Aspectos bastante desconocidos de la colección vizcaína Solano

Quite unknown aspects of the Vizcaya Solano collection

José Gabriel Moya Valgañón

Académico cc. de las RR AA de San Fernando y de la Historia
jgmoyavalga@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-8256-6352
Fecha de envío: 12/2/2026. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 339-364.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.09
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Se dan a conocer unas piezas de las varias inéditas de la colección Solano, casi todas del siglo XVI: Un alabastro de Nottingham, una imagen del círculo de Damián Forment, otra de maestro aragonés y una tercera de discípulo de Felipe Bigarny, más dos pinturas de Andrés de Melgar y el Maestro del Papagayo y un par de arcas de novia del noreste de Italia.

Palabras clave: Escultura gótica inglesa; escultura renacentista; pintura renacentista; mobiliario renacentista; escuela aragonesa; escuela de Burgos; taller de los Ayala; Andrés de Melgar; Maestro del Papagayo; Arcas del Alto Adigio o Friul.

Abstract: This work introduces some unpublished pieces from the many ones in the Solano Collection, most of them from 16th century: A Nottigham alabaster, an image from the circle of Damián Forment, another one from an aragonese Master, a third image from a follower of Felipe Bigarny, an Ayala tabernacle, two paintings from Andrés de Melgar and the Master of Parrot, and a pair of chests from the northeast of Italy, Alto Adige or Friuli

Keywords: English gothic sculpture; Renaissance sculpture; Renaissance painting; Renaissance furniture; Aragonese School; School of Burgos; Atelier of Ayala; Andrés de Melgar; Master of the Parrot; chest from Alto Adige or Friuli.

*****

La colección vizcaína Solano Belausteguigoitia, conocida sobre todo por los retratos de la familia Adán de Yarza pintados por Goya y apenas por la serie atribuida a Lucas Jordán, o por la seiscentista de ermitaños según grabados flamencos, atesora un interesante grupo de otras obras de arte ignoradas o poco menos, que, sin alcanzar la categoría de las anteriores, revela el afán coleccionista de sus antepasados hasta tiempos relativamente recientes, pues se trata en muchos casos de piezas adquiridas en el comercio entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX y que merece la pena dar a conocer.

Probablemente, de entre ellas, se cuente entre las más antiguas una de las de más reciente ingreso, como se dirá más adelante. Se trata de un relieve en alabastro de los comúnmente conocidos como alabastros de Notthingam



Fig. 1. *Relieve de la Asunción*. Inglaterra, siglo XV.
Foto: Begoña Valdivielso

que representa la Asunción de la Virgen y la entrega del ceñidor a santo Tomás[1] (Fig. 1).

La representación reúne elementos surgidos de textos apócrifos[2] y refundidos en la tardía Edad Media en diversos escritos, entre otros, el *Tránsito del Pseudo-José de Arimatea* y la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine. Santo Tomás no está presente en el momento de la muerte de María y tiene dudas, como en la Resurrección de Cristo. Para disiparlas, la Virgen le lanza desde los cielos su ceñidor. Se aprecia a María inscrita en una especie de mandorla radiante que elevan varios ángeles y como de ella se desprende el cinturón

1 Mide 48 x 27 x 4,5 cm.

2 La versión de Monte Athos del *Tránsito* de Juan de Tesalónica y en la *Historia Eutímiaca* de la que pasó al *Sermón* de san Juan Damasceno. Cfr. TOURÓN DEL PIE, Elíseo, "Ideas y creencias escatológicas en los apócrifos asuncionistas", *Revista Española de Teología,* 54 (1994), pp. 166-167.

ondulante hacia santo Tomás, arrodillado en la parte inferior izquierda. Arriba asoma el busto del Dios Padre bendiciendo entre dos ángeles músicos, de los cuales falta uno, sobre la mandorla radiante, alusión a la mujer vestida de sol del Apocalipsis que, antes de pasar a ser un distintivo identificatorio de la Inmaculada Concepción, se atribuye en la Baja Edad Media a la Asunción. El tema es muy recurrente en la elaboración seriada de los talleres ingleses del siglo XV, sea en Nottingham, Burton-on-Trent, York o Londres, siendo muy raros los ejemplos de estas obras que presentan sólo la imagen virgínea con ángeles, prescindiendo de la figura del apóstol y del cinturón.[3] El tema se recoge por los mismos tiempos en el tímpano de la portada principal de Santa María de Laguardia.

Lo repetitivo de tal tema en la producción de estos relieves se aprecia en que al menos existen o existían otros seis con la misma representación entre los conservados en España.[4] Es cierto que la abundante demanda de estas piezas se traduce en una producción casi industrializada. La inevitable rapidez necesaria en la confección conllevaría un descenso en la finura de la factura. Pero, aun así, dentro del inevitable aire familiar que presentan, se advierten variantes que indican cómo el tallista goza de iniciativas tanto en lo que se refiere a adaptación de nuevas formas a lo largo de siglo y medio como de la reinterpretación de pormenores iconográficos. En nuestro caso, sería inútil buscar en los otros ejemplares mencionados detalles como el perfil recortado en ángulos de la mandorla o los mismos rayos de esta, que recuerdan más a gallones abullonados. También la hebilla del ceñidor, todavía a la altura de la cintura de la Virgen, para reforzar que esa es la prenda que recoge el apóstol. Incluso la presencia de seis ángeles en lugar de cuatro acompañando en esta Asunción.

El estilo sugiere que se trata de obra de la época central de esos talleres, faltando la exagerada estilización en los personajes característica, como los ojos muy abultados, de la producción del final siglo XV, mientras aquí hallamos un tratamiento en cabezas, peinados o paños más cerca de los inicios de ese siglo

Debe proceder del mismo Lequeitio. Al derribarse el edificio de la calle Vergara 16 se extrajo de su fachada un relieve con esta representación que fue vendido entre 1957 y 1964.[5] Según una leyenda urbana, habría sido halla-

3 Sin los elementos mencionados hay uno en el Victoria & Albert Museum de Londres.

4 Capilla de los Alas en San Nicolás de Avilés, colección Blanco Cicerón en Santiago de Compostela, catedral de Ávila –procedente de Collado de Contreras–, Museo Arqueológico de Sevilla, Museo de la Iglesia de Asturias en Oviedo –procedente de Santa María de Miudes–, Museo Diocesano catedral de Segovia.

