# Cornieles de Holanda y la sillería del coro de la Catedral de Ávila

# Cornieles de Holanda and the choir stalls of the Cathedral of Ávila

Fernando Rodríguez-Piñero Jiménez[1] e Ismael Mont Muñoz [2]

Patrimonio Nacional [1]
Real Armería, Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid
C/ Bailén, s/n. 28071 – Madrid
fernando.rodriguez@patrimonionacional.es
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-3283-1102

Universidad de Salamanca [2]
Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia
C/ Cervantes, 2. 37002 – Salamanca
ismaelmontmunoz@usal.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4124-4541
Fecha de envío: 14/1/2025. Aceptado: 26/6/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 289-328.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.09
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

**Resumen**: Cornieles de Holanda forma parte de la larga lista de artífices de origen centroeuropeo que enriquecieron el panorama artístico castellano en el siglo XVI. Su participación en destacados proyectos, como las sillerías de coro de la Catedral de Ávila y el Monasterio de San Benito el Real de Valladolid, ponen de manifiesto el interés de su producción artística en el ámbito de la escultura en Castilla a mediados del quinientos. En este artículo aportaremos algunas noticias inéditas sobre el maestro y realizaremos un estudio dedicado a aclarar diversos aspectos sobre su controvertida y desconocida trayectoria artística.

**Palabras clave**: sillería; coro; entallador; Cornieles de Holanda; Isidro de Villoldo; Alonso Berruguete; Diego Siloe; Catedral de Ávila; Monasterio de San Benito el Real de Valladolid.

**Abstract**: Cornieles de Holanda is one of a long list of artists of Central European origin who enriched the Castilian artistic scene in the 16th century. His participation in important projects, such as the choir stalls in the Cathedral of Ávila and the Monastery of San Benito el Real in Valladolid, highlight the interest of his artistic production in the field of sculpture in Castile in the mid-16th century. In this article we will provide some unpublished information on the master and carry out a study dedicated to clarifying various aspects of his controversial and unknown artistic career.

**Keywords**: choir stalls; choir; carver; Cornieles de Holanda; Isidro de Villoldo; Alonso Berruguete; Diego Siloe; Ávila Cathedral; Monastery of San Benito el Real of Valladolid.

*****

La figura de Cornelis o Cornieles de Holanda ha suscitado confusión desde hace décadas, debido a que se ha supuesto la existencia de tres artistas con el mismo nombre trabajando en áreas diferentes de la Corona de Castilla al mismo tiempo. En primer lugar, tenemos constancia de un Cornieles activo en Toro en 1506, fecha en que fue contratado para la creación de la sillería del Monasterio del Sancti Spiritus en compañía de otro entallador llamado Ángelo de Flandes.[1] Por otro lado, se encuentra un Cornieles documentado en Ávila y Valladolid a partir de 1519 y un escultor homónimo activo en diversas zonas de Galicia durante la primera mitad del siglo XVI.[2]

Azcárate y, más tarde, Parrado del Olmo propusieron que el Cornieles de Ávila y Valladolid no sería el mismo de Galicia, tanto por la presencia simultánea de ambos en dos áreas muy alejadas, como por la diferencia entre la firma de uno y otro.[3] Además, algunos autores han descartado la identificación del que trabajó en Toro en 1506 con el que tenemos documentado en Ávila y Valladolid, debido a que el primero no sabía firmar y del segundo conservamos numerosas firmas.[4] Sin embargo, este argumento es insuficiente para sostener dicha teoría, por lo que, más bien, habría que tener en cuenta que el proyecto toresano es una sillería de coro, trabajo en el que destacaría durante toda su vida el Cornieles de Ávila y Valladolid, focos artísticos que además se encuentran geográficamente cercanos a Toro. Por lo tanto, la información expuesta indica que lo más probable es que tengamos que diferenciar entre el Cornelis de Galicia y el de Castilla, al cual dedicamos este artículo.

Si aceptamos que el de Toro y Ávila-Valladolid son la misma persona, habría realizado el citado encargo toresano con dieciocho años, pues el Cornieles de Holanda abulense debió de nacer en torno a 1488, ya que en un

---

1 VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spiritus", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 62 (1996), p. 298. En la escritura Cornieles se declaró vecino de Córdoba.

2 Sobre el Cornieles gallego se realizaron algunos estudios: PÉREZ CONSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Encuadernación del Seminario C. Central, 1930, pp. 287-293; FILGUEIRA VALVERDE, José, "El escultor Cornelis de Holanda en Pontevedra", *El Museo de Pontevedra*, 1 (1942), pp. 20-30; CHAMOSO LAMAS, Manuel, "El escultor Cornielles de Holanda. Introducción del arte del Renacimiento en Galicia", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5 (1973), pp. 7-30.

3 AZCÁRATE RISTORI, José María, *Escultura del siglo XVI. ARS HISPANIAE, XIII*, Madrid, Plus Ultra, 1958, pp. 86-88; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981, p. 170.

4 Una de las firmas aparece reproducida en PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores*…, p. 611.

pleito de 1559 en relación con el retablo que creó en la iglesia del municipio abulense de Lanzahíta afirmó tener setenta y un años.[5] Según la identificación que defendemos, existiría un período de quince años, comprendido entre 1506 y 1519, en el que no tenemos constancia documental del maestro. Ésta es una de las principales líneas de investigación que continúan pendientes de desarrollar sobre la figura de Holanda, que tiene especial interés porque dicha etapa se corresponde con el comienzo de la carrera profesional del entallador. Su estudio implica una dificultad añadida debido a que la participación de Cornelis en la sillería toresana debió de ser poco relevante.[6] Por otra parte, el interés de este tema es aún mayor si tenemos en cuenta la necesidad de la revisión y ampliación de los trabajos realizados hasta la actualidad sobre las sillerías de coro en la Corona de Castilla en la época que nos ocupa, una de las más prolíficas en este ámbito en nuestro territorio. En concreto, el avance en la investigación sobre los comienzos de la carrera de Cornelis depende de la aportación de nuevas noticias que permitan arrojar luz sobre el entallador en dicho período.

"Cornelius de Olanda" aparece documentado con este nombre por vez primera en Ávila en 1519 en el acuerdo que firmó con el cabildo catedralicio para la realización de "las bancas de la librería",[7] actualmente desaparecidas. En el acuerdo se manifestó que era vecino de Medina del Campo. Este dato, unido a que es la primera vez que tenemos constancia del trabajo de Cornieles en Ávila, podrían indicar que el citado proyecto supuso el comienzo de su actividad abulense.

Por otra parte, se indicó que el entallador había creado una muestra que serviría como modelo para el resto, que se debían hacer igual o "mejores si mejor se pudieren fazer".[8] Aunque no aparece la descripción de las bancas, se estipuló la creación de una moldura de "forma de romano", lo que manifiesta la voluntad del cabildo porque este proyecto fuese acorde con la renovación estética que se estaba llevando a cabo desde principios de siglo en las diferentes intervenciones artísticas que se promovieron en la catedral.

El encargo de la librería se corresponde con la reforma que se hizo con motivo de su transformación para convertirla en la capilla funeraria de la familia Mújica. Para adaptarla al nuevo uso se llevaron a cabo diferentes trabajos, como la reja que creó fray Francisco de Salamanca en 1514 para separar

5 VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro…", pp. 295-302.

6 VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro…", p. 298.

7 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*, Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 1998, pp. 265-266.

8 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza...*, pp. 265-266.

el espacio funerario del acceso entre el claustro y la antigua sala capitular.[9] Durante aquellos mismos años Vasco de la Zarza se ocupó de la labra de las nuevas claves para las bóvedas de la capilla.[10] Por este motivo, no es posible precisar si la obra de Cornieles iba destinada a la capilla funeraria o a un nuevo espacio que se hubiera habilitado como librería para sustituir al anterior. Actualmente, en la capilla del sagrario —dependencia capitular cercana a la antigua librería— se conserva una mesa que ha sido construida con varios paneles de madera de nogal con bellos relieves de grutescos (Figs. 1 y 2). Algunas de las piezas aparecen cortadas por la mitad para integrarlas en la mesa, lo que nos lleva a pensar que se trata de paneles que fueron retirados de su ubicación original y, posteriormente, se utilizaron para crear este mueble. Esto, unido a la datación de los relieves a principios del siglo XVI, abre la posibilidad de que formasen parte de las antiguas bancas de la librería, en la cual se requirió a Cornieles que se creasen molduras al romano, como hemos apuntado anteriormente.

No conservamos el libro de fábrica de la catedral de 1519, por lo que desconocemos si ese año dieron comienzo los trabajos del maestro de Holanda. Sí disponemos, sin embargo, del libro de 1520, en el que se registraron más de una docena de pagos al entallador a partir marzo.[11] Aunque no se dejó constancia del concepto de los libramientos, suponemos que, al menos una parte, se corresponden con el trabajo para la librería. Esto quedaría avalado porque en las mismas fechas se hicieron varios pagos por tablas de nogal, que posiblemente irían destinadas a la creación de las bancas. Resulta signficiativo que en las tres primeras entregas se anotó que el beneficiario era Cornielis, pero en la descripción de los libramientos se le denominó "Nyculas entallador".[12] Parrado del Olmo sugirió que podría deberse a que de Holanda tuviera ambos nombres.[13] Los pagos sucesivos realizados al maestro ya se se refirieron a él como Cornieles.

