo vallisoletano. Además, en éste aparece la figura del donante en el ángulo derecho de la composición y algunos emblemas marianos rodeando la figura de María.

*Lienzo de la Crucifixión del retablo de la Vera Cruz de la iglesia parroquial de Lodoso*

En 1634, Andrés de Zumel comienza a recibir una serie de partidas por la ejecución de un retablo dedicado a la Vera Cruz para la iglesia parroquial de Lodoso (23). El encargado de pintar el lienzo que preside el retablo fue el prolífico Jacinto de Anguiano en 1635 (24). El policromado y dorado de la arquitectura se verificó en 1657 y fue labor de Pedro Delgado (25).

Nos encontramos ante un lienzo de abigarrada composición en el que se siguen evidenciando algunos elementos de corte manierista. Se trata de una obra indudablemente inspirada en alguna lámina o grabado. En primer término aparecen las figuras de los soldados jugándose a los dados las vestiduras del crucificado y la imagen de un centurión levemente girado con un escudo. El segundo plano de la escena está ocupado por el Crucificado a cuyos lados aparecen los dos ladrones y a los pies de la Cruz las imágenes de las Tres Marías y de San Juan Evangelista. En un tercer plano encontramos las figuras de varios caballeros, montados sobre caballos, pintados en esborzo, y una imagen desdibujada de la ciudad de Jerusalén como fondo. La composición del conjunto tiene unos caracteres definidos por la simetría ya que la cruz actúa como eje en torno al que se dis-

(21) STRATTON, Suzanne: "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española. T. I. N.º 2. Madrid 1988, págs. 28-72.

(22) NIETO GALLO, Gratiniano: "Un nuevo lienzo de Pantoja de Cruz". *B.S.A.A.* Valladolid, fascículos XI-XII, 1935-1939, pág. 373; VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1971, pág. 55.

(23) A.G.D. Burgos. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas del 8-X-1634.

(24) *Ibidem*. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas de 1635.

(25) *Ibidem*. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas del 13-VII-1657.



Crucifixión. Oleo sobre lienzo.  
Retablo de la Vera Cruz de la iglesia parroquial de Lodoso.

ponen las masas. Por otro lado, hemos de señalar que el pintor ha sabido generar una clara articulación curva, de tipo cóncavo, en la zona inferior de la escena por medio de la disposición de los personajes centrales agachados y los laterales situados en pie. En el tratamiento de los tipos, Anguiano ha intentado realizar una plasmación individualizada de cada uno de ellos. Destaca la figura de Cristo, cuya anatomía presenta un modelado de recio tratamiento que evidencia pervivencias romanistas. En su conjunto, el crucificado presenta un carácter de enorme y evidente sosiego reflejado, fundamentalmente, en el tratamiento no excesivamente expresionista del rostro. El mismo carácter de fortaleza evidenciado en la figura de Jesús aparece en el tratamiento de los cuerpos de los dos ladrones que, siguiendo una iconografía tradicional, no aparecen clavados sino colgados de las cruces, en violentas posturas, reflejados lateralmente, lo cual hizo necesario que el pintor resaltara claramente sus anatomías. Mención especial merecen las figuras de San Juan y María. La primera porque el maestro ha sabido extraer de sus rostros las muestras del dolor y la segunda por su serena presencia evidenciada en su postura y en su cara. El resto de las figuras, aunque presentes en la escena, permanecen ajenas a la misma, preocupadas en sus conversaciones, a excepción de la de Longinos que se comunica visualmente con la figura de Cristo. Cromáticamente en este lienzo aparecen los colores más característicos de la paleta de Anguiano, dominando los ocre, marrones, verdes y azules. Lumínicamente nos hallamos ante una obra que presenta, perfectamente, caracteres de tipo claroscuro. La iluminación del conjunto parece provenir del ángulo superior derecho de la escena quedando perfectamente iluminados, esencialmente, los primeros planos lo cual dota a algunas figuras, sobre todo a la de Jesús y a las de los ladrones, de unos caracteres muy escultóricos.

*Lienzos del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan  
Bautista de Palenzuela (Palencia)*

Gabriel González de la Torre concertó, en 1643, el ensamblaje del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Palenzuela. La obra de policromía del retablo y los lienzos fueron ejecutados por Jacinto de Anguiano (26). Las labores de policromado de la archi-

(26) RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: *Palenzuela. Iglesia de San Juan*. Excma. Diputación Provincial de Palencia. Palencia 1991, pág. 20.



tectura vivieron una enorme transformación a finales del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX. La iconografía de los lienzos, que rodean una talla de bulto del Bautista que preside la obra retablistica, hace referencia a diferentes pasajes de la vida de este Santo, encontrándonos con las escenas de la *Visitación*, el *Nacimiento del Bautista*, el *Bautismo de Cristo* y el *Martirio del Bautista*.

