

**MARTÍN DE VOS, LOS SADELER, FEDERICO ZUCCARO,  
CORNELIS CORT, LOS WIERIX Y MICHELANGELO MARELLI  
EN EL RETABLO MAYOR DE EXTRAMIANA**

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ  
MARÍA PILAR ALONSO ABAD  
Universidad de Burgos

**RESUMEN:** *El retablo mayor de Extramiana (Burgos), ejecutado a finales del siglo XVI por el escultor Bartolomé Angulo y por los pintores Juan de la Concha y Alonso Rodríguez, manifiesta las influencias de artistas y grabadores flamencos e italianos como Martín de Vos, los Sadeler, Federico Zuccaro, Cornelis Cort, los Wierix y Michelangelo Marelli, lo que evidencia la confluencia de maestros locales y grandes maestros universales en una obra de carácter rural, alejada de los grandes centros creativos.*

**PALABRAS CLAVE:** Extramiana (Burgos), Escultura romanista, Pintura manierista, Bartolomé Angulo, Juan de la Concha, Alonso Rodríguez, Martín de Vos, Sadeler, Federico Zuccaro, Cornelis Cort, Wierix, Marelli.

**ABSTRACT:** *The altarpiece of Extramiana (Burgos), made at the last 16<sup>th</sup> century by sculptor Bartolomé Angulo and painters Juan de la Concha and Alonso Rodríguez, shows the flemish and italian artists and engravers, as Martín de Vos, the Sadeler family, Federico Zuccaro, Cornelis Cort, the Wierix family and Michelangelo Marelli, who show the confluence between local masters and great universal masters in a country-themed piece, far from the great creative spot.*

**KEYWORDS:** Extramiana (Burgos), romanism sculpture, manierism painting, Bartolomé Angulo, Juan de la Concha, Alonso Rodríguez, Martín de Vos, Sadeler, Federico Zuccaro, Cornelis Cort, Wierix, Marelli.

La recepción de los modelos artísticos, a través de láminas, fue sumamente habitual en los territorios burgaleses, a partir del siglo XVI. Los grabados flamencos e italianos se convirtieron en una fecunda fuente de inspiración para muchos de los maestros de la época que tuvieron en ellos la forma más efectiva para acercarse a los avances estéticos que se estaban llevando a cabo los más importantes artistas contemporáneos. Gracias a las composiciones impresas, los escultores y pintores españoles –incluso aquellos que desarrollaron su actividad en centros artísticos muy secundarios– pudieron tener noticia de algunas de las grandes creaciones del momento y usarlas como modelo de forma más o menos directa y difundir en el ámbito burgalés escenas que se habían realizado en lugares muy lejanos y que, obviamente, no habían tenido la posibilidad de conocer directamente.

#### LOS MAESTROS DEL RETABLO MAYOR DE EXTRAMIANA Y LOS CREADORES DE SUS COMPOSICIONES INSPIRATIVAS

El encuentro entre artistas locales y las obras de grandes creadores tiene un buen ejemplo en muchas obras de centros artísticos secundarios burgaleses. Este es el caso del retablo mayor de la iglesia parroquial de Extramiana. En él se produjo una interesante confluencia entre algunos artífices regionales, como el escultor Bartolomé Angulo y los pintores Juan de la Concha y Alonso Rodríguez y grandes creadores europeos de composiciones como Martín de Vos y Federico Zuccaro y sus grabadores Cornelis Cort, la familia de los Sadeler y la familia de los Wierix.

#### **Bartolomé Angulo**

Fue un notable escultor local que trabajó en el entorno de Miranda de Ebro en los años finales del siglo XVI. Perteneció a una importante saga de escultores, los Angulo, cuyas obras se mueven en la órbita del Romanismo y que llenaron con sus producciones artísticas un amplio territorio de la zona de contacto entre Burgos, La Rioja y Álava (1). Bartolomé Angulo fue la cabeza de este prolífico taller

---

(1) DÍEZ JAVIZ, Carlos: "Los Angulo. Entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI", *López de Gámiz*, T. XXVII, 1993, págs. 23-51; VÉLEZ

que, tras su muerte, fue encabezado por sus hijos que tendrían como centro de su actividad Vitoria. En esta ciudad dieron el salto de la estética romanista a la barroca en el tránsito del siglo XVI al XVII. Obviamente, Bartolomé Angulo debió estar en contacto con el gran taller de Pedro López de Gámiz, impulsor del estilo romanista en la comarca mirandesa a partir de su participación en el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca en el que, como sabemos, intervino también de una manera muy directa, como maestro principal, Juan de Anchieta (2). En 1577 Angulo fue requerido, junto a otros artistas, para realizar la tasación de este retablo y gracias a ello pudo analizar y aprender más en profundidad los avances que se estaban verificando en él (3).