En el libro de fábrica del mismo año se documentan tres libramientos por los marcos de las ventanas que hizo para el trascoro,[14] lo que demuestra

9 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época. La Edad Moderna en la Catedral de Ávila", en PAYO HERNANZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coords.), *La catedral de Ávila. Nueve siglos de Historia y arte*, Zamudio (Vizcaya), Promecal, 2014, pp. 318-319.

10 MONT MUÑOZ, Ismael, *Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2022, pp. 527-530.

11 Archivo Diocesano de Ávila [en adelante ADA], Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520.

12 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520, ff. 10-11v.

13 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores…*, p. 169.

14 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520, ff. 16v-17v.




Fig. 1 arriba. *Vista de retablo y mesa*. Vasco de la Zarza y Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila
Fig. 2 abajo. *Detalle de la mesa*



Fig. 3. *Trascoro*. Lucas Giraldo y taller. 1531-1539. Catedral de Ávila

que de Holanda ya trabajaba simultáneamente en diferentes obras de la catedral. En junio se pagaron a Juan de Pascual cinco cargas y media de madera para el trascoro y se regitraron más gastos por madera, cal y peones.[15] Esta información resulta muy significativa, no solo por lo que concierne al entallador que nos ocupa, sino también porque es la más temprana referencia que conservamos sobre el trascoro de la catedral abulense. Hasta la fecha, diferentes autores se han ocupado del estudio del trascoro (Fig. 3) y la sillería (Fig. 4) que existen actualmente,[16] cuya obra empezó en la década de 1530 y en la que más adelante nos centraremos por la implicación de Cornieles en dicho proyecto. Sin embargo, nada se había comentado sobre la ubicación, forma y aspecto de un coro preexistente. La ausencia de otras referencias escritas impide concluir a qué trascoro se refieren los pagos conservados en los libros de fábrica de la Catedral de Ávila, aunque todo indica que pudo

15 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520, ff. 12v-15.

16 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela* (vol. II), Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 2009, pp. 544-559; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época…", pp. 281-293.



Fig. 4. *Sillería del coro*. Cornieles de Holanda e Isidro de Villoldo. 1537-1542. Catedral de Ávila

tratarse de una estructura anterior a la sillería que, a partir de 1537, el propio Cornieles de Holanda proyectaría por mandato del Cabildo.

¿Estaba el coro en el presbiterio o en el mismo emplazamiento que el actual? Debemos tener en cuenta que en la Castilla del siglo XV empezó a ser habitual el emplazamiento de los coros catedralicios frente al crucero, al lado opuesto del presbiterio. En el caso abulense, la capilla mayor sufrió una reforma completa desde 1499, fecha en la que tenemos documentado el inicio de la obra del retablo mayor.[17] Dicha intervención fue seguida de la renovación de los vanos y la colocación de las vidrieras durante el primer tercio del siglo XVI. En las diferentes referencias documentales que nos han

17 Se han realizado varios estudios de referencia sobre el retablo mayor: SILVA MAROTO, Pilar, "Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la Catedral de Ávila", *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 217-218; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "La pintura del siglo XVI en Ávila", en MARTÍN GARCÍA, Gonzalo (coord.), *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª parte)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba (2014), 627-668; FIZ FUERTES, Irune, "Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España. Fuentes gráficas e hipótesis", *Goya*, 371 (2020), pp. 83-91; MONT MUÑOZ, Ismael, "Nuevas notas sobre la autoría del retablo mayor de la Catedral de Ávila", en ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José; HOYOS ALONSO, Julián y PAYO HERNANZ, René Jesús (eds.), *(Re)lecturas sobre la retablística iberoamericana. A mayor lucimiento y decencia del templo*, Madrid, Sílex, 2024, pp. 303-312.





Fig. 5 arriba. *Cajonera*. Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila
Fig. 6 abajo. *Detalle de la cajonera*

llegado sobre estas obras no se hizo ni una sola mención al coro, lo que posiblemente indique que aquellos trabajos no le afectaban al no encontrarse en dicho espacio. Este hecho, unido a la falta de evidencias sobre la presencia de un coro en el presbiterio tras la creación del retablo, hacen bastante probable que el coro ya estuviera en la nave central, de modo que sería posible el montaje del retablo sin perjuicio de la actividad en el coro. Dicha hipótesis además podría estar avalada por las inéditas noticias que aportamos en este artículo, que documentan la reforma de un coro que ya existiría desde fechas anteriores. Por tanto, queda claro que el nuevo vendría a sustituir a uno anterior que ya, al menos desde inicios del siglo XVI, se hallaba situado en la nave central o al menos se encontraba en realización, como prueban los pagos que se recogen en el libro de fábrica de 1520. Las referencias al trascoro desaparecen en los gastos de 1521, por lo que por entonces ya debía de estar concluido.

En 1521 se continuaron efectuando numerosas entregas de dinero a Cornieles. No existe una periodicidad en dichos libramientos, de modo que en un mismo mes aparecen varios pagos consecutivos y en otras ocasiones transcurren, aproximadamente, dos meses entre un pago y otro. Lo mismo ocurre con los importes, que, generalmente, oscilan entre los dos mil y los siete mil maravedís. En 1522 tenemos constancia de otro trabajo concreto por el que se le pagó. Se trata de un libramiento realizado en abril por su trabajo en el altar mayor, así como por la creación de unos cajones y cerraduras,[18] cuya ubicación no se especificó. Posiblemente, se trate de los "caxones del sagrario", por los que se le efectuó un pago en el mes de noviembre.[19] Dicha obra se refiere al mueble corrido que se adosa al muro de la capilla del sagrario (Figs. 5 y 6). Ruiz-Ayúcar atribuyó estos muebles a Vasco de la Zarza,[20] por lo que ahora restituimos su autoría a Cornieles. Resulta preciso presentar brevemente esta capilla debido a su relevancia y a la participación de Cornieles en varias de las obras que se llevaron a cabo en este espacio durante el primer tercio del siglo XVI.

La capilla fue fundada por el obispo Juan de Cervantes, un destacado eclesiástico sevillano cuya prelatura abulense tuvo lugar entre 1437 y 1441, tras lo cual ocuparía las sedes de Segovia y Sevilla. Fue su deseo que la capilla de la catedral abulense sirviera como sagrario dedicado a "la custodia del Corpus Christi e otras reliquias de grand veneración".[21] Se trataba, por tanto, de un espacio destacado, al que había que dotar de un aspecto acorde con su

18 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1522, f. 14.

19 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1522, f. 21v.

20 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. I), p. 290.

21 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. I), p. 282.



Fig. 7. *Detalle de la cajonera*. Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila

importancia. No sabemos cuál fue el aspecto original de la capilla, debido a que en 1520 el cabildo promovió una reforma integral de este espacio. Ésta se debe entender en el marco del esplendor económico y el fervor constructivo y artístico por el que pasó la catedral en aquella época. Por otra parte, las obras deben interpretarse a la luz de la función de reserva del Santísimo y otras reliquias que tuvo la capilla. En este sentido, debemos recordar la enorme expansión de la devoción al Corpus Christi que tuvo lugar en los territorios hispánicos durante el reinado de los Reyes Católicos, de la que se hicieron eco las artes.

Buena prueba de ello es la Catedral de Ávila, en la que a fines del siglo XV se inició una profunda reforma del presbiterio para transformarlo en un espacio mucho más digno donde rendir culto a la Eucaristía. Dicha intervención consistió en la renovación de los vanos, el encargo de nuevas vidrieras y el derrumbe de algunos arcos y bóvedas con el fin de agrandar el espacio, llenarlo de luz y eliminar los obstáculos para favorecer la visión del lugar donde se reserva el Santísimo desde un ángulo mayor. A ello se unió la

creación de un imponente retablo mayor con un vanguardista sagrario que supuso una gran renovación de la retablística castellana de la época.[22] Conteporáneamente se reformó la capilla del sagrario, que implicó la creación de un retablo (Fig. 1), una portada y un mueble corrido adosado al muro de la capilla, al que nos hemos referido como obra de Cornelis. La portada y el retablo fueron diseñados por Vasco de la Zarza, a quien se pueden atribuir por su factura, aunque no conservamos ninguna fuente escrita que lo acredite.

Interesantes son asimismo las escenas que aparecen en las superficies de los cajones en los que, además de una intencionalidad meramente decorativa, lo más probable es que sirvieran como método de ensayo para quienes trabajaron en las obras de la capilla. En ellos se plantean motivos tan peculiares como el carro con atributos de la pasión (una lanza, tres clavos, una columna, un gallo), tirado por un cordero precedido por un ángel que porta en su mano una corona de laurel (Fig. 7). Pero no se renuncia tampoco a ensayar lo que más tarde serán los relieves donde se representen el escudo del Cabildo, aunque en estos casos se opta por sustituir los ángeles por criaturas fantásticas.