El lienzo de la *Visitación* nos remite a composiciones de tipo convencional heredadas del siglo XVI. Muy probablemente se inspire en algún grabado. En un primer plano hallamos las figuras de la Virgen y Santa Isabel, abrazadas, formando un conjunto piramidal, y en un segundo plano encontramos las figuras de San Zacarías y San José, muy poco resaltadas, como no queriendo eclipsar a las protagonistas de la escena. Desde una perspectiva cromática, dominan los tonos rojos, verdes y azules. Lumínicamente nos encontramos ante una obra de carácter claroscuro, en donde es el primer plano el que recibe la mayor parte de la luz, quedando en sombras el fondo.

El segundo de los lienzos creemos que representa el *Nacimiento del Bautista*, pues el tema del *Nacimiento de la Virgen*, que suele presentar unos caracteres compositivos semejantes, no tiene ningún significado dentro de un programa iconográfico de tipo sanjuanista. Se trata de una composición, que mantiene vivos esquemas heredados del siglo XVI, de carácter abigarrado, y articulada en diagonal, en la que la cama de Santa Isabel se ubica a la derecha del lienzo y en la parte inferior izquierda aparecen dos mujeres que atienden al recién nacido. Desde un punto de vista lumínico se mantienen los caracteres claroscuros quedando iluminado el primer plano mientras que el fondo de la escena se define por una intensa penumbra.

Caracteres muy convencionales tiene también la composición del lienzo en que se representa el *Bautismo de Cristo*, respondiendo esta obra a unos esquemas también derivados del siglo XVI. Se divide en dos planos: el terrestre y el celestial. El primero está presidido por la imagen de Cristo y del Bautista, en donde se contraponen las anatomías de los cuerpos, destacando la de San Juan por su carácter enjuto, frente a la más modelada figura de Jesús. El segundo registro de la composición, el superior, se preside por un rompimiento de Cielo, en donde el pintor utiliza nubes y ángeles para enmarcar la figura de Dios Padre que envía el Espíritu Santo sobre la figura de Cristo. Desde un punto de vista cromático, la obra se caracteriza por el predominio de los tonos grises sobre los cuales resalta el

gran manto rojo del Bautista. La iluminación pierde, en gran medida, el sentido claroscuro de otras escenas de este retablo pues, sin duda, el tema exigía unos caracteres lumínicos distintos.

La última de las pinturas representa el *Martirio del Bautista*. Quizá sea ésta la obra más barroca de todo el conjunto. La escena se desarrolla en el interior de un calabozo. En el ángulo inferior derecho de la composición encontramos la figura de San Juan, semidesnudo, cubierto con un manto rojo, sujeto con grilletes en los pies, sentado, en actitud sumisa, dispuesto a recibir el martirio. A su lado, de pie y con la mano derecha alzada sustentando un hacha que va a dirigirse hacia el cuello del santo, aparece un soldado con coraza y con un ampuloso manto rojo volteado por el viento que dota de un enorme dinamismo a la escena. En un segundo plano, encontramos una figura, en parte difuminada, que quizá pueda identificarse con la del rey Herodes. El ámbito en el que se ubica esta composición se caracteriza por unos caracteres lumínicos de tipo claroscuro. El primer plano aparece más iluminado que los que se encuentran más en profundidad. En la zona derecha del lienzo, hallamos, en el fondo, una ventana con barrotes, a través de la cual penetra la luz, lo cual dota de una enorme profundidad a este ámbito. La zona alta de la escena se caracteriza por la aparición de un pequeño rompimiento de Cielo que la ilumina en ese lugar queriendo señalar la presencia de lo sobrenatural, de lo divino, en el momento del Martirio.

#### *Pintura de el Santo Cristo de Burgos para el Real Monasterio de las Huelgas de Burgos*

Se trata de una convencional obra que representa al Santo Cristo de Burgos de San Agustín. Se halla firmado y fechado en 1646. La imagen aparece sobre un fondo negro en donde las manchas blancas del paño de pureza y de los huevos de los pies destacan notablemente sobre la negritud en que se enmarca el trabajo. Hemos de señalar que esta obra sigue los esquemas característicos que los pintores burgaleses de los siglos XVII y XVIII desarrollaron para la ejecución de este tipo de representaciones (27).