Bartolomé Angulo tenía instalado su taller en la localidad de Valpuesta. Desde este lugar, en varias ocasiones, viajó a Burgos, donde entró en contacto con los maestros que, en los años finales del siglo XVI, estaban desarrollando su actividad escultórica en esta urbe. Entre ellos destacaban los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya (4) a los que también pudo conocer mientras concluían el retablo mayor de Valpuesta, en cuyo banco emplearon importantes reportorios grabados (5). En esta ciudad igualmente se relacionó con los escultores Agustín Ruiz, Simón de Berrieza (6) y Martín de la Magdalena, vecino de San Millán de la Cogolla (7), para realizar obras comunales, entre los años 1579 y 1580.

CHAURRI, Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990.

(2) BALLESTEROS IZQUIERDO, Teresa: "El retablo del Santo Ángel de la Guarda en la Iglesia de San Pedro en Vitoria", *Kultura*, N° 4, Vitoria, 1992, págs. 19-27; DÍEZ JAVIZ, Carlos: *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI*, Miranda de Ebro, 1985; GARCÍA GAINZA, María Concepción: *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*, Madrid, 2008, págs. 127-138; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., PAYO HERNANZ, René Jesús, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450-1600*, Temas y Figuras de nuestra Historia, Burgos, Cajacirculo, 2008, págs. 146-151. VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Universidad de Valladolid, 2012.

(3) VASALLO TORANZO, Luis: "Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca", *Archivo Español de Arte*, N° 328, 2009, pág. 361.

(4) BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 66, 1996, págs. 5-66.

(5) MORENTE LUQUE, Fernando: "El retablo de Valpuesta. Las fuentes gráficas en la escultura", *Las tierras de Valdegovía*, Vitoria, 2003, pág. 103-112.

(6) AHPBu. Protocolos Notariales. Escribano Fernández de Salazar. Legajo 5809. 9-XI-1579. fol. 392.

(7) AHPBu. Protocolos Notariales. Escribano Domingo de Amberes. Legajo. 5848. 10-XI-1580. fol. 751.

En lo relativo a su actividad como escultor, en 1566, Angulo ejecutó un retablo, hoy desaparecido, para el Monasterio de Bujedo de Candepajares, de acuerdo con lo que le encomendó el presbítero Sancho de Mendoza. En la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro realizó, en piedra, los bultos orantes de don Andrés de Barrón y de Catalina de Pinedo, con los que demostró su capacidad en trabajos pétreos (8). Aunque sin duda, la obra más interesante asignada a este maestro, hasta el momento, es el gran retablo mayor de Tuesta (Álava) en el que se evidencia, de forma clara, la huella de los grabados en los que se inspiró en los relieves que configuran su programa iconográfico (9). La fama de Angulo le llevó a diversificar su producción, de forma que no sólo se dedicó a crear obra nueva, sino también a participar en importantes tasaciones. En este sentido, una de sus más destacadas actuaciones como tasador fue la que verificó sobre el sepulcro de don Juan de Velasco, en Barrio de Ruiz Díaz, importante trabajo realizado por Juan de Bueras en el que se muestra el brillante ocaso de la escultura funeraria burgalesa del siglo XVI (10).

El hecho de que Angulo tuviera instalado su taller en Valpuesta nos invita a pensar que el retablo de San Nicolás (11) y el retablo de San Andrés (12) de la Colegiata de esa localidad debieron ser ejecutados por este maestro. En ambos casos, las tallas de los titulares, de tamaño casi natural, destacan por sus rasgos grandilocuentes. La rigidez y el cierto hieratismo que las caracteriza están muy en consonancia con el espíritu del decoro que primaba en la plástica contrarreformista.

### Juan de la Concha y Alonso Rodríguez

No son muchos los datos que tenemos sobre los autores de las labores pictóricas del retablo mayor de Extramiana. Con respecto a

(8) DÍEZ JAVIZ, Carlos: "Los Angulo. Entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI", *López de Gámiz*, T. XXVII, 1993, págs. 44-46.