En octubre de 1524 se pagaron a Cornieles seis reales por tablas para diversas obras en la catedral no especificadas y otros seis reales por madera que se empleó para la creación del retablo de la capilla del sagrario.[23] Poco más adelante se anotó un pago por su trabajo en dicho retablo.[24] Esta noticia es de gran interés, debido a que permite documentar su participación en esta obra, con la cual no se le había puesto en relación previamente. Se trata de un sagrario-relicario que fue concebido como un gran armario que se nos presenta a modo de retablo con predela, cuerpo principal dividido en tres calles y un remate en cada una de ellas. Esta original solución combina la pintura y la escultura, aunque tiene mayor peso la primera. La predela se compone de cajoneras sencillas sin decoración. Cada calle del cuerpo principal tiene dos puertas, divididas en diferentes secciones rectangulares que acogen los trabajos pictóricos. Estas tablas pudieron formar parte de un retablo preexistente y habrían sido posteriormente incluidas posteriormente en el sagrario-relicario.[25]

Aunque no se conserva documentación sobre el comienzo de la obra, las trazas ponen de manifiesto que se trata de un proyecto de Vasco de la Zarza, debido a las similitudes formales con algunos de los retablos que creó. Tras su fallecimiento en 1524 se documentan pagos a su oficial y yerno Juan de

22 Este tema fue estudiado en: MONT MUÑOZ, Ismael, "La iconografía del sagrario de la Catedral de Ávila", *Cuadernos abulenses*, 50 (2021), pp. 133-168.

23 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1524, f. 24v.

24 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1524, f. 28v.

25 MONT MUÑOZ, Ismael, *Vasco de la Zarza*…, pp. 817-827.





Fig. 8 izq. *Puerta*. Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila.
Fig. 9 dcha. *Detalle de la puerta*

Arévalo por la finalización de los trabajos de la capilla que el maestro dejó inconclusos al morir, coincidiendo cronológicamente con los libramientos a Cornieles por su intervención en el retablo. De este modo, de Holanda habría colaborado con el taller de Zarza. Aunque no se dejó constancia del trabajo que llevó a cabo, suponemos que intervino como entallador, mientras que la imaginería habría sido ejecutada por el equipo de Zarza.

La capilla del sagrario se cierra con una rica puerta de nogal de dos hojas que presentan paneles ornados con relieves (Fig. 8). Los inferiores tienen una decoración con una especie de cortinajes plegados que siguen el mismo modelo que aparece en los cajones de la capilla. Este aspecto, unido a que la puerta cierra una de las capillas en las que trabajó Cornieles y el hecho de tratarse de un trabajo en madera, nos lleva a atribuir esta obra a de Holanda. Además, la atribución de estas puertas se construye en base a su calidad, comparable a lo que años más tarde hará en la sillería del coro, donde repe-

tirá los mismos modelos y recursos decorativos. Pero también por su condición de entallador, especializado en este tipo de trabajos, por lo que todas las labores relacionadas con el tratamiento y embellecimiento de la madera debieron quedarle reservadas. De este modo, descartamos la atribución de esta obra tradicionalmente realizada a Zarza[26] y la incluimos en el catálogo de Holanda.

Cada una de las hojas de la puerta está jalonada con una delicada orla con decoración vegetal y floral. En ella se enmarcan los diferentes relieves, que se repiten en ambas hojas creando una sensación de simetría. De arriba hacia abajo aparecen una pareja de grifos, el escudo catedralicio frente al del obispo Francisco Ruiz —que ocupó la cátedra abulense entre 1514 y 1528—, bichas combinadas con decoración vegetal y de aves y, en el relieve inferior, los ya mencionados relieves con motivos de telas (Fig. 9). En esta obra, Cornieles de Holanda dejó una buena muestra de su virtuosismo.

El libro de fábrica de 1524 también registró constantes libramientos a nuestro entallador en concepto de jornales y en muchos casos se detalló el pago a Cornieles y "sus dos criados", lo que refleja la buena posición que habría alcanzado el maestro en la catedral, donde el volumen de trabajo que le confió el cabildo le permitió crear un pequeño equipo de trabajo especializado en la creación de trabajos en madera. En dicho año Cornieles también cobró por diversas tareas de escodar, perfilar y encintar en el templo junto a sus criados y otros oficiales.[27] Creemos que se trataría de trabajos en piedra, lo cual añade una nota nueva a la actividad profesional del entallador. Ruiz-Ayúcar anota también que Cornieles de Holanda intervino en esos años en la iglesia de San Pedro de la localidad abulense de Bernuy-Salinero, aunque fue algo ocasional, tal y como aparece reflejado en las cuentas.[28]

Por todo lo expuesto, los libros de fábrica constituyen una fuente de primer orden para el estudio de Cornieles de Holanda, pues nos han permitido documentar la continuidad de su trabajo para el cabildo abulense, al menos, desde 1520 hasta 1524. De este modo, se consolidó como uno de los maestros activos en la catedral en una época en la que el templo se convirtió en un foco artístico de gran relevancia que además destacó por su temprana apuesta por la introducción de las formas del Renacimiento. En aquella época el cabildo catedralicio quiso contar con maestros destacados en diferentes ámbitos de las artes plásticas, como el pintor Juan de Borgoña, el escultor Vasco de la Zarza, los maestros vidrieros Diego de Santillana o Alberto de Holanda, así como el rejero Llorente de Ávila, a quien en 1520 se recogen varios pagos

26 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. I), pp. 287-289.

27 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1524, ff. 11, 24.

28 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 495.

por la realización de los púlpitos. De este modo, Cornieles formó parte de la amplia escuela de artistas y maestros que participó en la renovación del templo catedralicio.

Existe un vacío en los libros de fábrica de la catedral que afecta a 1525, por lo que desconocemos si nuestro entallador continuó con sus trabajos en el templo durante ese año. En dicha fecha figura como vecino de la ciudad de Ávila en un contrato por el que vendió a un tal Álvaro de Henao un huerto situado en las cercanías de la iglesia de San Segundo.[29] En el libro de fábrica de 1526 no se anotó ningún pago a Cornieles, circunstancia que se prolonga hasta agosto de 1531. Resulta extraña su ausencia durante más de cinco años en la catedral donde había tenido una actividad tan prolífica desde, al menos, 1520. La razón de su desaparición podría estar relacionada con los trabajos por los que está documentado en Valladolid unos años más tarde. En dicha ciudad colaboró con Juan de Cambray en la realización de los retablos del trascoro del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Ambos maestros están documentados por este trabajo desde el 4 de abril de 1530, cuando recibieron una paga de treinta ducados de oro,[30] tema del que nos ocuparemos más adelante. El proyecto de la sillería coral había sido encargado en 1525 a Andrés de Nájera, quien había trabajado previamente en las sillerías de las catedrales de Burgos y Santo Domingo de la Calzada. En 1537 el cabildo de la Catedral de Ávila llamaría a Cornelis de Holanda para que diese una muestra para la sillería de coro abulense siguiendo el modelo de la del monasterio benedictino de Valladolid.[31]

Hasta la fecha no se han puesto en relación la ausencia de Cornieles en la catedral abulense con el requerimiento que le hizo el cabildo una década más tarde para la obra de la sillería. Una teoría bastante plausible sería que nuestro entallador hubiera abandonado Ávila para trabajar en Valladolid desde 1525-26 pues, aunque no está documentada su participación en la sillería del coro (Fig. 10), sí lo está en el trascoro, como ya hemos mencionado. La obra de Valladolid tuvo una gran relevancia —aún mayor por la participación de Andrés de Nájera, figura de referencia en la creación de sillerías de coro—, lo que podría haber sido un factor fundamental para que un maestro consolidado en una catedral destacada como la de Ávila abandonase la ciudad para integrarse en dicho proyecto. En este sentido, debemos destacar que el proyecto vallisoletano carece de un estudio monográfico pormenorizado,[32] a pe-

29 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza*…, pp. 274-275.

30 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza*…, p. 266.

31 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), pp. 546-547.

32 Sobre los coros españoles: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Los coros catedralicios españoles", en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Los coros de catedrales y monasterios. Arte y liturgia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41.



Fig. 10. *Sillería de coro*. Andrés de Nájera y taller. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid

sar de la valiosa contribución a su conocimiento que realizó Manuel Arias.[33] Siguen pendientes de revisión aspectos como la organización del trabajo de creación del proyecto, así como la identificación de los miembros que formaron parte del equipo de trabajo que materializó la obra. Entre ellos bien pudo encontrarse Cornelis.

Por otra parte, debemos hacier hincapié en que nuestro entallador colaborase con Juan de Cambray en los retablos del trascoro benedictino. En el inventario post mortem de Zarza se registró una deuda pagada por María Castrillo —la viuda de Zarza— a "Juan de Borgoña e Cambray ensambladores" por un "çierta obra de asamblamiento" que llevaron a cabo en el retablo del Monasterio de la Mejorada de Olmedo.[34] La referencia a Cambray constituye un valioso testimonio, pues podría ser la primera mención conocida al entallador. La relación profesional que mantuvo Zarza tanto con Cambray

33 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid", en CRUZ YÁBAR, Juan María (coord.), *Escultura del tiempo de los Austrias: Jornada de estudio. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 12-33.