(27) Durante los siglos XVII y XVIII algunos pintores burgaleses como Mateo Cerezo padre, Jacinto de Anguiano, o los Balluerca se van a especializar en la producción serial de este tipo de lienzos representativos del Cristo de Burgos y que se extendieron no sólo por la geografía provincial sino que, incluso, llegaron a lugares apartadísimos de esta ciudad. Recientemente se ha tratado este tema por LO-

*Pinturas y dorado del retablo colateral de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Pedrosa de Río Urbel*

En 1637, Bartolomé de la Iglesia comienza a ejecutar el retablo de Nuestra Señora del Rosario siendo tallada la escultura de la Virgen por Juan de Pobes (28). Las labores de dorado, estofado y de plasmación de escenas narrativas en el banco y remate corrieron a cargo de Jacinto de Anguiano quien las realizó desde 1643 y cobró por ellas más de 8.000 reales de vellón (29). La notable cantidad en que se cifró el precio de este trabajo es altamente significativa y nos señala la calidad de la obra. Muy interesante es el tratamiento policromo de la escultura de Nuestra Señora que preside el retablo. Los ropajes aparecen estofados de forma sencilla. Así, el manto se halla policromado en azul y esta capa de color se ha levantado para dejar al descubierto el oro infrayacente con los dibujos de algunas estrellas. La túnica, sin embargo, aparece policromada ya que sobre un color blanco se han hecho dibujos vegetales, imitando encajes, en un tono grisáceo. Por lo que se refiere a las encarnaciones se hicieron a pulimento.

La mayor parte de los componentes arquitectónicos aparecen dorados. Los elementos tallados decorativos de tipo vegetal quedan policromados. Así nos encontramos como el friso, los capiteles del retablo y las enjutas, como también otros puntos en donde aparecen los motivos decorativos de tipo vegetal quedan policromados con colores verdes y rojizos. En algunos marcos aparecen, pintados de forma muy sutil, elementos ornamentales de carácter vegetal.

Muy interesantes son las pinturas narrativas que completan la iconografía mariana del retablo. En el banco aparecen dos pinturas sobre tablas que hacen alusión a la *Anunciación* y a la *Adoración* de los Pastores. La primera se trata de una composición de carácter convencional, en la que la Virgen se ubica en la derecha y el Arcángel en la izquierda, formando ambos un grupo de carácter triangular. Esta disposición queda realzada por los haces de luz que provienen del rompimiento de Cielo que se disponen en forma descendente y divergente. Este rompimiento de Cielo tiene forma circular y se plasma por medio de una serie de nubes y de unos angelitos que

PEZ MARTINEZ, Nicolás: *El Santísimo Cristo de Burgos*. Editorial Aldecoa. Burgos 1997.

(28) PAYO HERNANZ, René-Jesús: "Retablos burgaleses de comienzos del siglo XVII". *B.I.F.G.* N.º 205. Burgos 1985, pág. 138.

(29) *Ibidem*.

limitan el perímetro en donde se ubica la figura de Dios Padre. La escena mantiene caracteres claroscuro, produciéndose una gradación lumínica que va desde la parte superior de la composición hasta la baja.

La escena de la *Adoración de los pastores* responde también a unos esquemas compositivos convencionales, perfectamente definidos ya en el siglo XVI. Las figuras de la Virgen, San José y de los pastores se ubican en torno al pesebre en donde aparece la imagen del Niño, quedando libre la parte delantera de la composición que permite la perfecta observación por los espectadores. La escena se divide en los clásicos planos inferior (tierra) y superior (rompimiento de Cielo). En este último aparece un grupo de angelitos que porta una filacteria, con la clásica inscripción del *Gloria in Excelsis Deo*. Desde este grupo de ángeles es de donde procede la iluminación de la escena que tiene un carácter descendente y que dota al conjunto de unos claros tintes claroscuro.

En el remate del retablo aparece una pintura de la *Asunción de Nuestra Señora* muy barroca y con unos caracteres luminosos y no claroscuro que creemos que también fue un trabajo de Anguiano.