(9) ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa: "El retablo romanista de Tuesta. Las fuentes gráficas para la escultura", *López de Gámiz*, XXXIV, 2000, págs. 75-99.

(10) ARROSPIDEY RUIZ DE ARANA, Francisco: "La Casa de La Revilla. Siete siglos al servicio de la Monarquía española", *Hidalguía*, N° 332, 2009, pág. 130.

(11) Fue ejecutado por encargo de la Cofradía que este Santo tenía en este templo. La fecha de 1637, que aparece en el banco, debe hacer alusión al momento en que se verificaron las labores de dorado de esta obra.

(12) Fue realizado gracias al donativo de Rodrigo Martínez de Valpuesta, que murió en Perú, a la Fábrica de la Colegiata. Debió ejecutarse en torno a 1600.

Juan de la Concha hemos de señalar que debió pertenecer a una familia de doradores y pintores de orígenes cántabros que laboraron desde los años finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Destaca la figura de Andrés de la Concha que, tras una etapa andaluza, pasó a América y llegó a ser uno de los primeros representantes de la estética romanista en México (13). A lo largo del siglo XVII son varios los profesionales con este apellido que se dedicaron a las tareas de pintura, dorado, policromía y cantería en Cantabria y en Burgos (14) destacando la figura de Lucas de la Concha (15).

Con respecto a Alonso Rodríguez sólo podemos reconstruir su actividad y su estilo por medio de las pinturas de este retablo de Extramiana que nos lo presentan como un pintor de caracteres romanistas, de formas acartonadas y un tanto fosilizadas, aunque con conocimiento de composiciones avanzadas a través de láminas y grabados.

### **Matín de Vos, los Sadeler, Federico Zuccaro, Cornelis Cort y los Wierix**

Como hemos dicho, en el retablo de Extramiana se produce la confluencia de los artistas locales, a los que nos acabamos de referir, y de las composiciones de notables maestros y de grandes difusores de sus obras dadas a conocer en láminas grabadas. Martín de Vos (1532-1603) fue un pintor flamenco que viajó a Italia, donde entró en contacto con las obras clásicas y manieristas de mediados del siglo XVI. Regresó a Amberes y desarrolló una importante labor elaborando composiciones que, en muchos casos, fueron grabadas y que sirvieron de fuente de inspiración en buena parte de los territorios europeos (16).

Los Sadeler, grabadores flamencos de finales del siglo XVI, se convirtieron en difusores de Martín de Vos así como de otros artistas flamencos e italianos. Está comprobada la amplia e intensa utilización

(13) MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: "La aportación de los maestros canteros de Trasmiera a la arquitectura española", *Cuadernos de Trasmiera*, T. II, 1990, pág. 83.

(14) VARIOS AUTORES: *Artistas cántabros en la Edad Moderna*, Santander, 1991, págs. 167-168.

(15) 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", *Boletín de la Institución Fernán González*, N° 212, 1996, págs. 65-98.

(16) VARIOS AUTORES: *El arte del grabado flamenco y holandés: De Lucas van Leyden a Martín de Vos*, cat.exp., Madrid, Electa, 2001; SUITE, Armin, *Marten de Vos als Maler*, Berlín, Mann, 1980.

de sus láminas por pintores y escultores europeos y españoles de los siglos XVI y XVII (17).

Federico Zuccaro (1542-1609) fue un pintor, formado con su hermano Tadeo, que se trasladó a España donde se convirtió en uno de los grandes decoradores del conjunto monástico de El Escorial. Ambos se erigieron en buenos exponentes y transmisores del Manierismo Reformado (18). Sus composiciones fueron grabadas, entre otros, por Cornelis Cort (1533-1578). Este grabador, nacido en la ciudad holandesa de Hoorn, desarrolló buena parte de su formación en Italia, donde entró en contacto con los grandes artistas de los años centrales del siglo XVI. Conoció a Tiziano, Girolamo Muziano, Giulio Clovio, etc. Ya en vida era considerado como uno de los más notables grabadores europeos. Sus láminas influyeron decisivamente en el arte español, documentándose su incidencia en la escultura y pintura burgalesa en el tránsito del siglo XVI al XVII (19). Uno de los grabados que más éxito tuvo fue el de la *Oración en el Huerto* (20), realizado sobre una composición de Federico Zuccaro que sirvió de fuente para una de las tablas del retablo de Extramiana. En el norte de la provincia de Burgos no sólo se documenta el influjo de Cort en ese retablo. Esta misma lámina fue empleada también en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Martín de Don, realizado a comienzos del siglo XVII por el escultor Domingo de Azcárate (21), epígono estético del romanismo de López de Gámiz. Asimismo en pintura, la estela de este grabado tuvo una gran influencia. Así se constata que Constantino de Nápoles, que en 1578 pintó el tabernáculo del primitivo retablo de Hontoria de la Cantera, que aún se conserva (22), también tuvo como modelo este mismo grabado.