34 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza*…, p. 80. Desconocemos si la identidad del primero podría corresponderse con Juan de Borgoña el joven o Juan de Borgoña de Toro, ambos activos en la época de la ejecución del retablo de Olmedo . En caso de tratarse del primero, el origen de su relación profesional con nuestro artista podría encontrarse en el contacto que el abulense mantuvo con su padre, Juan de Borgoña.

como con Cornieles podría ser la clave para que ambos maestros se hubieran conocido antes de su colaboración en Valladolid. Esto vendría a reforzar la teoría de Parrado del Olmo, que ya planteó la posibilidad de que Cornieles llegara a San Benito para participar en las obras del coro y más tarde se pusiera bajo las órdenes de Alonso Berruguete en los dos retablos que cerraban el trascoro.

En este sentido, resulta singificativo que Cornieles no recibió ningún pago de la Catedral de Ávila entre mayo y diciembre de 1524, coincidiendo parte de este período con la creación del retablo de la Mejorada. Zarza murió a fines de septiembre, momento en que se paralizó la obra hasta su reanudación el año siguiente. Por lo tanto, hay que valorar en su justa medida que Cornelis no había dejado de recibir pagos durante un periodo tan prolongado previamente, por lo que no habría que descartar la posibilidad de que Zarza, con quien ya había colaborado, lo llamase para tomar parte en la obra de Olmedo.

Además, el hecho de que Cornieles estuviera en la Mejorada sirve de base para explicar por qué, en 1530, estuviera trabajando con Berruguete en las obras de San Benito de Valladolid junto con Cambray. También es posible que llegase a Olmedo en 1525 tras la muerte de Zarza y coincidiese con Cambray, con el que años más tarde colaboraría en la creación del trascoro de San Benito.

Al margen de estas consideraciones, es preciso profundizar en la creación de la sillería benedictina. En 1525, el prior del monasterio de San Benito, ante las nuevas necesidades derivadas de la reorganización de la orden que habían promovido los Reyes Católicos, había encargado la realización de una nueva sillería que respondiera al requisito de albergar, en un único espacio, a todos los priores de los diferentes monasterios repartidos por la península los días de la celebración del Capítulo de la Orden. El elegido para dirigir las obras fue Andrés de Nájera, que por aquellos años se encontraba trabajando en el coro de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, que dejaría inconcluso para centrarse en su encargo vallisoletano. Si en este último caso se proyectó un coro de tres lados, a la manera de lo que se haría más adelante en Ávila, en San Benito se proyectó una sillería de dos, de manera que quedaría abierta por ambos lados a la nave central de la iglesia. La relevancia simbólica y representativa del proyecto implicó que los benedictinos decidieran comisionar una de las más imponentes y refinadas sillerías corales creadas en Castilla durante el siglo XVI.[35] Además de destacar por su exquisitez formal y un complejo aparato iconográfico, se convirtió en un centro de trabajo que reunió a un amplio grupo de entalladores y escultores

35 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

activos en Castilla en aquella época. Bajo la dirección de Nájera, llegarían a Valladolid otros interesantes maestros, como Guillén de Holanda, a quien pueden atribuirse las figuras de volúmenes más compactos y formas arcaizantes,[36] así como el águila del Renacimiento Diego de Siloé, a quien ya desde muy temprano Gómez-Moreno atribuyó tanto el proverbial relieve de la decapitación de Juan Bautista, como el panel que representa a este santo en el respaldo del sitial inmediatamente superior.[37]

Lo habitual era que se contratara con un solo maestro, ya fuera entallador o imaginero, que previamente habría presentado una muestra y más tarde se llevaría consigo a un grupo considerable de artífices que lo materializarían. De este modo, el artista trabajaba como un empresario, cuyo nombre y prestigio facilitaban la contratación de obras que más tarde sería ejecutada por su propio taller.[38] Por tanto, no debe sorprender la inexistencia de documentación que se refiera a la labor concreta de todos y cada uno de los participantes en la obra de San Benito, de manera que las conclusiones posteriores acerca de la intervención de los diferentes maestros han venido desarrollándose partiendo de una serie de atribuciones basadas en el análisis formal de la obra, pero también suponiendo una estructura de taller similar a las que Andrés de Nájera había puesto en práctica previamente.

A la luz de la información aportada por la documentación relativa al encargo de la nueva sillería del coro de la Catedral de Ávila en 1537, es posible concluir que Cornieles de Holanda participara en la empresa de San Benito. Holanda será elegido por conocer la obra vallisoletana, además de por su buena capacidad y empeño en su labores de entallador, como prueban las obras relatadas anteriormente y que realizó antes de su marcha a Valladolid. De manera expresa, el contrato le exige que las sillas "sean como las de San Benito de Valladolid, y mejor si se pudiera hacer".[39] Por tanto, no es equivocado pensar que Cornieles llegara a San Benito para participar en las obras

36 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

37 A este respecto, consultar GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1941, pp. 43-51 y AZCÁRATE RISTORI, José María, *La escultura…*, pp. 55-56. Este último autor vio en el relieve un ejemplo de "la extraordinaria maestría y distinción de Siloé en las representaciones femeninas". Más recientemente, puede consultarse también ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

38 Además, el maestro solía diseñar las sillas de acuerdo con lo encargado por el promotor, coordinando el trabajo de su taller e interviniendo en las labores de revisión y perfeccionamiento. TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, "Nuevos sistemas de organización del proceso artístico en la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 79 (2023), pp. 19-34.

39 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores…*, p. 169.



Fig. 11 arriba. *Detalle de la sillería baja*. Cornieles de Holanda e Isidro de Villoldo. Décadas de 1537-1542. Coro de la Catedral de Ávila
Fig. 12 abajo. *Detalle de la sillería alta*

del coro y más tarde, a las órdenes de Alonso Berruguete, en los dos retablos que cerraban el trascoro.

La estructura del coro de San Benito fue replicada en la Catedral de Ávila, aunque adaptándose al espacio de la nave del templo y a las necesidades expresadas por el Cabildo, que no quiso que quedara abierto sino cerrado, formando una "u". Compuesto por dos órdenes, Andrés de Nájera planteó un esquema similar al que ya había desarrollado en Santo Domingo de la Calzada, señalando los sitiales a través de magníficos relieves enmarcados por columnas abalaustradas decoradas con grutescos. Los relieves inferiores representan pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen, mientras que los ubicados en el orden superior sirven para retratar una sucesión de santos y personajes relacionados con la Orden Benedictina, coronados todos ellos por arcos de medio punto con remate avenerado. El orden inferior, compuesto por veintiséis sitiales, presenta un tornavoz corrido que sirve de base para el superior, compuesto de cuarenta escaños.

El programa decorativo de las pilastras y columnas que enmarcan los relieves, así como de las cubiertas de los doseles que conforman la crestería y los paneles que forman los sitiales, se compone de ornamentación vegetal, acompañada de grutescos y medallones. Los asientos de los sitiales presentan ricas taraceas con una estudiada y completa decoración. Los modelos de referencia fueron fuentes gráficas venidas de Flandes y de Alemania, que se combinaron con estampas italianas.[40] El conjunto se culmina a través de una crestería conformada por una sucesión de doseles sobre los que se colocan esculturas de bulto, alternadas con una sucesión de escudos de los diferentes monasterios de la orden, bellamente dorados y policromados.

Toda la estructura, desde la distribución de los sitiales en el orden inferior, pasando por el empleo de paneles con taraceas o columnas abalaustradas, el orden superior y el recurso de los doseles, fue tomada como punto de referencia para el diseño y posterior elaboración del coro de la Catedral de Ávila (Figs. 11 y 12). Por tanto, y tal y como se apuntaba con anterioridad, Cornieles de Holanda hubo de conocer la obra de San Benito. Y no bastaría con una simple observación posterior, pues está claro que la complejidad de la obra, en lo que se refiere a su estructura formal pero también a su aparatoso montaje, necesitó de un contacto directo durante la edificación de tan magna estructura. Todo ello deja poco lugar a dudas de que Cornieles debió integrar el amplio equipo de ensambladores y entalladores a las órdenes de Andrés de Nájera. Además de este artífice, se habla asimismo de Guillén de Holanda, de Diego de Siloé, y un número mayor de artistas que participaron en la elaboración y diseño de los relieves, que se pone de manifiesto en la identificación de diferentes manos y distintas formas de resolver los relie-