#### *Pinturas del banco y dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Lodoso*

Andrés Zumel dio la traza para la ejecución del retablo mayor de Lodoso siendo Miguel Gutiérrez quien ejecutó efectivamente la obra en torno a 1631 (30). Los lienzos con escenas de la *Anunciación*, la *Adoración de los Pastores*, dos *martirios* y la *Crucifixión* con las imágenes de *María* y *San Juan* fueron obra del pintor burgalés Diego de Leiva (31). La imagen de bulto que preside la obra fue tallada en una fecha tan tardía como 1667 por Martín Gutiérrez (32). El dorado del conjunto corrió a cargo de Jacinto de Anguiano y Pedro Delgado quienes iniciaron las labores en 1645 (33). Estos maestros

(30) PAYO HERNANZ, René-Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos. Burgos 1997. Tomo I. (A.G.D. Burgos. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas de 1631).

(31) *Ibíd.*

(32) *Ibíd.* (A.G.D. Burgos. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas del 15-VI-1667).

(33) PAYO HERNANZ, René-Jesús: *El retablo...* T. I. (A.G.D. Burgos. L. P. Lodoso. Leg. 2.º L. F. 1631-1686. Cuentas del 13-VI-1645).



San Jerónimo. Oleo sobre tabla.  
Neto del retablo mayor de la iglesia parroquial de Lodoso.

ejecutaron un trabajo característico para el momento. La arquitectura del retablo fue dorada. Los capiteles y las tallas ornamentales del friso se estofaron en tonos verdes, rojos y azules. El friso aparece policromado pero sobre una base de color grisáceo y con unos colores muy neutros y poco llamativos. Las piedras y gallones, que enmarcan los lienzos que pintara Diego de Leiva para este retablo, se policromaron en colores rojos y azules mezclándolos con los elementos ornamentales en relieve que quedaban sólo dorados, dotando así a estos enmarcamientos de un mayor dinamismo cromático. Curiosos resultan los cajeados de los marcos de los lienzos del remate en donde aparecen bellos y pequeños dibujos vegetales cosa que se entiende difícilmente ya que estas decoraciones se hallan a una altura tal que son imposibles de observar a simple vista por el espectador.

Anguiano fue quien pintó las imágenes de los netos del banco que representan a los *Evangelistas* y a los *Padres de la Iglesia* y las escenas de la *Oración en el Huerto* y la del *Prendimiento*. Las imágenes individuales de los *Evangelistas* y de los *Padres de la Iglesia*, se conciben, como ya apuntamos, dentro de los parámetros de ese *Mannerismo Reformado* de clara raigambre romanista que trata de dignificar la figura sagrada, dotándola de una enorme corporeidad y fortaleza física que se consigue, esencialmente, por medio de una valoración notable de los ropajes que con amplios y pesados pliegues se unen al suelo, por la búsqueda de poses solemnes que –aunque en algunas ocasiones huyan de la disposición frontal y simétrica– nunca se realizan con posturas demasiado forzadas, por un intento de dotar a las caras de una tensión contenida y por una sabia iluminación que casi siempre proviene de uno de los ángulos superiores y que ilumina directamente al personaje que queda sumamente resaltado, hasta tal punto que, en algunos casos, la sombra que se refleja en su parte trasera refuerza aún más ese claro valor escultórico del que aparecen dotadas todas las imágenes.

La escena de la *Oración en el Huerto* –que guarda notables semejanzas compositivas y cromáticas con la del banco del retablo de *Cristo flagelado* de Villagonzalo Arenas– se define por su gran claroscuro, hasta tal punto que el grupo de Cristo con el ángel queda muy resaltado en contraste con el resto de la escena y con el grupo de los apóstoles dormidos. Caracteres semejantes presenta el grupo del *Prendimiento* en donde la luminosidad proveniente de los faroles



actúa como auténtico foco que ilumina preferentemente las zonas inmediatas, en contraste con las más alejadas.

*Pintura de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso del  
Real Monasterio de las Huelgas de Burgos*