5 MADARIAGA VALLE, Iñaki, "La imagen de la Asunción de Bergara 16", https://lekitxozaharra.blogspot.com/2010/05/bergara-kaleko-jasokundearen-irudia.html

do por un capitán en una playa lejana que hizo colocarlo allí. Sería el mismo que Ybarra menciona como "un relieve de alabastro representando a una santa con unos angelitos"[6] empotrado en una fachada de la calle Vergara de Lequeitio. La prolongada exposición a la intemperie justificaría el que sean apenas perceptibles restos de la policromía que tuvo.[7]

En alabastro está trabajada también una figura de San Juan Bautista en bulto redondo[8] (Fig. 2) que creo puede atribuirse a un taller zaragozano, próximo al de Damián Forment, si no es el suyo mismo.

El santo se halla de pie con la pierna derecha flexionada y un leve giro en la cabeza que le proporcionan un cierto eje helicoidal. De acuerdo con el evangelio de san Mateo, va vestido con algo que más parece un tejido burdo amarillento de lana que la piel de un camello, de la que se aprecian los vellones, sobre el que luce un manto que acaso fue azul. Con la mano perdida señalaba hacia el cordero (*Ecce Agnus Dei*), alusión a Cristo, que, echado sobre un libro (el del Apocalipsis), sostiene en la mano izquierda. El rostro es de frente abombada bastante desarrollada, facciones duras, con pómulos acusados, como recuerdo al ascetismo del santo que indican los evangelios, con pelo greñudo tanto en cabeza como en barbas. Este se compone con grandes crenchas algo onduladas muy marcadas pero redondeados arriba y en la

6 YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya / Excma. Diputación de Vizcaya, 1958, p. 393.

7 Bibliografía escogida para comparaciones: CHEETMAN, F. W., *English Medieval Alabaster. With a catalogue of collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, (edición 2005); HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Mas relieves góticos ingleses de alabastro en España", *Homenaje a Elías Serra Rafols*, Vol. 1, La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1970, pp. 249-264; ALCOLEA, Santiago, "Relieves ingleses de alabastro en España: Ensayo de catalogación", *Archivo Español de Arte*, 174 (1971), pp. 137-153; LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un retablo de alabastro ingles en Plencia (Bizkaia)", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, Bilbao, VIII (1991), pp. 73-82.; LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "La Coronación de la Virgen. un alabastro ingles del Museo Arqueológico de Bilbao", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, IX (1992/93), pp. 141-145; LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un alabastro de la Epifania. Algunas consideraciones", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, X (1994), pp. 87-91; URKULLU, María Teresa de, "La 'Trinidad' de Lekeitio: un nuevo alabastro inglés", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, XI (1995/1997), pp. 57-72; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Una imagen de alabastro de origen inglés en la ermita de Santa Águeda de Barakaldo", *Revista K-Barakaldo Aldizkaria*, 1 (2011), pp.147-157; PEDRO PANIAGUA, Félix, "Alabastros ingleses en Asturias", *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 18 (2012), pp. 31-42.; MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa. El retablo de Santa Catalina de Hondarribia", *Ars bilduma*, 2 (2012), pp. 35-47; MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa: Nuevas aportaciones en la franja costera", *Ars bilduma*, 3 (2013), pp.151-161; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, " Los alabastros ingleses y la devoción tardomedieval. Consideraciones iconográficas sobre los alabastros de Collado de Contreras (Ávila)", *Norba, Revista de Arte*, XXXVII (2017), pp. 31-47; SCHLICHT, Markus, "La standardisation comme garant du succès commercial? Les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2 (2019), pp. 179-194.

8 Mide 86 x 33 x 19 cm.



Fig. 2. *San Juan Bautista*. Taller zaragozano. Siglo XVI. Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

sima y la barba bífida. En resumen, sigue uno de los prototipos consagrados al fin de la Edad Media en los países del norte, aproximándose tanto al grabado de Israel van Meckenem como al de Martín Schongauer o el Maestro FVB, modelo que utilizarán también Felipe Bigarny, Juan de Moreto, Gabriel Joly o Pierres Picart. Lo marcado de los rasgos fisonómicos y el tipo de mechones nos acercan al ambiente escultórico de comienzos del renacimiento en Zaragoza. También el tipo de plegados en el manto, de superficies amplias y algo espesos. Aunque se aproxima un tanto a las figuras de la portada de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaca, obra dirigida por Juan de Moreto, la comparación con las figuras de los apóstoles de la Asunción del retablo mayor de El Pilar de Zaragoza, singularmente el Santiago, u otros personajes de este retablo, inclina a situar este san Juan en el círculo o taller de Damián Forment. Quizá su fuente fuera alguna estampa nórdica que desconocemos. Es en los países germánicos donde, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, se representa a veces la túnica de san Juan rematando abajo en una cabeza de camello, que, tal como aquí, cae arrastrando entre los pies del predicador (Cabecera de la catedral de Brunswick, vidrieras de San Juan de Leuzigen o museo de Friburgo, miniatura del Libro de Oraciones de la Biblioteca de Stuttgart). Sin olvidar algunos ejemplares ingleses. En cuanto a

estampas, solo conozco dos alemanas anónimas de comienzos del siglo XVI en que la cabeza del rumiante queda algo más alta. De todas maneras, no debió ser tan infrecuente en España cuando el padre Interián de Ayala en su *Pintor cristiano y erudito,* entre sus reproches acerca de la representación de la vestidura del Precursor, cita la cabeza del animal colgando de la túnica. De abolengo germánico es ese tipo de representación en la decoración muraria de la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos.[9]

Otra pieza interesante es un San Miguel derrotando al ángel caído,[10] labrado en madera de conífera, que parece de maestro aragonés del segundo cuarto del siglo XVI (Fig. 3).