40 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

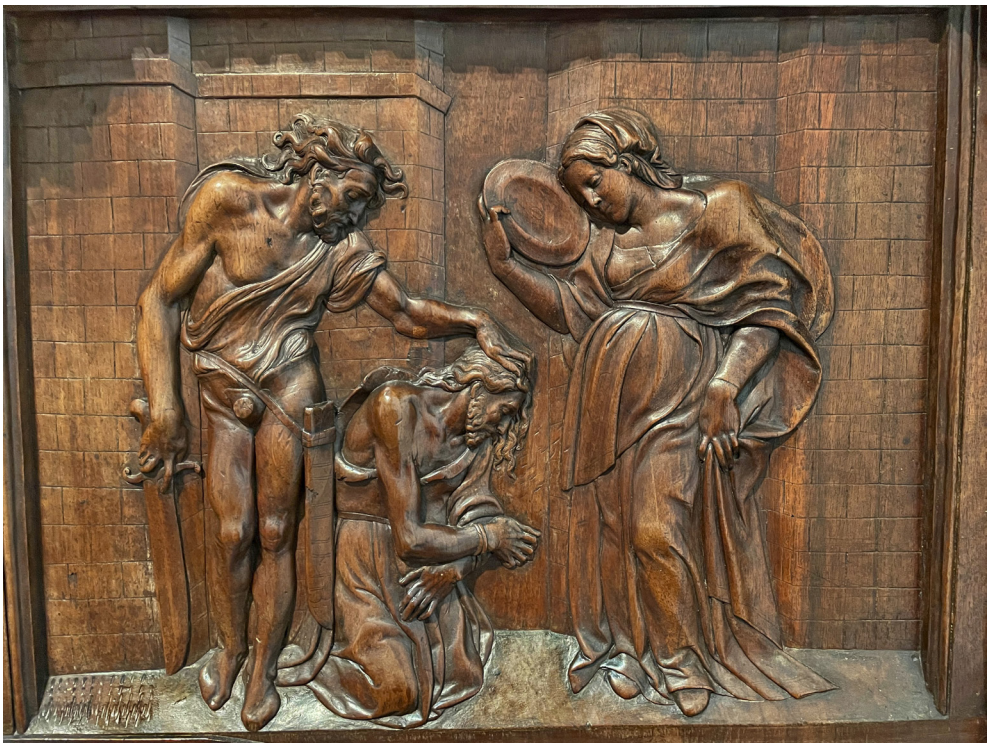


Fig. 13. *Degollación de San Juan Bautista*. Diego Siloe. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid

ves de la sillería. De este modo, el equipo que participó en la obra de Santo Domingo de la Calzada, encabezado por Guillén de Holanda, se habría enriquecido con un nuevo taller que Nájera contrataría en Valladolid y en el que se habría integrado Cornieles.

El análisis formal de los diferentes esquemas empleados en la decoración de la sillería permite identificar rápidamente diferentes planteamientos, aunque este tema precisaría de un estudio más profundo. Encontramos formas muy diferentes de entender el relive desde, por ejemplo, el canon corto y esquematizado de los relieves dedicados a la Virgen de Montserrat —herencia de los recursos góticos predominantes por aquellos años en la escultura castellana— hasta las formas elegantes y dulces creadas por Diego de Siloé, que no solo se hallan en el celebrado relieve de la decapitación de San Juan Bautista (Fig. 13) —cuya impronta recibirá Villoldo (Fig. 14)—, sino también en otros ejemplos que comparten esa concepción formal de corte clásico y sereno, más fiel a los modelos de la Antigüedad, como ocurre con la escena de la lamentación sobre Cristo muerto. Todo ello hasta llegar a las



Fig. 14. Santa. Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

formas más propias del modelado airoso y dinámico de Alonso Berruguete, cuyo estilo se percibe en escenas como la de la Natividad, donde el rostro contrariado de San José y su original postura recuerdan a su inconfundible estilo. Aunque, más que de una intervención directa de Berruguete se hable de un influjo tomado del propio Siloé, no debemos descartar que el maestro interviniese de algún modo en la creación de los relieves, lo que explicaría ese flujo de influencias.[41] Esto implicaría también a sus colaboradores, algunos de los cuales terminarían tomando parte en la obra de la sillería del coro de la Catedral de Ávila, por lo que su trabajo en el primer templo abulense no se entiende tampoco sin un contacto directo con la obra de Valladolid.

Cornieles de Holanda, una vez contratado por el Cabildo, trabajará con un destacado grupo de maestros, la mayoría desconocidos, aunque es posible aventurarse a concluir que eligió a uno en concreto para dirigir las obras de imaginería. Como se verá más adelante, si en el caso de la sillería de San Benito es complejo analizar cada una de las manos que participaron en la definición de las diferentes figuras, en el caso abulense este hecho está mucho

41 Camón Aznar señala, además, una serie de conexiones con la sillería que diseñará más tarde Alonso Berruguete para la Catedral de Toledo, lo que "pone de manifiesto cómo los diseños de Berruguete miran en muchas ocasiones a las fórmulas de Siloé como pauta de calidad"; CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 85.





Fig. 15 izq. *San Juan Bautista*. Diego Siloe. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid
Fig. 16 dcha. *San Juan Bautista*. Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

más claro. Cornieles elegirá a Isidro de Villoldo, imaginero de origen palentino estrechamente relacionado con el círculo de Alonso Berruguete, hasta el punto de que colaborará con él en la edificación de la sillería del coro de la Catedral de Toledo entre 1539 y 1542. Aunque se desconoce todo lo relativo a su formación, y a pesar de que la primera referencia documental es ya de 1538, es evidente que su estilo se encuentra fuertemente influido por las formas berruguetescas, hasta el punto de tomar modelos directamente de su maestro. Su llegada a Valladolid, donde conocerá a Cornieles, debió de coincidir con el encargo del retablo de San Benito, aunque nada impide pensar que pudo haber estado en la Mejorada.

La primera obra cierta de Villoldo será la sillería del coro de la Catedral, donde le atribuimos las figuras de bulto que coronan los doseles, así como la realización de los relieves. Precisamente estos últimos constituyen la conexión con la sillería de San Benito, de la que Cornieles y también Villoldo extraerán modelos que más adelante incorporarán a su obra abulense. De este modo, relieves tan admirados como el de San Juan Bautista que realizó Diego de Siloé (Fig. 15) influirán más tarde en el que dedicará en Ávila al

mismo santo[42] (Fig. 16), planteado en los mismos términos, con el cuerpo apoyado sobre un tronco agujereado, la mano derecha extendida, la pierna izquierda levemente apoyada sobre la derecha y los cabellos movidos por la fuerza del carácter de la escena. Observamos otros muchos recursos tomados directamente por Villoldo en connivencia con Cornieles, como la innovadora solución de dorar y policromar la cátedra, aunque en el caso de Ávila se extenderá también a las pilastras ubicadas en las esquinas.

De este modo, Cornieles escogerá como su más estrecho colaborador a otro maestro que, como él, había vivido de primera mano la configuración del coro vallisoletano. Ya se dijo antes que algunos, como Camón Aznar, vieron la mano de Berruguete en parte de los relieves de la sillería. Por lo que no sería descabellado apuntar la posibilidad de que no fuera el maestro directamente sino alguno de sus colaboradores quienes ejecutaran algunas de las partes. Esto quedaría respaldado por la pericia que demostró Villoldo al encajar cada una de las piezas a la manera en que se había hecho en San Benito, así como por los paralelismos que existen con Diego de Siloé en aspectos como el estudio anatómico y de paños de las figuras o los modelos empleados, o detalles como los ojos alicaídos y levemente rasgados que el palentino introducirá en Ávila. Así fue como el fuerte influjo siloesco, unido a las formas berruguetescas, definieron su particular estilo. Por otra parte, esto refuerza la participación de Siloé en el coro vallisoletano, por cuanto su estilo está presente en la obra de un imaginero que, a priori, no debió formarse en su taller.

Aquellos rasgos se aprecian asimismo en el relieve ubicado en la cátedra, el único policromado y que representa a San Benito, vestido con el hábito de la orden, el báculo, consultando la regla y con el tradicional cuervo con un trozo de pan en el pico que forma parte de su iconografía. Además de los ojos pequeños y rasgados y los dedos afilados, sobresale el tratamiento de las mangas, planteadas a través de una sucesión de pliegues curvilíneos. Esto contrasta con lo que ocurre con las líneas que perfilan el hábito, que sirven para definir el contorno de las piernas, que ganan movimiento al retrasar la pierna derecha con respecto a la izquierda. Esos recursos los veremos aplicados años más tarde por Villoldo en los relieves del orden superior de la sillería de Ávila. También los empleó Francisco Giralte, cuyo San Francisco de Asís procedente de la colección del Conde Güell y fechado décadas más tarde (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) comparte el mismo planteamiento. Por lo tanto, como se dijo, la participación de alguno de los seguidores de Alonso Berruguete no es del todo descabellada.

El estilo berruguetesco será asumido por Cornieles de Holanda y sus colaboradores no solamente por medio de su participación en la sillería y

42 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 21-30.

el intercambio de estilos y propuestas que pueden admirarse en los relieves. También el entallador, como se ha dicho, militará en el berruguetismo a través de la colaboración con Juan de Cambray en la realización de los dos altares que servían de trascoro en San Benito, al menos desde el 4 de abril de 1530, cuando ambos recibieron una paga de treinta ducados de oro.[43] La estructura de la sillería, abierta en el centro de la nave de la iglesia, quedaba cerrada por dos pequeños altares simétricos elaborados en madera dorada y policromada, compuestos de un único cuerpo dividido en tres calles con hornacinas terminadas en veneras que a su vez ocupan tres esculturas realizadas en alabastro. La similitud con el conjunto principal del retablo mayor de Berruguete es plausible, tanto en las formas como en los motivos decorativos escogidos, a modo de grutescos y columnas abalaustradas, en un alarde de conocimiento y puesta en práctica del lenguaje italiano.