---

(17) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: "Las estampas de los Sadeler como transmisoras de los modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII", *Goya*, N° 251, 1996, págs. 265-275; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: "La fortuna de los grabados de los Sadeler. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII", *De Arte*, N° 1°, 2002, págs. 89-106.

(18) BROOKS, Julian: *Taddeo and Federico Zuccaro*, 2007.

(19) Se evidencia su influencia en maestros como los escultores Rodrigo y Martín de la Haya, en pintores como Juan de Cea y en otras muchas obras de arte anónimas: PAYO HERNANZ, René Jesús: "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el Arte burgalés de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, N° 223, 2001, págs. 255-284.

(20) BARTSCH, Adam von: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1986, pág. 95.

(21) CADIÑANOS BARDECÍ, Inocencio: *El Valle de Tobalina*, Burgos, 1986, pág. 195.

(22) Archivo General Diocesano. Hontoria de la Cantera. Primer Libro de Fábrica. Cuentas de 1578.



*Oración en el Huerto.* Cornelis Cort.  
A partir de una composición de  
Zuccaro. 1576



*Oración en el Huerto.* Domingo  
de Azárate. Retablo mayor de  
San Martín de Don (Burgos).  
Comienzos del siglo XVII



*Oración en el Huerto* (Detalle de "Cristo y el  
Ángel" y de los "Discípulos"). Retablo mayor  
de Extramiana (Burgos). Hacia 1599



*Oración en el Huerto.*  
Constantino de Nápoles.  
Tabernáculo de Hontoria de  
la Cantera (Burgos). 1578

La familia Wierix trabajó en las últimas décadas de la decimosexta centuria y en las iniciales de la decimoséptima, produciendo copias de creaciones de grandes maestros coetáneos y del pasado así como dando a la plancha escenas creadas por ellos (23).

Son pocos los datos que poseemos de Michelangelo Marelli. Sabemos que fue un grabador que trabajó en Siena y Roma en las postrimerías del siglo XVI, donde fue admitido en la Academia de los Virtuosos del Panteón en 1578. Popularizó algunas de las más importantes composiciones del Quinientos como la *Transfiguración* de Rafael, de la que hizo un grabado de gran difusión, así como de otros artistas de esta centuria como Girolamo Muziano. También grabó composiciones propias y se dedicó al grabado cartográfico (24).

Todos estos artistas contribuyeron a la difusión de una estética manierista que se impuso en la plástica española y burgalesa antes de la irrupción de los planteamientos formales del Barroco.

#### EL PROCESO CONSTRUCTIVO DEL RETABLO MAYOR DE EXTRAMIANA

La iglesia parroquial de Extramiana, cuya fábrica actual tiene orígenes en la plena Edad Media, vivió en los años finales del siglo XVI, un notable proceso de mejora (25). Una vez finalizadas las obras, se decidió emprender los trabajos de un nuevo retablo mayor acorde al espíritu estético imperante en aquellos momentos (26). A partir de 1579, se documentan pagos al ensamblador y escultor Bartolomé de Angulo, que en estos años tenía instalado su taller en Valpuesta (27).

---

(23) MAUQUOY-HENDRICHX, Marie: *Les estampes des Wierix*, 4 vols., Brussels, 1983.

(24) WITCOMBE, Christopher, *Print Publishing in sixteenth-century Rome*, Turnhout, 2008, pág. 136, 391; BURY, Michael, *The print in Italy (1550-1620)*, London, 2001, pág. 229.

(25) En 1577 se documentan actuaciones del cantero Diego Martínez (Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1569-1627. Cuentas del 26-IX-1577). En 1579 aparece trabajando en la fábrica el cantero Diego Gómez (Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1569-1627. Cuentas de 1579).

(26) CADIÑANOS BARDECÍ, Inocencio: *La Merindad de Cuesta Urria*, Burgos, 1995, págs. 99-102.

(27) Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1569-1627. Cuentas de 1579 y siguientes.