Se trata de un lienzo firmado por el maestro. La composición general se hace en forma diagonal quedando las masas concentradas en la zona inferior, mientras que en la mitad superior se produce un punto de fuga que se obtiene mediante la aparición de unos escalones y una puerta a la que acceden unos personajes que acuden, reverentemente, a observar el milagro. Se representa el momento en que la Virgen impone la casulla a San Ildefonso rodeada de una corte de Santas Mártires. En la parte superior hay un rompimiento de Cielo de carácter circular rodeado por unos ángeles plenamente barrocos. Predomina la luminosidad, perdiéndose el claroscuro de otras obras del pintor. Los colores son muy vivos, casi fluorescentes, en donde destacan el morado de la capa del santo y el verde de la túnica de una de las santas mártires, viéndose en ello ciertas pervivencias de carácter cromático manierizante. Esta obra guarda enormes semejanzas con uno de los netos del banco del retablo mayor de Rubena en donde, como vimos, también aparece reflejado este tema. Quizá esta obra tenga su inspiración en algún grabado en el que también pudieron inspirarse algunas composiciones, con este mismo tema, de maestros madrileños de comienzos del siglo XVII. Este lienzo, en su conjunto, tiene bastantes concomitancias con pinturas de Eugenio Cajés. En concreto, presenta algunos paralelismos con el pequeño lienzo de Cajés que con este mismo tema se conserva en el Museo del Prado. En ambas obras la composición tiene un carácter diagonal que divide la obra en dos secciones. También, en las dos pinturas aparece un espacio despejado en la zona alta izquierda de la escena. En los dos lienzos aparece una amplia perspectiva en ese sector que da profundidad a la composición. En ambos el rompimiento de cielo se hace por medio de angelitos que se disponen de forma circular. La Virgen, en las dos pinturas, aparece sentada no sobre un trono, como había venido siendo habitual en otros lienzos o relieves que reflejan este tema, sino sobre unas nubes.

### *Dorado del retablo mayor de Arroyal del Páramo*

El retablo mayor de Arroyal fue construido por Martín Ruiz de Zubiate en 1591 (34). El encargado de su dorado fue Santiago de Aguilar que debió ser el maestro principal de la obra y que murió en 1642 (35). Juan de Aguilar también aparece documentado en los trabajos de dorado desde 1634. A la muerte de Santiago de Aguilar abandonó los trabajos. En 1643, constatamos la intervención de Jacinto de Anguiano y Jerónimo Gómez de Velasco (36). Sin duda, la intervención de estos profesionales se vio motivada por la muerte del primer maestro que había comenzado la ejecución del dorado. Estos dos maestros se hacen cargo de la ejecución de esta obra comprometiéndose a seguir las condiciones primigenias y a realizarla por 900 ducados en que se había cifrado su coste, menos 1.200 reales de vellón en que se habían tasado las labores ejecutadas por Aguilar. Lamentablemente, de los trabajos ejecutados por Anguiano y Gómez de Velasco no queda nada. Todo el retablo sufrió una enorme transformación en 1807 por el arquitecto Marcos Arnáiz y en 1808 fue repolicromado por Lesmes Villanueva (37).

### *Dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Fresno de Rodilla*

El retablo mayor de Fresno de Rodilla fue ejecutado por el polifacético arquitecto y escultor Miguel Gutiérrez (38). En 1647, Jacinto de Anguiano procedió a ejecutar las obras de dorado del retablo (39). Lamentablemente la policromía original se perdió en un lamentable repinte de comienzos del siglo XIX. Este hecho nos impide hacer un análisis formal sobre las características de esta obra. Sin embargo, gracias a las condiciones podemos llegar a conocer, en parte, cuáles eran los rasgos de este trabajo. Sabemos que la obra se concertó por 800 ducados y se señaló que su ejecución se realizaría

(34) IBÁÑEZ PEREZ, Alberto C.: "El Renacimiento", en *Arte Burgalés*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos 1977, pág. 198.

(35) A.H.P. Burgos. P. N. Jerónimo de Brizuela. Leg. 6490. 11-XII-1642, f. 508.

(36) A.G.D. Burgos. L. P. Arroyal del Páramo. Leg. 3.º L. F. 1632-1640. Cuentas de 1634-1643.

(37) *Ibíd.* L. P. Arroyal del Páramo. Leg. 3.º L. F. 1792-1862. Cuentas de 1808-1809.

(38) *Ibíd.* P. N. Leg. 6234. 1-III-1619, ff. 313-325.

(39) *Ibíd.* P. N. Juan de Cartes. Leg. 6436. 6-X-1646, ff. 440-443.

en tres años, lo cual, en gran medida, nos da constancia de su envergadura (40). Se señalaba que las labores se ejecutarían en la propia localidad siendo la iglesia la encargada de pagar el andamio y fijas para su ulterior montaje (41). Toda la arquitectura se doraría a excepción de los capiteles que se debían colorear (42). Se indicaba que las telas debían imitar ricos brocados "...con diferencias de brocados y telas..." para así dotar de una mayor riqueza ornamental a la obra (43). Las carnaciones se debían hacer: "*mates sin lustre imitando al natural como conbenga...*" (44).