Las figuras que los componen no demuestran en absoluto una asimilación completa del estilo de Berruguete, por ser compactas y excesivamente verticales. El primero de los retablos se encuentra dedicado a San Miguel, flanqueado por San Gregorio y San Ambrosio. El segundo, por su parte, queda presidido por San Juan Bautista, a cuyos lados se ubican Santa Catalina y San Sebastián. Cierto es que, en las figuras de San Gregorio y San Ambrosio, existe una intención de infundirles movimiento, lo que no las despega del todo de la línea manierista que representa el estilo berruguetesco.

En todo caso, lo interesante de la participación de Cornieles no radica en la posibilidad de que se desempeñara como imaginero además de como entallador, sino en la completa asimilación de todo el aparato decorativo y ornamental de Berruguete. Las obras de Holanda en Ávila, sobre todo los retablos en los que figura como entallador, no se entienden sin un contacto directo con las formas berruguetescas, lo que explica su profundo conocimiento de ese lenguaje, compuesto principalmente de grutescos, decoración vegetal, veneras y columnas abalaustradas.[44]

Su participación en las obras de San Benito le serviría para mantenerse en Valladolid, aunque desconocemos si pudo asumir más encargos. No obstante, se sabe que en año 1531 otorgó un poder a Blas Hernández para que se ocupara del cobro de sus deudas en el que se declara vecino de Valladolid y que en 1533 aparece como "ido" en el censo de Ávila, lo que nos hace

43 RUIZ-AYÚCAR, María Jesús, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*..., p. 266.

44 Todo ello, además, se sustenta en un conocimiento del mundo clásico que pudo conocer también de Vasco de la Zarza, pues se ha dicho que la llegada a Ávila de Cornieles de Holanda desde Medina del Campo coincide con la realización del sepulcro de El Tostado y los cuatro retablos de los evangelistas en la girola, donde se emplea un lenguaje de inspiración eminentemente clásica que derivará años más tarde en la estructura escogida para el retablo de La Mejorada de Olmedo.

presumir que, quizás, su intención fuera la de establecerse en la ciudad del Pisuerga.[45] Pero Cornieles no rompería definitivamente sus lazos con Ávila y en 1534, como se ha dicho, recibirá el encargo de realizar una sillería para el coro.[46] La documentación conservada pone de manifiesto que la nueva estructura sistutuyó a una anterior que ya por entonces se encontraba en la nave central. Esto queda justificado por el hecho de que, en 1531, el Cabildo había contratado a Juan Rodríguez y a Lucas Giraldo para realizar el trascoro, aunque ya en 1529 se había realizado el encargo de la piedra caliza de Segovia. Las obras durarían hasta 1536, año en que se firmó el contrato con Cornieles de Holanda para la ejecución de la sillería, aunque en 1539 se añadiría el cuerpo superior que ocupan los profetas y que realizó Lucas Giraldo.[47]

Por lo tanto, queda clara la existencia de una estructura anterior a la planteada por Cornieles, lo que conduce al hecho de que el actual trascoro fuera realizado unos años antes. Su terminación coincidió con la visita que realizó el emperador Carlos V a la ciudad en 1534, lo que haría pensar que correría más prisa la obra del trascoro que la de la propia sillería. Sin embargo, su ubicación actual, levemente adelantada respecto a los dos pilares donde se apoyan las tribunas de los órganos, hace pensar que el coro anterior ya se encontraba retrasado, lo que obligó a levantar dos muros con paneles elaborados en yeso[48] para cerrar el espacio existente entre los pilares y el trascoro. Provocando, por tanto, que la nueva sillería se adaptara al espacio que dejaba libre la anterior.

De este modo, Cornieles de Holanda planteó una sillería en el centro de la nave de la iglesia, cerrada por sus tres lados, los laterales por las tribunas y muros de los órganos y el posterior por el citado trascoro. Al igual que en San Benito, consta de dos órdenes separados por un tornavoz corrido que sirve de antepecho para el orden superior, quedando coronado todo el conjunto por una crestería en la que se suceden motivos de inspiración renacentista y esculturas de bulto. Los sitiales del orden inferior quedan delimitados por columnas cuyos fustes están cubiertos con decoración de grutescos y con capiteles corintios cuyas volutas se han sustituido por cabezas de querubines y bucráneos. Estas columnas sostienen el citado tornavoz que hace a su vez de larga cornisa volada.

45 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 485-486.

46 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 485-486.

47 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, p. 554.

48 SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "La Catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso", *Cuadernos abulenses*, 44 (2015), pp. 169-196.



Fig. 17. *Santos Vicente, Segundo y Pedro* (de izq. a dcha). Isidro de Villoldo y taller. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

Por su parte, el orden superior se organiza por medio de una sucesión de columnas compuestas que soportan un largo entablamento sobre el que, a su vez, se apoya la crestería. Los respaldos de los sitiales de ambos órdenes se decoran por medio de paneles decorados con taraceas bícromas con decoración de grutescos. Sin embargo, mientras que en los intercolumnios de la sillería baja aparecen pequeños relieves, en los de la sillería alta se presenta una sucesión de santos enmarcados en nichos coronados por arcos de medio punto con remate avenerado. De este modo, se replicaba así la organización estructural que Andrés de Nájera había planteado en San Benito, aunque el esquema iconográfico es bien distinto. Si en Valladolid los relieves del orden inferior sirven para narrar pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen y los del orden superior retratan a santos relacionados con la Orden Benedictina, en Ávila no ocurre lo mismo. En este caso, se optó por representar una sucesión de santos que se repite en ambos órdenes, de manera que los relieves de la sillería baja narran las vidas de los santos retratados en su correspondiente sitial superior, que a su vez quedan alineados con las figuras de bulto de la crestería.[49]

49 La colocación de los órganos en el siglo XIX provocó que dicha alineación quedara alterada al mover algunas de las imágenes del cuerpo superior.



Fig. 18. *San Benito*. ¿Isidro de Villoldo?. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid

El paño central queda reservado a algunos de los apóstoles y santos relacionados con la historia de la diócesis, —como los mártires Vicente, Sabina y Cristeta— que anteceden a la figura de San Segundo (Fig. 17) que preside la cátedra, que fue policromada siguiendo el ejemplo de San Benito (Fig. 18). De este modo, si en Valladolid se optó por policromar la figura del santo más importante de la Orden, en Ávila se hizo lo propio con el que había sido el primer obispo de la diócesis, por lo que el hecho de que su figura se halle dorada y policromada obedece también a un sentido simbólico con cierta relevancia para el Cabildo, que por aquellos años defendía que San Segundo había evangelizado la ciudad como uno de los primeros predicadores de la fe cristiana en la Península Ibérica. Eso también dio lugar a que el relieve colocado a la derecha del patrón fuera el de San Pedro, aquel que tradicionalmente se piensa que envió a San Segundo y a los otros seis varones apostólicos a evangelizar la península.

Pero no solo el relieve de la cátedra es el único que aparece policromado. Se optó asimismo por aplicar el dorado a los grupos de relieves que sirven para cubrir las cuatro columnas sobre las que se apoya la sillería. En las dos de la entrada, las columnas contienen el escudo del Cabildo flanqueados por los profetas Isaías y Tobías en el lado de la Epístola y Daniel y Elías en

el del Evangelio. Mientras que en las columnas del testero, los escudos se sustituyen por un medallón de un hombre desnudo flanqueado por Josué y Gedeón en el lado de la Epístola y en el del Evangelio un medallón de un hombre vestido a cuyos lados se colocan Samuel y David. Los cuatro grupos constituyen una prueba del virtuosismo de Isidro de Villoldo, que consigue aplicar movimiento a las figuras al imprimirles una destacada línea helicoidal que, en el caso de Gedeón, se convierte en un marcado *contrapposto*. La figura de Josué, por su parte, adquiere una postura forzada, de manera que el cuerpo se torsiona para conseguir que la mano derecha sostenga el sol y la izquierda un escudo. Lo mismo ocurre con la figura del rey David, situado en la columna de enfrente, que prueba la capacidad de Villoldo de replicar el estilo de su maestro Alonso Berruguete, al crear una imagen en la que los tipos se alargan, las barbas flotan y el cuerpo se retuerce en un alarde de manierismo y exageración tan propios del escultor palentino.

Sin embargo, ese marcado acento berruguetesco no está presente en todos los relieves de la sillería. Se dijo que Cornieles de Holanda escogió a Isidro de Villoldo para dirigir la parte de la imaginería, un escultor que había trabajado en Valladolid y cuyo estilo, se apuntó, quedaba relacionado en algunos casos con las formas de Diego de Siloé. Teniendo esto en cuenta, cabe pensar que los primeros relieves que realizaría Villoldo en Ávila tomaran como referencia lo que había visto y estudiado en San Benito, de manera que gran parte de los relieves del orden superior se caracterizan por la elegancia en la actitud y gestos de los personajes, representados la mayoría de ellos con una gran belleza y un dominio absoluto de las proporciones. De esta manera, no solo el San Juan Bautista parece tomado directamente del planteado por Siloé en San Benito, sino también otras figuras como la Santa Sabina del paño central, con un esbelto *contrapposto*. Paradigmático es asimismo el caso del San Sebastián, con la pierna derecha levemente adelantada, la cabeza inclinada y el brazo derecho atado al tronco por encima de ésta, mientras que el brazo izquierdo queda oculto por el cuerpo, levemente torsionado y planteado con gran naturalismo y belleza. El rostro repite el tradicional esquema de Villoldo, con ojos rasgados, nariz recta y boca levemente torcida. Lo interesante, no obstante, es la asunción que una vez más realiza de los modelos siloescos, conectados directamente con las fuentes clásicas, donde la figura adquiere sosiego y estabilidad, aunque queda interrumpida con el movimiento de los brazos. Pero también con la intencionalidad de inundar el rostro de cierto dolor al introducir leves notas de patetismo que comulgan con la subjetividad que representa el manierismo (Figs. 19 y 20).