El arcángel aparece erguido, en leve *contrapposto*, sobre el cuerpo del demonio, al que sujeta con sus pies, dispuesto a rematarlo de una cuchillada con la espada que esgrime en alto con su brazo derecho. Va vestido con la reinterpretación renacentista de la armadura romana, lóriga con piezas colgantes del faldaje, del que apenas asoman la túnica ni las cortas bragas, dejando al aire parte de las piernas, y grebas de cuero. Un manto, movido por el viento a su espalda, se cierra por delante con un broche en forma de

9 Bibliografía para comparar: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius, 1925-1932, vol. II y III; WEISE,Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band I,* Tübingen, Hopfer, 1959; HERNANSANZ MERLO, Angel; MIÑANA RODRIGO, María Luisa; SARRIÁ ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel y CALVO ESTEBAN, Rosalía, "Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 351-388; CARDESA GARCÍA, M.ª Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca. I. El ambiente histórico-artístico. II. Catálogo de obras*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993; *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, pp. XIX-LV; ALVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo (coord.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar, 1993, pp. 237-249; CARDESA GARCÍA, M.ª. Teresa; CANTOS, Olga y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Marta, *El Retablo Mayor de la Catedral de Huesca. Restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Ministerio de Educación y Cultura / Gobierno de Aragón / Caja de Ahorros de la Inmaculada / Cabildo de la Catedral de Huesca, 1996; MORTE GARCÍA, Carmen y CARRASSON, Ana, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pablo de Zaragoza Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura / Gobierno de Aragón / Caja Inmaculada, 2006; CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Bilbilitanos / Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008; MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada CAI, 2009; MIÑANA RODRIGO, María Luisa y SARRIÁ ABADÍA, Fernando, "Una puerta al Renacimiento en Aragón. El retablo mayor de Tauste", *Tauste en su historia: actas de las XII Jornadas sobre la historia de Tauste, 14 al 18 de febrero de 2011*, [Tauste], Asociación Cultural "El Patiaz", 2013, pp. 35-53; MORTE GARCÍA, Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coord.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

10 Mide 150 x 58 x 25 cm.



Fig. 3. *San Miguel*. Maestro Aragonés. Siglo XVI. Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

querubín. En la mano izquierda sujeta el escudo en tarja a la italiana adornado con una cruz de relieve. El demonio presenta un aspecto casi totalmente humano y alza los brazos, agarrando con su derecha la parte inferior del escudo y con la izquierda la pierna derecha de su vencedor. Ni la postura ni el tipo del broquel son frecuentes en la escultura castellana del momento, mientras se aproximan a lo aragonés como pueden ser las creaciones de Forment, Joly o Moreto, relacionadas hasta cierto punto con la composición rafaelesca grabada por Marcantonio Raimondi. La lista es larga (capilla de san Miguel de la catedral de Jaca, retablo de Santiago de Bolea, retablo mayor de Fuentes de Ebro, retablo de la Anunciación de la catedral de Jaca, retablo de la Epifanía de la catedral de Huesca, Paracuellos de Jiloca, retablo mayor de Ibdes, monasterio de Casbas, San Martín de Sieso, Camporrotuno, Lascuarre, etc.) alguno ya desaparecido, unos con lanza, otros con espada

en su brazo derecho alzado, alguno con el detalle del diablo agarrado a una pierna o con rostro humano. Probablemente derivan del realizado por Forment para el retablo mayor de San Miguel de los Navarros de Zaragoza. El modelo se extenderá hacia el este de Navarra y el de Castilla, en la zona influenciada por los imagineros aragoneses como Tudela, Ágreda o Grañón. Así que habrá de atribuirse esta imagen a un taller aragonés por escultor no excesivamente diestro, como revela la imitación del vuelo del manto respecto al ejemplar de Zaragoza, cuya gracia no ha podido asimilar, mucho menos el preciosismo de calzones o rodilleras presentes en ella y en tantas otras. El corto canon o la relativa dureza de facciones recuerdan algunas formas del retablo da Santa María de Sangüesa, con el que guarda concomitancias. Con lo que quizá haya de aproximarse a un maestro de formación aragonesa trabajando en los límites de ambas regiones, en las comarcas de las cuencas del Aragón y el Arba, en relación con Pedro Sarasa y Juan Pérez Vizcaino, a los que se debe el retablo sangüesino. Por el modo como se trata su respaldo, sin apenas labor, presidiría un retablo que, por su tamaño, sería de cierta entidad. Va dispuesto sobre una peana de planta ochavada sin duda posterior. Necesita mucha limpieza y consolidación de la policromía.[11]

También llama la atención una Virgen con Niño sedente, que se ha ejecutado en nogal por un anónimo burgalés seguidor de Felipe Bigarny, hacia 1530-1540, cuya policromía parece de entrado el siglo XVII[12] (Fig. 4).

María, en posición frontal, está sentada en un banquillo que se adivina bajo su vestimenta consistente en manto de vuelta azul, túnica de escote trapecial por el que asoma la camisa y toca, aquéllos apenas diferenciables por estar policromados en parecidos tonos, como lo está la túnica del Niño. Este aparece de costado sentado sobre un cojín dispuesto en la pierna izquierda de su madre que lo sujeta con la mano de ese lado, mientras en la derecha

11 Bibliografía para comparaciones: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben...*, vol. II y III; WEISE,Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock...*; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Principe de Viana, 1947; CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de arte navarro. B) Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1849; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La Escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977; HERNANSANZ MERLO, Angel; MIÑANA RODRIGO, María Luisa; SARRIÁ ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel y CALVO ESTEBAN, Rosalía, "Juan de Moreto y Martín García...", pp. 351-388; CARDESA GARCÍA, M.ª Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca...*; ALVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo (coord.), *La escultura del Renacimiento en Aragón...*,, pp. 237-249; CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*,; MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment Escultor del renacimiento...*,; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Escultura en el siglo XVI en Burgos", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús, BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coord.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 139-162.

12 Mide 100 x 46 x 31 cm.



Fig. 4. *Virgen con Niño*. Anónimo burgalés. Siglo XVI. Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

sostiene un libro abierto hacia el que tiende sus manitas el infante como jugando a taparle las páginas o marcarlas. No es excesivamente abundante este tipo iconográfico, aunque no es infrecuente. Se suele interpretar como una advertencia del destino que espera al Niño como redentor, proclamado por los profetas, que Jesús señala a su madre. De ahí la expresión triste de María. Jesús más parece mirar hacia lo alto que a su madre o al frente, como en otros ejemplos. Diversas versiones se dan a lo largo del siglo XV y XVI no faltando entre los grandes maestros flamencos (Jan van Eyck, Roger van der Weyden) ni los italianos (Sandro Botticelli, Rafael). En España es particularmente abundante en tierra burgalesa o de su influencia.[13] Esa actitud y la manera de tratar el cabello, el rostro en óvalo alargado o el plegado del manto de la Virgen, que parecen derivar del estilo de Felipe Bigarny anterior a 1525,

13 Gil de Siloé en la cartuja de Miraflores y la capilla de Santa Ana en la catedral de Burgos, dos de su círculo en comercio, Sotragero, Berzosa de Bureba, Villasandino, Ceánuri, Bigarny en un sepulcro de Espeja.

o la multiplicación de pliegues sinuosos en la túnica del Niño, recordando al Diego de Siloé burgalés, aconsejan situar la ejecución de esta imagen por algún seguidor de aquéllos. Particularmente próxima en cuanto a disposición y postura de las figuras e incluso vestimenta del Niño respecto a la Virgen sedente de San Lesmes de Burgos[14] o a la de Ciadoncha, muy parecida a ella, pero a la contra, como reflejo.