Las retribuciones por esta obra, tal y como era habitual, se dilataron largamente en el tiempo, de modo que se fueron liquidando pequeñas cantidades a lo largo de distintas anualidades (28).

Terminadas las tareas de ejecución del ensamblaje y de la escultura comenzaron las labores de dorado y de realización de las pinturas que completaron el programa iconográfico del retablo. Desde 1594 se registra la intervención del pintor Juan de la Concha, que tenía instalado su taller en Medina de Pomar (29). De la Concha recibió distintos pagos, tanto en moneda como cereal, hasta 1598, fecha en la que debió fallecer. A partir de 1599, las liquidaciones se hicieron efectivas a favor del pintor Alonso Rodríguez (30) que siguió recibiendo distintas partidas hasta 1634. Posteriormente se documentan cobros de sus herederos, entre los que destaca María López, por las labores ejecutadas, lo que nos hace suponer que el pintor ya había fallecido (31). Desde entonces, ya no se constatan intervenciones significativas en el retablo, hasta el año 1778, fecha en la que se volvió a policromar la escultura principal de la *Asunción* y la caja que le acoge (32). Creemos que De la Concha se encargó del dorado y policromía de la arquitectura y de la escultura del retablo (incluyéndose las labores figurativas del banco) y que Rodríguez llevó a cabo las tareas de pintura narrativa de las grandes tablas.

## DESCRIPCIÓN DEL RETABLO MAYOR DE EXTRAMIANA

El retablo se adapta al testero plano del templo. Consta de banco y dos cuerpos de tres calles. Desde un punto de vista arquitectónico

(28) En la década de 1590, el encargado de cobrar por la ejecución de las labores líneas de este retablo fue Juan Martínez de Angulo (Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1569-1627. Cuentas de 4-VII-1593: Escultor. Fin del retablo: *A Juan Martinez de Angulo vecino de Gabanes en nombre de Vartolome de Angulo escultor vezino de Valpuesta 3.638 maravedís con los quales se acabo de pagar al dicho escultor*).

(29) Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1569-1627. Cuentas de 30-X-1594.

(30) Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1569-1627. Cuentas de 5-VII-1599.

(31) Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1628-1681. Cuentas de 22-X-1634.

(32) Archivo General Diocesano de Burgos. Extramiana. Libro de Fábrica 1771-1842. Cuentas de 28-X-1778 y 17-IX-1782.

se trata de una estructura clasicista articulada a través de columnas estriadas, que en el primer cuerpo son jónicas y en el segundo corintias. Los frisos y el zócalo del segundo cuerpo se decoran con cabezas de angelitos. El centro del primer cuerpo lo preside el tabernáculo, de perfiles cuadrados, al que parece faltarle el remate. Todos los elementos narrativos se ubican en enmarcamientos de remate adintelado, a excepción del que custodia la imagen de la *Asunción* que presenta caracteres curvos, proyectando la calle central hacia arriba y generando un evidente sentido de ascensionalidad muy frecuente en retablos de estos momentos (33). Este remate curvilíneo proyecta en altura la calle central, de forma que el conjunto culmina con un frontón triangular, sobre el que se disponen jarrones manieristas. Las calles laterales se rematan por medios frontones curvos enfrentados y el nicho de la calle central del primer cuerpo, por encima del friso de angelitos, en un frontón semicircular.



*Retablo mayor de Extramiana (Burgos). Tercer tercio del siglo XVI*

(33) Las figuras marianas de los últimos cuerpos del retablo mayor de la Catedral de Burgos igualmente se proyectan hacia arriba para generar una clara sensación de ascensionalidad.

El programa iconográfico se desarrolla en escultura y en pintura. Preside el conjunto una notable talla de la *Asunción*. La Virgen, sentada, está siendo ascendida por un amplio grupo de ángeles que le rodean. Ofrece un potentísimo *contrapposto* ya que los brazos se dirigen hacia su derecha. Dos angelitos le coronan. María está cubierta por un amplio manto, de gruesos pliegues, que descansan sobre su rodilla. La composición de esta imagen nos recuerda mucho, aunque con menor calidad, a las labradas, en estos años, por Juan de Anchieta, en concreto a la del retablo mayor de la Catedral de Burgos (34). El frontón de remate lo ocupa un clásico busto de *Dios Padre* que porta una bola del mundo. En el tabernáculo se acomodó un relieve de *Cristo Resucitado* y dos pequeñas tallas de bulto redondo, de fuerte impronta romanista, que representan a *San Andrés* y *San Pablo*.