A medida que se va recorriendo el orden superior, aparecen otros ejemplos donde la huella de Berruguete es asimismo palpable, no solo en los relieves de las columnas, sino también en otros representados sobre los sitiales.





Fig. 19 izq. *San Sebastián*. Diego Siloe. Hacia 1525. Iglesia parroquial de Barbadillo de Herreros (Burgos)
Fig. 20 dcha. *San Sebastián*. Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

Es el caso del San Pablo, cuya línea sinuosa y curva recuerda al maestro, lo mismo que ocurre más adelante con el San Roque, cuyo rostro muestra un dramatismo que refleja la súplica del santo.

En todo caso, la sillería parece servir de ejemplo del estilo personal y depurado de Isidro de Villoldo, que consigue unir la serenidad y armonía que caracterizan a Siloé con el dinamismo, expresividad y en ocasiones dramatismo de Berruguete. En 1539, Villoldo será reclamado por este último para integrarse en el taller que habría de realizar la sillería alta del coro de la Catedral de Toledo. De hecho, ese mismo año figura como testigo de Berruguete en el requerimiento que se le hace junto a Bigarny para labrar las sillas.[50] Allí recalará, junto a Francisco Giralte e Inocencio Berruguete, hasta

50 PÉREZ SEDANO, Francisco, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, p. 211.





Fig. 21 arriba. *Pilar*. Isidro de Villoldo y taller. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila
Fig. 22 abajo. *Pilar*. Isidro de Villoldo y taller. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

1541, cuando la sillería quede terminada.[51] Una vez regrese a Ávila, firmará un contrato de compañía con Lucas Giraldo en 1542, lo que hará que Villoldo se encargue de nuevo de la obra de la sillería, donde estará al menos hasta 1544, cuando ambos reciben unos pagos por la guarnición de los pilares[52] (Figs. 21 y 22). Esto explica que las figuras de los relieves adquieran un mayor contenido berruguetesco, talladas una vez Villoldo regresó de Toledo, donde aprendió con mayor contenido las formas de su maestro. Formas que, una vez concluido su trabajo toledano, recuperó de nuevo para concluir el trabajo de la sillería. De este modo, la sillería abulense se convirtió en uno de los encargos más importantes de la carrera profesional de Villoldo. Su participación convirtió este proyecto en uno de los ejemplos más paradigmáticos de la plástica castellana del contraste y la convivencia entre el ideal clásico —derivado de la influencia siloesca de Villoldo— y el manierista —motivado por la impronta de Berruguete.

Además de la introducción plena del manierismo en las figuras de los pilares, tal y como veíamos anteriormente, Villoldo hace uso de una gran cantidad de recursos ornamentales que recuerdan a los utilizados por Berruguete en otros trabajos. Recursos tales como cabezas aladas, sátiros, criaturas fantásticas y figuras enfrentadas extraídas directamente de la antigüedad clásica. Incluso las figuras de los profetas y los reyes visten con armaduras, cascos y escudos que se asemejan a los utilizados en el mundo grecorromano. Todo este aparato ornamental contrasta con el empleado por Cornieles en el resto de la sillería, donde sí se establece una continuidad y repetición de los modelos en los fustes de las columnas y en los entablamentos de los relieves. Muy diferentes a los empleados en los pilares y también en los paneles que se alternan con las figuras de bulto que ocupan el coronamiento de la sillería donde, además de los recursos típicos de inspiración renacentista —compuestos de delfines, criaturas aladas, grifos y armaduras—, se emplean representaciones de arquitecturas clásicas en el centro de los paños. El coronamiento de la cátedra, como el sitial, aparece dorado y policromado; presidido por el escudo del Cabildo que sostienen dos criaturas fantásticas aladas flanqueadas por las figuras de San Vicente y San Pedro.

Al igual que la mayoría de los relieves del orden superior, las figuras de la crestería corresponden a Isidro de Villoldo. Todas ellas comparten rasgos y posturas, impostadas de cierta gracia y elegancia y en algunos casos replicando modelos tomados directamente de la Antigüedad, como ocurre

51 Isidro de Villoldo figura como colaborador de Alonso Berruguete en el pleito de la Antigua, donde Juan de Cambray lo nombra junto a Francisco Giralte. MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios Histórico-Artísticos referentes principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1898-1901, p. 387.

52 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores…*, p. 198.

con San Juan Bautista, que aparece con la pierna izquierda apoyada sobre la derecha en un interesante *contrapposto* que recuerda al *Ecce Homo* que Alonso Berruguete realizó para la Mejorada de Olmedo. Tomando como referencia los modelos clásicos, aunque indirectamente a través de lo aprendido en el taller de Berruguete. Villoldo otorga movimiento a las figuras ladeando la cabeza y exagerando los gestos, la mayoría con ojos rasgados y bocas torcidas, introduciendo el patetismo en un intento de generar expresividad y huir del hieratismo. Pero también al adelantar las piernas y el cuerpo, generando un conjunto de figuras helicoidales dignas de admiración. Todas las imágenes portan, además, los atributos que permiten identificarlas y, en ocasiones, se abrazan a ellos hasta provocar una torsión propia del genio manierista. Contrastando, por tanto, con la mesura y la serenidad que respiran la mayor parte de las imágenes de los relieves ubicados inmediatamente debajo, sobre los sitiales del orden superior.

Si el cambio de estilo y de conceptos en la gubia de Villoldo obedeció a su vuelta de Toledo, donde decimos que debió de impregnarse completamente del estilo berruguetesco, es algo que parece más que probable. A este respecto, se encuentra recogida la orden que dio el Cabildo de retirar cuatro relieves que había realizado Lucas Giraldo para la sillería "no por mal hechas, sino porque no venían con otras que estaban hechas antes de mano de Villoldo".[53] Los relieves, que representan a los cuatro Padres de la Iglesia en nichos con remate avenerado (similar, por tanto, a los que ocupan la sillería), comparten un canon corto y estrecho muy diferente al utilizado por Villoldo, que debió realizar cuatro nuevas versiones. Los relieves desechados serían colocados más tarde en el retablo de Lanzahíta. Sin embargo, estos rasgos descritos sí pueden admirarse en el relieve de San Segundo que ocupa la cátedra. La figura, vestida de obispo, con el báculo y la mano derecha extendida en señal de bendición, es muy diferente al resto de los relieves. No comparte la misma gracia y el mismo aire de movimiento que Villoldo consigue reunir para el resto de las integrantes del santoral. San Segundo posee un canon abigarrado, demasiado recto y hierático que afecta al drapeado de las telas, lo que se relaciona estrechamente con las cuatro figuras en relieve que Giraldo había creado y que fueron retiradas. Por tanto, debe aceptarse que el relieve de San Segundo lo labró otro maestro, quizá en el tiempo en que Villoldo estaba trabajando en Toledo.[54]

En lo que se refiere a los relieves de la sillería baja, la presencia de varios esquemas y modelos, algunos más estilizados que otros, obliga a pensar que

53 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 437.

54 Esta atribución ya fue apuntada por la profesora Ruiz-Ayúcar que, sin embargo, extiende la labor de Giraldo al resto de relieves del paño central. RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 550.



Fig. 23. *Lavatorio de manos de Carlos I*. Diego Siloe. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila.

fueron realizados por varias manos. Pero en todo ellos se advierte un mayor desequilibrio y una menor calidad. En algunos, como en el que representa al emperador Carlos V lavándose las manos (Fig. 23), el canon es más corto y menos estilizado que en el empleado en el martirio de San Juan Evangelista, donde los rasgos se asemejan más a los de Villoldo. En ocasiones, se ha querido admitir que Juan Rodríguez y Lucas Giraldo intervinieron en el lado del Evangelio, mientras que Villoldo haría lo propio en el de la Epístola.[55] Sin embargo, la diferencia de estilos no es tan clara y es posible encontrar

55 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 550.



Fig. 24. *San Jorge matando al dragón*. Taller de Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila



Fig. 25. *San Jorge matando al dragón*. Taller de Isidro de Villoldo. 1537-1542. Trascoro de la Catedral de Ávila

formas más airadas y comunes al hacer de Villoldo en el lado del Evangelio, como ocurre con el referido relieve del martirio de San Juan Evangelista o con el del martirio de San Lorenzo, donde predominan las líneas sinuosas y expresivas. Si fue Villoldo directamente o Rodríguez y Giraldo influidos por él quienes los llevaron a cabo es algo que se desconoce, aunque queda claro que el influjo berruguetesco terminó de asumirse completamente.