La policromía es la llamada en su tiempo "del natural", a base de unos tonos blanquecinos, esgrafiados por un rayado dejando el oro a la vista, sobre los que se pintan motivos vegetales rameados, hojas, flores, cogollos, y otros geométricos fingiendo sedas ricas, que habrá de situarse hacia 1620-1660. Presidiría un retablo dedicado a santa María, aunque acaso sólo fuera cotitular, como sucede en tantos ejemplos, por lo que al estar en la caja central de la bancada principal o de la inmediatamente superior, no necesitaría trabajarse por el reverso, puesto que su vista iba a ser siempre frontal.[15]

Otro ejemplar de talla que merece ocuparse de él es un sagrario relicario que puede atribuirse al taller vitoriano de los Ayala,de hacia 1545-1565 en madera labrada, dorada y policromada[16] (Figs. 5 a 7).

El sagrario sirve para guardar el Corpus Christi y por ello intenta imitar un templo de planta centralizada y no longitudinal, tal cual se consideraba en Europa que era el templo del Santo Sepulcro de Jerusalén. En el siglo XV se hace obligatorio en toda iglesia en la corona de Castilla y, a partir del en-

14 WEISE, Georg, *Spanische Plastik...*, III, pp. 91-93, fig 40 y lám.165.

15 Bibliografia para comparaciones: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten,* Reutlingen, Gryphius, 1925-1932, vol. II y III; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Álava) y Padrones de Bureba (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 46 (1980), pp. 351-362; CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Dos sepulcros y un retablo renacentistas en Oña y Quintanaopio (Burgos)", *Goya*, 199-200 (1987), pp. 20-25; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Escultura en el siglo XVI ...", pp.139-162; PAYO HERNANZ, René Jesús, "El escultor Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte*, 78 (2012), pp. 45-68; 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*, 212 (1995), pp. 65-98; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación foral de Álava, 2002 ; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 45 (2003), pp. 97-104; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, "La policromía de los retablos. Estilos y evolución", *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, Grupo Español del IIC, 2006; CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Turiasonenses, 2012.

16 Mide 100 x 140 x 50 cm.



Fig. 5. *Sagrario relicario*. Taller de los Ayala. Siglo XVI.
Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

torno del 1530-1540, suele integrarse en el retablo del altar mayor, al centro de su parte baja, y, más tarde, en muchos retablos secundarios. Recibe muchos nombres de acuerdo con las diversas demarcaciones religiosas y tiempos: Custodia, relicario, reserva, sagrario, tabernáculo. El que nos ocupa es una caja de planta trapecial, de manera que resulta un prisma cuadrangular irregular. Los costados van ensamblados a macho y hembra en cuatro montantes verticales al suelo y al techo plano. Así se configura un templete de apariencia semiochavada de paños ordenados entre pilastras y entablamento. En el central se abre una puertecilla de acceso en medio punto, articulada mediante bisagras exteriores y con cerradura empotrada. Va decorado con una cierta riqueza de talla. Las pilastras del frente se recubren con candeleros de grutesco a base de vegetación arrancando de términos cueriformes en su base y en las extremas con algas superpuestas. En la puerta se efigia una Santa Faz con la corona de espinas de iconografía a la flamenca entre dos cabecitas de ángeles y, sobre ella, se disponen sendos ángeles volanderos sosteniendo candeleros encendidos. En los costados aparecen san Pedro y san Pablo de cuerpo entero a izquierda y derecha. En el friso del entablamento hay otra serie de cabecitas de ángeles. Así se recalca la presencia de Cristo en la Eucaristía y se expresa como lo adoran los ángeles y lo escoltan los dos apóstoles, pilares y difusores de su doctrina. Los personajes reflejan



Figs. 6 y 7. *Sagrario relicario, detalles*. Taller de los Ayala. Siglo XVI.
Fotos: Gert Voor in´t holt, 2026

en sus rostros, de rasgos muy marcados, emociones diversas y expresivas. Por su parte, el pelo de barbas y cabeza semeja húmedo, pegado y con mechones ondulados, mientras que los pliegues de las vestiduras son amplios y sinuosos. Todo ello nos lleva hacia los manieristas de mediados del siglo XVI derivados del foco burgalés pero con nuevos aportes de Forment y los Beaugrant, característicos de la plástica de hacia 1545-1555 en Álava, Navarra y la Rioja. El estrecho parentesco con ciertas figuras de retablos o restos de ellos, documentados o atribuidos al taller de los Ayala, inclina a considerarlo salido de su obrador. Así, las manos tan desproporcionadamente grandes en comparación con la cabeza, el artificioso tipo de plegados o el tratamiento de cabellos y barbas, pueden parangonarse con lo que se aprecia en la Adoración de los pastores del santuario de Escolumbe en Catadiano o de Arbígano, la Magdalena de Luyando, el Santo Entierro o el Anuncio a los pastores de Berrícano, donde existe una cabeza del Ecce Homo muy similar, incluso en la Visitación del tardío de Zúñiga. Todo ello sugiere el quehacer de alguna de las manos, tan desiguales, que actúan en tal oficina. Esta talla se enriquece con policromía, amén del dorado llano del interior de la caja. Parece más o menos contemporánea a la talla y en ella ha de destacarse la labor de los

fondos de las figuras de san Pedro y san Pablo y del frente con diversos grutescos estofados y esgrafiados. Probablemente se realizaría por un pintor de taller vitoriano. Según el archivo fotográfico López de Guereñu, estaba en el retablo mayor de la parroquia de Gojáin, donde fue vendido hacia 1958. A ella llegó procedente de la Parroquia de Luco, que lo vendió en 1650 al obrarse un retablo mayor nuevo.[17] Fue adquirido por la familia en 1959.[18]

De entre las numerosas pinturas en tabla quiero destacar dos. Ante todo, un Nacimiento de la Virgen, obra de Andrés de Melgar, óleo sobre tabla de pino,[19] de hacia 1540 (Fig. 8).