*Pinturas de los retablos colaterales de Cristo Flagelado y de la Dolorosa de Villagonzalo Arenas (atribución)*

Nos hallamos ante dos retablos clasicistas ejecutados hacia 1630 de carácter gemelo. Constan de banco, cuerpo y remate con un frontón circular partido. El primero de estos retablos se encuentra presidido por un lienzo de Cristo atado a una columna alta (45), en donde aparecen ya unos claros componentes naturalistas y claroscuroistas. En el banco aparecen pinturas pasionales entre las que encontramos una *Oración en el Huerto* que es idéntica a la que aparece en el banco de retablo mayor de Lodoso. Resalta, en el conjunto de este retablo, la imagen del *Flagelado* que sobresale sobre un fondo oscuro que gradualmente va perdiendo intensidad hasta quedar levemente iluminado el conjunto en su parte inferior por una luz baja. El juego de luces contribuye a dotar a la imagen de Cristo de unos valores claramente escultóricos. El autor emplea un modelo corpulento de tipo post-miguelangelesco, con un correcto dibujo en la anatomía y en el paño de pureza. El rostro muestra un intenso dolor contenido. Creemos que el cuadro no fue realizado ex profeso para este retablo sino que se trata de una pieza que existía antes de su ejecución y que se incluyó en el mismo ya que la parte baja del lienzo aparece cortada no pudiéndose ver ni los pies de la imagen ni la

(40) *Ibidem*. P. N. Juan de Cartes. Leg. 6436. 6-X-1646, f. 441.

(41) *Ibidem*. P. N. Juan de Cartes. Leg. 6436. 6-X-1646, f. 440 Vº.

(42) *Ibidem*. P. N. Juan de Cartes. Leg. 6436. 6-X-1646, f. 441.

(43) *Ibidem*. P. N. Juan de Cartes. Leg. 6436. 6-X-1646, f. 441.

(44) *Ibidem*. P. N. Juan de Cartes. Leg. 6436. 6-X-1646, f. 441.

(45) Durante el siglo XVI y en los inicios del siglo XVII las columnas habían sido habitualmente altas. Desde el siglo XVII, comienzan a generalizarse las columnas bajas quizá por influencia de la columna baja de la iglesia parroquial de Santa Práxedes de Roma, tenida como original de la Pasión. (Cit. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan-José: *El escultor Gregorio Fernandez*. Ministerio de Cultura. Madrid 1980, pág. 167).

basa de la columna. Esta obra es semejante a la que aparece numerada con el n.º 141, del catálogo de pintura de San Millán de la Cogolla, realizado por Ismael Gutiérrez Pastor, por lo que suponemos que, también, debe incluirse entre las obras de Anguiano, lo mismo que otros lienzos semejantes que se guardan en el Monasterio de Cañas y en la iglesia de Santa María de Viana (46).

En el banco de este retablo aparecen tres pinturitas sobre tabla, de tintes también claroscuro, que representan *La Oración en el Huerto* —que repite parte de la composición que aparecía en la pintura de este mismo tema del banco del retablo mayor de Lodoso—, un busto de la Dolorosa y la figura de *Cristo recogiendo las vestiduras después de la flagelación*. En estas pinturas, el maestro mantiene los contrastes lumínicos y las dota de una enorme fuerza cromática mediante la utilización de unos tonos rojos muy fuertes en las vestiduras que sobresalen sobre el resto de los colores.

El segundo retablo presenta una imagen de la *Virgen Dolorosa* que sigue el modelo de la Dolorosa de Gaspar Becerra labrada para el convento de la Victoria de los Mínimos madrileños y el de Nuestra Señora de la Paloma popularizado por las estampas (47), no introduciéndose ninguna innovación significativa con respecto a los prototipos. Su interés radica en que se presenta como una de las primeras manifestaciones pictóricas en la que aparece esta iconografía en la provincia de Burgos.

(46) GUTIERREZ PASTOR, Ismael: *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño 1984.

(47) El modelo iconográfico de la Virgen de la Soledad tiene su origen en la escultura que la reina Isabel de Borbón mandara tallar, en el año 1565, a Gaspar Becerra para el convento de mínimos de la Victoria de Madrid. Se hizo para ser vestida y lo hizo con las ropas de la condesa viuda de Urueña. Originariamente estaba arrodillada, con la manos unidas en oración y con la cabeza inclinada (AA.VV.: *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*. Ministerio de Cultura. Valladolid 1987, pág. 71). El modelo inicial muy pronto se generalizó tanto en escultura como en pintura gracias a los múltiples grabados que se hicieron de la talla original (AA.VV.: *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos en los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Madrid 1990, págs. 157-160).