*Asunción*. Bartolomé de Angulo. Retablo mayor de Extramiana (Burgos). Tercer tercio del siglo XVI

(34) GARCÍA GAINZA, María Concepción: *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*, Madrid, 2008, págs. 219-220.



*San Andrés.* Bartolomé de Angulo.  
Retablo mayor de Extramiana  
(Burgos). Tercer tercio del siglo XVI



*San Pablo.* Bartolomé de Angulo.  
Retablo mayor de Extramiana  
(Burgos). Tercer tercio del siglo XVI

En las calles laterales, el programa iconográfico se organizó en cuatro tablas pintadas con los temas de la *Anunciación*, la *Adoración de los Pastores*, la *Adoración de los Magos* y el *Martirio de San Esteban*. Todas estas pinturas muestran unas formas sobrias, con un predominio de lo dibujístico, habiendo creado el autor unas composiciones claramente imbuidas en la estética del Manierismo Reformado. Las composiciones se resuelven en primeros planos, con una disposición teatral de las figuras, inscritas en escenarios arquitectónicos de fondo, para ser perfectamente identificables por el fiel. Estos rasgos condicionan, parcialmente, la iconografía –pues las escenas quedan simplificadas y esquematizadas a los elementos

imprescindibles– y la composición –en escenarios que parecen constreñir el espacio a las figuras–.

Los mismos caracteres presentan las escenas de la *Última Cena*, la *Oración en el Huerto* y las figuras de santos y santas que se cobijan en los netos del banco.

### LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN DE LAS PINTURAS

Los temas que se compusieron confirman que el pintor de las pinturas narrativas conoció y asimiló rápidamente las novedades iconográficas, compositivas y devocionales que se difundían, prácticamente de forma coetánea, desde Italia y Flandes.

La tabla de la *Anunciación* sigue un modelo arquetípico del tema, en que, en el interior de una estancia (en la que, en este caso, se describe un escueto mobiliario –una cama de cuatro postes y un reclinatorio– y un pavimento enlosado), se presenta a María en actitud orante, arrodillada frente a un libro que estaba leyendo y, en el extremo opuesto, el Arcángel San Gabriel irrumpiendo reverentemente, alzado de pie sobre unas nubes. Sobrevolando entre ambos se dispone la paloma blanca del Espíritu Santo recogida por una aureola luminosa de la que sale un rayo, símbolo del poder divino, dirigido hacia María. La Virgen viste túnica roja y manto azul, símbolos de la fuerza, del Espíritu Santo, del sacrificio, de la humildad y de la pureza; son colores que se repiten, igualmente, en la ropa de la cama. El Ángel lleva túnica blanca y sobretúnica verde, emblemas de la vida y la renovación; porta en su mano derecha un cetro rematado en una azucena y con una filacteria en la que se desglosa su salutación *Ave Maria Gratia Plena*. El atril está cubierto con un paño del mismo color verde de la ropa del ángel. La composición de esta pintura parece extraída de fuentes grabadas como la que imprimió Johannes Sadeler I, siguiendo la que realizó Martín de Vos (35) y de la que grabaron los Wierix (36).

(35) HOLLSTEIN, F.W.: *Dutch and flemish etchings and engravings and woodcuts*, Vol. XXI, pág. 117.

(36) MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes des Wierix*, Bruxelles, 1978, Lámina 25.



*Anunciación.* Retablo mayor de Extramiana (Burgos). Hacia 1599

En la tabla de la *Adoración de los Pastores* se constata la extendida difusión que alcanzaba en España este tema por aquella época. El tema fue particularmente frecuente en el siglo XV en Italia y Flandes, pero se popularizó en España a finales del XVI y durante el XVII, siendo rápidamente aceptado y difundido por la devoción de las gentes. La composición se organiza, simétrica y regularmente, a partir de un eje vertical que es una columna elevada por un pedestal cuadrangular. A los pies de éste se dispone el pesebre con el Niño, que sirve de vértice para distribuir, en forma de V a ambos lados, las demás figuras, que concentran todas sus miradas en Él. A la izquierda se disponen los padres: La Virgen, arrodillada, está en la diagonal que une a San José –de edad avanzada y apoyado en un bastón– con el Hijo, explicitando la unión de la Sagrada Familia. Por detrás de ellos, asomando sus cabezas, el buey y la mula. En el lado contrario están los pastores, colocados de forma ascendente, con actitudes fervorosas, vestidos de forma similar y presentados sin reba-

ño ni regalos; ofrecen un homenaje silencioso y respetuoso. Son tres, como los Magos, y sus actitudes y sencilla individualización (barbado, imberbe y con turbante) representa un rústico y pastoril contrapunto al tributo de los Tres Magos, cuya escena se encuentra en la parte inferior de esta calle derecha del retablo, con el fin de facilitar la lectura de ambas escenas, complementarias, a los fieles.