La composición, en sus líneas generales, sigue los modelos establecidos desde el siglo XV, habituales en pintura para esta escena, en la que siempre se destaca lo intimista de la vida cotidiana. Planteada la historia con punto de vista alto, aparece santa Ana en un lecho con dosel dispuesto en diagonal asistida por una doncella que aporta el consabido alimento reparador a la parturienta, mientras, en primer plano, dos doncellas se ocupan del bebé a ambos lados de un ardiente brasero. La una, que sustenta en su regazo a la niña María desnuda sobre un paño (pañal), extiende su mano derecha para alcanzar otro que su compañera tiene extendido para calentarlo y secarlo al fuego. En un rincón, tras la madre y la sirvienta que la atiende, asoma san

17 LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo, *Álava, solar de arte y de fe*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria , 1962, p. 143. SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Aproximación a la Iconografía Eucarística en los retablos pictóricos de la actual Diócesis de Vitoria: Gótico final y Renacimiento" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno la eucaristía: actas del simposium Vol. 2, (Devoción y culto general)*, San Lorenzo de El Escorial, 2003, p. 1130; SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Nuevos datos de pintura medieval y renacentista a través del fondo fotográfico de G. López de Guereñu (ATHA)", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 11 (2005), p. 74.

18 Bibliografía para comparaciones: BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, Ángel Bonifacio y ROMO GUIJARRO, José Ángel, "Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria", *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17 (1998), pp. 295-308; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del noroeste alavés; La ciudad de Orduña y sus aldeas*; Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1988; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. VII. de las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "De varia fortuna de los artistas franceses establecidos en el valle medio del Ebro: del taller de Martín Gumet a los artistas colaboradores de Andrés de Araoz", *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1 (2026), pp. 21-110.

19 Mide 62 x 41 cm.



Fig. 8. *Natividad de la Virgen*. Andrés de Melgar. Hacia 1540. Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

Joaquín. Todo ello se desarrolla en una estancia con unos recios soportes clasicistas. Tanto la sirvienta tras la cama, como las dos de primer plano, son frecuentes en la iconografía castellana y aragonesa del tema, no así en la catalana, que sustituyen en nuestro país a la escena del baño del bebé María, tan frecuente en las composiciones italianas, como herencia de lo bizantino, y, por ende, en las francesas o nórdicas, con lo que la historia pierde algo de su contenido simbólico. Pues el baño se considera por los exégetas algo que recuerda la pureza de la Virgen, la concepción inmaculada, disputa que tanto enfrentó a franciscanos (y benitos) defensores del misterio, con los dominicos. Habrá de matizarse que, a comienzos del siglo XV, todavía Gonzalo Peris pinta para Rubielos de Mora una Natividad de María con el baño de la

niña y que, en el siglo XVII, quizá por influencia española, algunos pintores italianos sustituyen a veces la bañerita por el brasero. Ello nos sugiere que en los países hispánicos era más importante el caldeo de la habitación que el aseo del recién nacido.

Por su estilo no hay duda de que esta pintura ha salido del taller de Andrés de Melgar, pintor establecido en Santo Domingo de la Calzada desde 1530 hasta su muerte en 1555. El conjunto se compone a base de una pirámide inscrita en un prisma cuadrangular, como las de aquél, cuyo vértice estaría hacia la cabeza de san José. Aunque el rostro de este (muy repintado) no lo hallo entre los personajes de Melgar, en cambio los tipos de mujer joven son parangonables con los que aparecen en las tablas del retablo de Santo Domingo de la Calzada en su catedral, así en la escena del *Milagro del gallo y la gallina*, o con la Magdalena del Descendimiento del retablo del trascoro de la misma catedral o la de la *Quinta Angustia* de San Pedro de Enciso. Semblantes de óvalo perfecto bien redondeado con barbilla picuda muy menuda, ojos profundos de mirada ensoñadora y nariz recta. También podría compararse el de Santa Ana con el de la mujer que aparece al fondo entre los espectadores en el *Apaleo del santo por los malos peregrinos*, tan distinto a aquéllos. Otros detalles aproximan esta tabla a su estilo. Así, la arquitectura de tan poderosas pilastras, las transparencias del velo de la mujer que sostiene a la Niña, emparentable en sus veladuras con la que ostentan las Magdalenas citadas, o el tipo de plegados. Lo mismo sucede con el colorido que se aprecia cálido y brillante, con tonalidades en la colcha de Santa Ana similares al cobertor de Eneas en la escena correspondiente del retablo de San Pedro de Enciso. El cabello en ondas de la niña María tiene un tratamiento similar al del niño presente en el *Milagro del ahorcado vivo* o al de Jesús Niño de la *Sacra conversación* de Tirgo. Por último, debe mencionarse el aspecto de las manos, de dedos tan finos que parecen dotados de gran sensibilidad, pues son el único resquicio que le queda al pintor, en asunto tan apacible y hogareño como es el de nuestra historia, para manifestar esa inquietud y movida fogosidad que suele exhibir en sus composiciones como herencia de su formación berruguetesca . Quizá es ese gusto por dar vida a las manos el que ha llevado a Andrés de Melgar a incluir aquí dos notas que se salen un tanto de las composiciones al uso de esta historia. Se trata del ademán de santa Ana alargando la mano hacia el plato o el de la asistenta de la derecha tratando de coger el otro pañal. Esta última sólo la he visto en una tabla atribuida a Fernando Gallego subastada hace pocos años por la casa Hampel de Munich, aunque invertida, lo que me lleva a pensar que Melgar la conoció, o bien, supo de otra composición en pintura o dibujo, como es la del retablo mayor de Pozuelo de la Orden (ahora en San Isidoro de León) donde las dos asistentas adoptan parecidas posturas a las de la tabla de Gallego. Tal tabla

parece del estilo de Lorenzo de Ávila, otro de los artistas que participaron en tal retablo, pero se supone que en ella colaboraría Melgar quien pudo dibujarla invertida y luego copiarla para la obra que nos ocupa.[20]

También es muy interesante una Virgen con Niño de un anónimo brabanzón de Amberes del círculo del Maestro del Papagayo, ejecutada al óleo sobre tabla de roble,[21] de hacia 1540 (Fig. 9).