No obstante, lo interesante de los relieves del orden inferior radica en el empleo del *stiacciato*, con la que se pretende crear una sensación de amplitud y profundidad espacial a través de la paulatina disminución de la talla. De esta manera, la escena de Carlos V queda enmarcada por una sucesión de arquitecturas que, aunque abigarradas, permiten definir una cierta perspectiva. Aunque en algunos casos, como en la escena de la aparición de Cristo Resucitado a un obispo, las líneas se confundan y no exista un único punto de fuga. Sin embargo, el hecho de emplear esta técnica de bajorrelieve, importada directamente desde Italia, hace que las escenas constituyan una amalgama de interesantes experimentos con la intención de generar efectos plásticos. Esto fue asumido por Cornieles tras su paso por Valladolid, donde también se apostó por este método para conseguir crear escenas inundadas de profundidad y naturalismo.

Junto a la citada escena del emperador se encuentra el panel dedicado a San Jorge (Fig. 24), que merece mención aparte debido a su paralelismo con un relieve de yeso del mismo tamaño que se encuentra encastrado en el muro que flanquea el trascoro por el lado sur (Fig. 25). Éste habría sido labrado en el taller para que sirviera como modelo en la creación de la obra definitiva en madera. La presencia de varios relieves de yeso en los lados del trascoro fue estudiada por Miguel Sobrino,[56] quien puso de manifiesto que se trata de un conjunto de modelos de diferentes épocas que crearon diversos talleres que estuvieron activos en la catedral desde época medieval hasta mediados del siglo XVI. El valor de estas obras reside en su excepcionalidad, así como en que constituyen un testimonio de gran valor para el estudio del sistema de trabajo que se siguió en la escultura catedralicia. El modelo que nos ocupa sería uno de los más modernos de cuantos se han conservado y presenta un gran interés dado que fue desechado y aprovechado como material de construcción inmediatamente después de acabar su función como modelo para el coro, dado que el trascoro es un proyecto contemporáneo. Suponemos que, como esta pieza, se crearon muchas otras para diversos relieves de la sillería, aunque no han llegado hasta nuestros días.

A tenor de la información de la que disponemos, todo apunta a que Cornelis fue el ideólogo, tracista y gestor del proyecto de la sillería coral. Desde

56 SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "La Catedral de Ávila…", pp. 169-196.

el punto de vista de la materialización de la obra, de Holanda se habría ocupado de la creación y el montaje de la estructura, mientras que la talla de los relieves y las figuras exentas del coronamiento habría recaído sobre Villoldo, ayudado por un equipo de artífices que crearon los relieves decorativos, así como los que muestran las escenas de la vida de los santos. El paralelismo de los paneles ornamentales con los repertorios decorativos de los retablos de San Segundo y Santa Catalina —ubicados frente al coro y creados parcialmente por Villoldo— pone de manifiesto que el maestro fue el responsable de elegir los modelos del programa ornamental de la sillería. Éste muestra una clara influencia de Berruguete tanto a nivel iconográfico como formal, por lo que, posiblemente, para su creación Villoldo utilizase modelos traídos de Valladolid.

Así fue como la sillería abulense se consagró como el gran proyecto de la carrera profesional de Cornieles y le sirvió para consolidar su prestigio. Prueba de ello son los relevantes encargos que recibió a partir de entonces, como la creación de los retablos de la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo y el de la parroquia de San Juan de la Encinilla (Ávila), aunque también efectuó otros trabajos de menor relevancia en algunas parroquias abulenses en la década de 1550. El de Medina del Campo lo llevó a cabo en compañía con Juan Rodríguez entre 1540 y 1542.[57] En 1553 habría concluido el retablo de San Juan de la Encinilla, que habría llevado a cabo en colaboración con Giraldo y Rodríguez.[58]

La asociación entre Rodríguez y de Holanda abre la posibilidad de que ambos artífices trabajasen conjuntamente en otros retablos que contrató Rodríguez en Ávila, Salamanca y Valladolid, así como la sillería del Monasterio jerónimo de la Victoria, en Salamanca. Se trata de una interesante línea de investigación que plantea numerosos interrogantes.

Por otra parte, no queremos olvidar otro aspecto fundamental en el estudio de la figura de Cornieles, que consiste en que su ascenso profesional fue unido al crecimiento de su posición social y económica a través de su dedicación a diversos negocios o la ocupación de cargos de relevancia, como la mayordomía de la basílica de San Vicente de Ávila. Todo ello le permitió medrar e integrarse en la élite de la ciudad. Así lo atestiguan aspectos como la ubicación de su residencia en la calle Albardería, una de las más selectas del Ávila del siglo XVI. Dicha prosperidad también le sirvió para que sus hijos gozasen de una buena posición, destacando su hijo Nicolás, que fue licenciado y teniente corregidor de Ávila.[59] El estudio socio-económico del maestro

57 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 408-411.

58 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 499-500.

59 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, p. 489.

resulta de gran interés, pues la citada preocupación por elevar su categoría presenta numerosos paralelismos con otros artistas coetáneos —algunos de ellos cercanos a de Holanda—, como Zarza,[60] Berruguete[61] o Bigarny.[62]

Las novedades y conclusiones aportadas en el presente artículo nos han permitido plantear una revisión sobre la figura y la obra de Cornieles de Holanda, lo que pone de manifiesto que su relevancia en el ámbito de la escultura en madera en la Castilla de las décadas centrales del siglo XVI es mayor de lo que hasta ahora se había planteado y lo ensalza como uno de los maestros centroeureopeos que hicieron una aportación fundamental al desarrollo de las sillerías de coro en Castilla entre los siglos XV y XVI.[63]

## Bibliografía

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid", en CRUZ YÁBAR, Juan María (coord.), *Escultura del tiempo de los Austrias: Jornada de estudio. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 12-33, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7262416

AZCÁRATE RISTORI, José María, *Escultura del siglo XVI. ARS HISPANIAE, XIII*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "La pintura del siglo XVI en Ávila", en MARTÍN GARCÍA, Gonzalo (coord.), *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª parte)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba (2014), pp. 627-668.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, "El escultor Cornielles de Holanda. Introducción del arte del Renacimiento en Galicia", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5 (1973), pp. 7-30.

FAGEL, Raymond, "En busca de fortuna. La presencia de flamencos en España 1480-1560", en VILLAR GARCÍA, María Begoña y PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (eds.),

60 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 73-88.

61 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011, pp. 37-56.

62 FUENTES REBOLLO, Isabel, "Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 5 (2001), pp. 7-10; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1490-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001; VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español de Arte*, 92 (2019), p. 149.

63 Sobre la presencia de artistas plásticos transpirenaicos en Castilla durante el siglo XVI consultar: FAGEL, Raymond, "En busca de fortuna. La presencia de flamencos en España 1480-1560", en VILLAR GARCÍA, María Begoña y PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (eds.), *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional*, Málaga, 28-30 de noviembre de 2002, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 325-335.

*Los extranjeros en la España Moderna, Actas del I Coloquio Internacional*, Málaga, 28-30 de noviembre de 2002, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 325-335, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=830636

FILGUEIRA VALVERDE, José, "El escultor Cornelis de Holanda en Pontevedra", *El Museo de Pontevedra*, 1 (1942), pp. 20-30.

FIZ FUERTES, Irune, "Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España. Fuentes gráficas e hipótesis", *Goya*, 371 (2020), pp. 83-99.

FUENTES REBOLLO, Isabel, "Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 5 (2001), pp. 7-10, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2062766

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1941.

MONT MUÑOZ, Ismael, "La iconografía del sagrario de la Catedral de Ávila", *Cuadernos abulenses*, 50 (2021), pp. 133-168.

MONT MUÑOZ, Ismael, *Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2022.

MONT MUÑOZ, Ismael, "Nuevas notas sobre la autoría del retablo mayor de la Catedral de Ávila", en ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José; HOYOS ALONSO, Julián y PAYO HERNANZ, René Jesús (eds.), *(Re)lecturas sobre la retablística iberoamericana. A mayor lucimiento y decencia del templo*, Madrid, Sílex, 2024, pp. 303-312.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Los coros catedralicios españoles", en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Los coros de catedrales y monasterios. Arte y liturgia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época. La Edad Moderna en la Catedral de Ávila", en PAYO HERNANZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coords.), *La catedral de Ávila. Nueve siglos de Historia y arte*, Zamudio (Vizcaya), Promecal, 2014, pp. 249-356.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981.

PÉREZ CONSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Encuadernación del Seminario C. Central, 1930, https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=576589

PÉREZ SEDANO, Francisco, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1490-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.

RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*, Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 1998.

RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 2009.

SILVA MAROTO, Pilar, "Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la Catedral de Ávila", *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 105-120, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125514

TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, "Nuevos sistemas de organización del proceso artístico en la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 79 (2023), pp. 19-34, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549835

SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "La Catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso", *Cuadernos abulenses*, 44 (2015), pp. 169-196.

VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spiritus", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 62 (1996), pp. 295-302, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=67565

VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español de Arte*, 92 (2019), pp. 145-160, https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1065/