El tema inspirativo fue tomado de un grabado, debido a un artista anónimo italiano, cuya factura se verificó entre 1569 y 1600. A partir



*Adoración de los pastores.* Anónimo italiano. 1569-1600



*Adoración de los pastores.* Retablo mayor de Extramiana (Burgos). Hacia 1599

de él el pintor realizó una copia de la composición en V y de la Virgen, versionó la caracterización de San José y de los pastores y simplificó las alusiones arquitectónicas.

La huella de los grabados flamencos se encuentra presente en la tabla de la *Adoración de los Magos*, dispuesta en el cuerpo inferior de la anterior escena de los Pastores. La composición la preside la

Sagrada Familia, dispuesta en un eje vertical que se continúa ascensionalmente por la doble columna del fragmento de edificio que se levanta desde un podio. San José, de pie en un segundo plano por detrás de María, se apoya en la arquitectura señalando con el índice de su mano izquierda al Niño, que es sostenido por su Madre, en una actitud dinámica. La Virgen ladea suavemente su cabeza, observando la adoración de los Magos. El más anciano, que siempre es el que se adelanta para rendir el homenaje, hincado sobre su pierna izquierda, tiene una novedosa actitud al coger la mano del Niño para besarla. Baltasar se representa con la tez oscura, de acuerdo con la práctica que empezó a usarse a mediados del siglo XV de identificarle como moro africano descendiente de Cam. Mientras sucede esta escena, por detrás, se alude al exótico cortejo de los Magos por medio del caballo y el dromedario (sujeto por un paje) y por el turbante de otro paje (que gesticula señalándose sus ojos, que han visto al Niño al que han llegado guiados por la estrella).

En 1581, Jan Sadeler imprimió esta escena tomando modelo de una de las composiciones del pintor manierista y flamenco Martín de Vos. Sabemos que esta lámina (37) tuvo una notable incidencia en el arte español y americano a lo largo de los siglos XVI y XVII (38). El pintor de Extramiana reunió los personajes principales de los temas reproducidos por Sadeler y De Vos y simplificó la composición amplia y detallista que crearon, prescindiendo de la lejana perspectiva del escenario arquitectónico, de los dos pajes que sujetan las capas de Gaspar y Baltasar, del pesebre donde come el caballo y de los dromedarios (uno de ellos montado por un paje).

Mucho más sencilla y simplificada es la versión de esta misma composición que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Álava (39): una tabla de Añes que, por sus semejanzas estilísticas y compositivas, así como por su cercanía geográfica, creemos que podría responder a los mismos pinceles del pintor de Extramiana.

---

(37) Se conserva en El Escorial. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Real Colección de Estampas de El Escorial*, T.VIII, Vitoria, 1995, págs.249-251, 266-267.

(38) Simón Pereyns copió este grabado, al pie de la letra, en el retablo mayor de Huejotzingo de México (ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Historia del Arte Hispanoamericano*, T. II, Barcelona, 1950, pág. 380). En el banco del retablo de la Virgen de Belén, pintado por Francisco Pacheco para la iglesia de La Anunciación de Sevilla, este pintor tomó como fuente este grabado (NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, págs.onzi 121-122).

(39) SAENZ PASCUAL, Raquel, "La influencia del grabado en la pintura manierista: el ejemplo de las tablas de Añes (Álava)", *Ondare*, 17 (1998), págs.447-452.