La figura de María, de medio cuerpo en lo que parece un interior, pues destaca en un fondo oscuro neutro, contempla con mirada baja al Niño que sostiene reclinado en sus manos hacia su derecha, quien sujeta una manzana en su mano izquierda y desvía la mirada hacia el espectador. Viste manto rojo con cenefa dorada sobre túnica azul con vueltas en lila, como el cuerpo, que deja ver, en el escote trapecial, sugerencia de la camisa blanca. Un sutil velo cubre su cabeza, mientras el Niño aparece desnudo sobre un fino lienzo, en cuyas arrugas, como en el plegado de las mangas o las veladuras de la toca, trata el pintor de resaltar su maestría. Ante ella, un tablero de mesa muestra en un cesto metálico una serie de frutas, uva, cerezas, manzana, junto al que aparece un ave tendida, naturaleza muerta que refuerza el efecto de profundidad de la composición. Hay una serie de rasgos que definen su estilo, aparte del colorido o los plegados: la mirada de placer de la madre, con ojos entrecerrados que dan la impresión de un ligero estrabismo en ese rostro de aspecto ensimismado, el rictus de la boca que confiere aspecto risueño, el brillo de los bucles del ensortijado cabello del niño, el ribete dorado del manto o el bodegón de frutas en primer plano en el ángulo inferior izquierdo. Todo ello nos lleva a pensar en el llamado Maestro del Papagayo, al que muy recientemente se ha querido identificar con Cornelis Bezalaere, por una tabla firmada salida al mercado en París a fines de 2017.[22] Este pintor, al que se le atribuyen numerosas obras en todo el mundo y, sobre todo en España, suele confundirse con otros maestros de mayor o menor renombre de tendencia italianizante, sean de los anónimos, como el Maestro del Hijo pródigo, o de los de nombre bien conocido, tales como Joos van Cleve, Pieter Coeck van Aelst, e incluso alguno más italianizante todavía, como Vincent Sellaert, a los que se han atribuido obras suyas. Ahora bien, la cantidad de

20 Bibliografía para comparar: MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, Logroño, IER, 2013; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* 64 (1998), pp. 256-270; FIZ FUERTES, Irune, "Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz", *Philostrato: revista de historia y arte*, 15 (2024), pp. 5-30.

21 Mide 66 x 51 cm.

22 RYKNER, Didier, "Le Maître au perroquet identifié", *La Tribune de l´Art*, (décenbre, 2017), http://www.latribunedelart.com/le-maitre-au-perroquet-identifie



Fig. 9. *Virgen con el Niño*.
Círculo del Maestro del Papagayo.
Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

ellas y la desigualdad aparente de unas a otras hace que se sospeche puede tratarse de más de un pintor detrás de ese nombre (por ejemplo, el Maestro del Pseudo-Papagayo), independientemente de que, en la producción semi-industrial del Amberes de entonces, en el taller trabajaran junto al maestro otros pintores cualificados. Quizá por ello es preferible utilizar el término círculo. Así, recientemente ha salido al mercado una tabla, quizá de alguna menor calidad y, acaso, más intervenida y repintada, pero indudablemente relacionada con la nuestra, atribuida al Maestro de las Medias Figuras,[23] pero que, como ésta, podría aproximarse al del Pseudo-Papagayo citado arriba. Una limpieza cuidadosa ha devuelto belleza a la tabla y descubre ciertas exquisiteces que, cuando la vi, solo podían intuirse, a pesar de restauraciones y barridos un tanto intensos que tenía. Soporte abierto en la junta de los dos tableros que lo componen y con una larga grieta en el izquierdo.[24]

23 Subasta Setdart, 16 de octubre de 2025, n.º 7, con atribución al Maestro de las Medias Figuras.

24 Bibliografía para comparar: FRIEDLÄNDER, Max Jakob, "Der Meister mit dem Papagei", *Phoebus*, 2 (1948/49), p. 49; DÍAZ PADRÓN, Matías, "Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras", *Archivo Español de Arte*, 227 (1984), pp. 257-276; DÍAZ PADRÓN, Matías, "Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62 (1986), pp. 157-160; SANZSALAZAR, Jahel, "Revisión de erróneas atribuciones al Maestro del Papagayo. Una nueva Virgen con Niño en España y su dibujo subyacente", *Mas Arte* (2011), pp. 34-38.



Fig. 10. *Arca de novia.* Taller italiano. Siglo XVI.
Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

Muy interesantes me parecen dos arcas de novia italianas, de las que no conozco ejemplares similares en España, y que paso a comentar.

La primera es un *cassone nuziale*[25] de un anónimo del noreste de Italia, quizá del Friul, en madera de nogal y ciprés ensamblada, tallada y pintada de hacia 1500-1520 (Figs. 10 a 12). Obra bastante importante por su calidad y rareza, con deterioros y pérdidas donde estuvo la bocallave, pues la cerradura y las bisagras parecen de hacia 1900. El grabado del frente está bastante perdido.

En forma de prisma rectangular. Está construida con cuatro paredes ensambladas con colas de milano, tapa plana de superficie levemente mayor abatible mediante goznes de anillo (de que quedan restos) y ahora bisagras de pala rectangular relativamente modernas, como lo es la cerradura atornillada al centro de la parte superior del frente. El solero se enmarca por un bajo zócalo a base de escocia entre dos boceles escalonados formado por un marco de piezas a inglete. En los laterales hay un par de asas metálicas redondas para el transporte. Al interior, un panel, ensamblado verticalmente como atajo, divide el espacio en dos compartimentos. El frente viene deco-