*Magi intrantes domum innumerum parum cum Maria matre eius, et presidente adoraverunt eum et offerunt illi aurum, thuris, et myrrham.*

*Adoración de los Reyes Magos.*  
Sadeler I. A partir de una composición  
de Martín de Vos. 1581



*Adoración de los Reyes Magos.*  
Retablo mayor de Extramiana  
(Burgos). Hacia 1599

La pintura del *Martirio de San Esteban* tiene los mismos caracteres que las anteriores. Éste se ejecutó a las afueras de Jerusalén, ciudad a la que el pintor alude sucintamente en el fragmento de arco con rastrillo parcialmente izado de la puerta de la muralla. Ésta y el paisaje de línea de horizonte elevado constituyen la ambientación escénica de la composición. El centro lo preside el santo; en torno a él sus verdugos y tres miembros del Sanedrín –que le han condenado por blasfemia– concentran su atención en él. Mientras tanto, del cielo, sobre una nube, desciende un ángel para recibirle y coronarle en recompensa por su sacrificio. La lapidación se está realizando: ya hay piedras en el suelo delante del protomártir, abatido en el suelo. Pero no se recrea en el dramatismo: el santo no está desfigurado por los golpes y el dolor, los verdugos no expresan la ira con que lanzan las piedras, ni los sacerdotes el enfurecimiento que les causaron las palabras del diácono. En su lugar, se presenta al joven santo sereno y devoto, enfatizando su mansedumbre, en el momento en que, instantes antes de morir se encomienda a Dios diciendo “*Señor Jesús, recibe mi espíritu*”; los verdugos, en actitudes estáticas, manifiestan su fuerza a través de la musculatura de su cuerpo y el ensañamiento

pisando la mano izquierda en la que se apoya Esteban; los sacerdotes asisten para testificar el cumplimiento de la condena expresándose únicamente con los gestos de sus manos.

El pintor tomó como modelo el grabado que realizó Michelangelo Marelli en 1576 sobre el mismo tema. En él el italiano recogía la iconografía completa del tema: brusca lapidación en el centro de la composición, presencia de los sacerdotes en la parte derecha y de San



*Martirio de San Esteban*  
(Detalle). Michelangelo  
Marelli. 1576



*Martirio de San Esteban*  
(Detalle). Retablo mayor de  
Extramiana (Burgos).  
Hacia 1599

Pablo contemplando el martirio desde la parte contraria mientras sostiene las ropas del santo, cielo abierto donde unos ángeles descienden con la palma y corona del martirio ante la presencia de Dios Hijo, al que reza el santo elevando su mirada. El maestro de Extramiana copió miméticamente la imagen y actitud del protomártir –todavía no enaltecíéndole con la aureola– y se inspiró en dos verdugos para realizar una versión en los suyos (en la representación de la musculatura y en la actitud –elevando un brazo con la piedra para crear una diagonal con el brazo contrario, y dirigiendo el cuerpo hacia el espectador en un caso, y en el otro girando el cuerpo hasta alcanzar la máxima tensión elevando los dos brazos que sostienen la piedra antes de lanzarla y mostrando la espalda al fiel–).

Estos mismos rasgos son los que fundamentaron otro grabado italiano, coetáneo al de Marelli, en que su artista anónimo invirtió la posición del santo y modificó su vestimenta. Estos dos grabados –así como otro tercero que también tiene muchos paralelismos con la escena de Extramiana y que fue realizado sobre una composición del Bronzino– salieron de las prensas del taller del francés instalado en Roma Claudio Ducheti cuyas producciones alcanzaron, a través de diversos mecanismos, proyección internacional (40).

En uno de los paneles del banco se distingue una pintura, sobre tabla, que refleja el tema de la *Oración en el Huerto*. Su composición se halla directamente influida por el grabado que realizó Cort basándose en una composición ideada por Federico Zuccaro (41) que tuvo una notable influencia en la pintura de finales del siglo XVI y de comienzos del siglo XVII (42). El pintor ha seguido, casi al pie de la letra, la lámina de Cort, pero transformando la escena de un formato vertical a uno apaisado, para adecuarse a la disposición del banco. A pesar de ello, los grupos de Cristo y el Ángel y de los discípulos repiten casi sin ninguna variación el modelo grabado.

(40) BELLINI, Paolo: "Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secc. XVI e XVII", *I quaderni del conoscitore di stampe*, 1975, n° 26, pág. 22; FOX, Stephen Paul, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, 1992.

(41) BARTSCH, Adam von: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1986, pág. 95.

(42) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *La pintura italiana y española de los siglos XVI y XVII de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1995, págs. 44-45.



*Martirio de San Esteban.*  
Anónimo italiano. 1576.  
Impreso por Claudio Ducheti



*Martirio de San Esteban.*  
Giacomo Lauro. A partir de la  
composición del Bronzino. 1576.  
Impreso por Claudio Ducheti