25 Mide 78 x 205 x 67 cm.



Figs. 11 y 12. *Arca de novia, detalles*. Taller italiano, ¿Friul? Siglo XVI.
Fotos: Gert Voor in´t holt, 2026

rado en tres registros horizontales flanqueados por dos verticales a modo de pilastras. Es a base de un bajorrelieve muy característico consistente en recortar la superficie siguiendo las líneas fundamentales de la composición que se deja en silueta, rebajando el fondo que queda como excavado y matizado por un picado, mientras la superficie se completa dibujando los detalles con tinta. Es lo que se suele denominar pirograbado, aunque no es tal, pues no ha intervenido en su confección la punta al rojo vivo sino el pincel entintado.[26] La franja central presenta una retícula de elementos de la vid (cepas, sarmientos, racimos) en la que destacan tres clípeos o tondos contorneados por marcos florales que representan un músico con viola que será Orfeo, un cetrero sorprendiendo a una pareja (dudoso que se trate de Hipómenes y Atalanta sorprendidos por Afrodita) , y un danzante en ambientes campestres, ambos asuntos probablemente de la mitología antigua, mientras otros más chicos, engendrados por las sinuosidades de los sarmientos, albergan parejas de amorcillos. La franja inferior, la más estrecha, muestra una serie de monstruos del repertorio renacentista dentro de otra serie de roleos formados también por dos zarcillos de vid ondulantes contrapuestos. En la superior hay primero lo que parece un desfile acompañando al carro triunfal conducido por amorcillos donde se asienta el novio, después Sansón desquijarando al león y Perseo (menos probable Apolo o Hércules) matando al dragón, héroes de la antigüedad vencedores de las malas pasiones, y, por

26 FIACCADORI, Gianfranco (ed.), *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, Venezia, Marsilio, 1996; D'ARCANO GRATTONI, Maurizio y FRATTA DE TOMAS, Francesco, "'Una capsa de ancipresso'. L'intaglio piatto su fondo ribassato fra XV e XVI secolo", *Studi di Storia dell'Arte*, 34 (2023), pp. 43-68.

último, un cortejo de tres figuras femeninas presidido por un sumo sacerdote o rey dirigiéndose a la fuente del amor junto a la que yace tendido un hombre vestido de sayo y capuz. Se tratará de los prolegómenos del Juicio de Paris, en que Zeus (Júpiter) envía con la manzana de la discordia a Hermes (Mercurio) para que un desconocido pastorcillo la entregue a la que considere la más bella de las diosas, eligiendo entre Hera (Juno), Atenea (Minerva) o Afrodita (Venus); de ahí la bola o la especie de cetro que lleva el sacerdote en sus manos o la corona que luce la primera de las mujeres. Las pilastras fingidas se ocupan por sendos candeleros formados por piezas de grutesco renacentista como trofeos, trozos de fuste, capiteles, vasos, cuernos de abundancia, delfines o fruteros rematando en águilas bicéfalas. La cubierta por el interior luce tres medallones radiantes, que albergan cada uno personajes como Andrómeda o Venus, Apolo y Sansón, más sendos ángeles trompeteros a los extremos, quizá personificaciones de los vientos, situados sobre leones, todo ello en entintado. El tablero divisorio también está dibujado con un blasón en blanco entre niños alados como tenantes, contorneado por una hermosa corona floral e inscrito en un marco vegetal a cuyos cuatro ángulos se disponen arriba un puto armado de lanza y un león y abajo un tocador de laúd y una damita. Acaso la pareja no disponía de armas propias o no hubo lugar a ponerlas. La técnica tan característica del excavado con fondo picado y retoques de dibujo en la superficie plana nos lleva hacia el Véneto y regiones próximas más al norte, la abundancia de elementos de vid nos indica el Friul, ayudando la indumentaria a situar cronológicamente la pieza.[27]

La segunda es, asimismo, un *cassone nuziale* de un anónimo del noreste de Italia, quizá el Véneto o Alto Adigio, en madera de nogal ensamblada, tallada y pintada de hacia 1520-1540[28] (Figs. 13 y 14). Obra importante por su rareza. Va sobre un pie posterior y la cerradura y las bisagras son más tardías, del final del siglo XVIII, colocadas probablemente en el XIX en que, en sus finales, se le añade el pie.

En forma de prisma rectangular, está construida con cuatro paredes con ensambles ocultos por marcos moldurados dispuestos a inglete, tapa plana de superficie levemente mayor, asimismo recercada por marco moldurado, abatible mediante bisagras de pala rectangular en cajeado relativamente moderno, que antes lo fue con otras de pala lanceolada larga rematada en flor clavadas al interior pero de articulación exterior, y con cerraja empotrada

27 Bibliografía para comparar: FAENSON, Liubov, *Cassoni italiani nelle Collezioni d'Arte dei Musei sovietici*, Foligno, Editoriale Umbra, 1983; BUCIC, Vesna y DELNERI, Annalia (eds.), *Prezioso Celare - Cassapanche dal XV al XIX secolo, Catalogo della mostra tenutasi al Castello di Gorizia dal 30 dicembre 1988 al 28 maggio 1989*, Gorizia, Comune di Gorizia, 1989; MIOTTI, Tito, *Nobiltà del mobile*, Bologna, Del Bianco, 2000.

28 Medidas con pie 151 x 131 x 53 cm. Sin pie, 72 x 131 x 53 cm.





Figs. 13 y 14. *Arca de novia.* Taller italiano, ¿Alto Adigio? Siglo XVI. Fotos: Gert Voor in´t holt, 2026

al centro de la delantera en su parte superior, cuyo frente adopta forma de blasón y en cuya ranura, paralela a la bocallave, encaja la grapa del cerradero en aldabilla lanceolada y recortada que se articula a pieza clavada en la cubierta. El solero se enmarca por un bajo zócalo a base de escocia entre dos boceles escalonados formado por piezas a inglete. En los laterales hubo pareja de asas para transporte, apreciándose las huellas de sus dos pasadores. El frente viene decorado en tres recuadros con marcos moldurados entre fajas verticales y frisos arriba y abajo. Se trata de un bajorrelieve muy característico consistente en recortar la superficie siguiendo las líneas fundamentales de la composición que quedan en silueta, rebajando el fondo como en un excavado que se retoca por un picado, mientras la superficie se acaba dibujando

los detalles con tinta . En los recuadros hay dos desfiles triunfales alusivos a ambos sexos, flanqueando un Juicio de Paris de iconografía un tanto extraña. Un joven con arnés militar está recostado contra una fuente rematada por imagen de Cupido y a él se acercan un anciano con báculo, manto y corona real (será Jupiter) tras el que va un hombre barbado con un bastón o cetro (Mercurio con el caduceo) y una bola o manzana semidesnudo como dos figuras femeninas que le siguen portadoras de palma y flor, faltando una tercera, indicio de que el artesano no calculó bien el espacio y no supo interpretar adecuadamente la iconografía que se le propuso. En el cuadro izquierdo el carro va cargado con trofeos militares y guiado por amorcillos. El derecho va ocupado por una dama, lo dirige un paje y la comitiva parece conducida por la Castidad. Son temas inspirados en asuntos de la literatura italiana relacionados con el amor y el matrimonio. En los frisos se representan animales en roleos formados por sarmientos ondulantes contrapuestos con palomas, ciervos y perros más sendos amorcillos hacia el centro del superior. En las dos fajas internas hay sendos candeleros de grutesco y en las externas guerreros. En las costaneras se aprecian con dificultad parejas de palomas y perros dibujados, relacionados con la fidelidad y el amor. Son unos temas muy frecuentes en este tipo de mueble. El tipo de relieve, similar al del esmalte campeado, retocado y terminado con trazos de tinta en los detalles, es característico del noreste italiano y la regularidad del picado de fondo con herramienta de punta cuadrada plana sugiere el alto Véneto, hacia Belluno, para su fabricación. La indumentaria apreciable apuntaría al primer cuarto del siglo XVI, mientras el pie debe ser una adición de finales del siglo XIX. El entintado de los costados se encuentra bastante perdido. Tiene varias chuletas de remiendo para disimular cambios de herrajes y otras pérdidas. Estaba ya en el Palacio Zubieta antes de 1900.[29]

Bibliografía

ALCOLEA, Santiago, "Relieves ingleses de alabastro en España: Ensayo de catalogación", *Archivo Español de Arte*, 174 (1971), pp. 137-153

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo (coord.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar, 1993.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "De varia fortuna de los artistas franceses establecidos en el valle medio del Ebro: del taller de Martín Gumet a los artistas colaboradores de Andrés de Araoz", *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1 (2026), pp. 21-110, https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.02

29 Bibliografía para comparar: FAENSON, Liubov, *Cassoni italiani...*; BUCIC, Vesna y DELNERI, Annalia (eds.), *Prezioso Celare...*; MIOTTI, Tito, *Nobiltà del mobile....*

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148, https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.03

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación foral de Álava, 2002.

BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, Ángel Bonifacio y ROMO GUIJARRO, José Ángel, "Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria", *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17 (1998), pp. 295-308.

BUCIC, Vesna y DELNERI, Annalia (eds.), *Prezioso Celare - Cassapanche dal XV al XIX secolo, Catalogo della mostra tenuta al Castello di Gorizia dal 30 dicembre 1988 al 28 maggio 1989*, Gorizia, Comune di Gorizia, 1989.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "Los alabastros ingleses y la devoción tardomedieval. Consideraciones iconográficas sobre los alabastros de Collado de Contreras (Ávila)", *Norba, Revista de Arte*, XXXVII (2017), pp. 31-47.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Dos sepulcros y un retablo renacentistas en Oña y Quintanaopio (Burgos)", *Goya*, 199-200 (1987), pp. 20-25.

CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Turiasonenses, 2012.

CARDESA GARCÍA, María Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca. I. El ambiente histórico-artístico. II. Catálogo de obras*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.

CARDESA GARCÍA, María Teresa; CANTOS, Olga y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Marta, *El Retablo Mayor de la Catedral de Huesca. Restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Ministerio de Educación y Cultura / Gobierno de Aragón / Caja de Ahorros de la Inmaculada / Cabildo de la Catedral de Huesca, 1996.

CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de arte navarro. B) Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949.

CHEETMAN, F. W., *English Medieval Alabaster. With a catalogue of collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, (edición 2005).

CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Bilbilitanos / Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008.

DÍAZ PADRÓN, Matías, "Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras", *Archivo Español de Arte*, 227 (1984), pp. 257-276.

D'ARCANO GRATTONI, Maurizio y FRATTA DE TOMAS, Francesco, "'Una capsa de ancipresso'. L'intaglio piatto su fondo ribassato fra XV e XVI secolo", *Studi di Storia dell'Arte*, 34 (2023), pp. 43-68.

DÍAZ PADRÓN, Matías, "Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62 (1986), pp. 157-160.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 45 (2003), pp. 97-104.

El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.

FAENSON, Liubov, *Cassoni italiani nelle Collezioni d'Arte dei Musei sovietici*, Foligno, Editoriale Umbra,1983.

FIACCADORI, Gianfranco (ed.), *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, Venezia, Marsilio, 1996.

FIZ FUERTES,Irune, "Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz", *Philostrato: revista de historia y arte*, 15 (2024), pp. 5-30.

FRIEDLÄNDER, Max Jakob, "Der Meister mit dem Papagei", *Phoebus*, 2 (1948/49), p. 49

GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, "La policromía de los retablos. Estilos y evolución", *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, Grupo Español del IIC, 2006.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Mas relieves góticos ingleses de alabastro en España", *Homenaje a Elias Serra Rafols*, Vol. 1, La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1970, pp. 249-264.

HERNANSANZ MERLO, Angel; MIÑANA RODRIGO, María Luisa; SARRIÁ ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel y CALVO ESTEBAN, Rosalía, "Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 351-388.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Álava) y Padrones de Bureba (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 46 (1980), pp. 351-362.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Escultura en el siglo XVI en Burgos", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús y BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coord.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 139-162.

LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un retablo de alabastro inglés en Plencia (Bizkaia)", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, VIII (1991), pp. 73-82.

LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "La Coronación de la Virgen. un alabastro ingles del Museo Arqueológico de Bilbao", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, Bilbao, IX (1992/93), pp. 141-145.

LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un alabastro de la Epifania. Algunas consideraciones", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, X (1994), pp. 87-91

LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo, *Álava, solar de arte y de fe*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria, 1962.

MADARIAGA VALLE, Iñaki, "La imagen de la Asunción de Bergara 16", https://lekitxozaharra.blogspot.com/2010/05/bergara-kaleko-jasokundearen-irudia.html
MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa. El retablo de Santa Catalina de Hondarribia", *Ars bilduma*, 2 (2012), pp. 35-47.
MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa: Nuevas aportaciones en la franja costera", *Ars bilduma*, 3 (2013), pp.151-161.
MIÑANA RODRIGO, María Luisa y SARRIÁ ABADÍA, Fernando, "Una puerta al Renacimiento en Aragón. El retablo mayor de Tauste", en *Tauste en su historia: actas de las XII Jornadas sobre la historia de Tauste, 14 al 18 de febrero de 2011*, [Tauste], Asociación Cultural "El Patiaz", 2013, pp. 35-53.
MIOTTI, Tito, *Nobiltà del mobile*, Bologna, Del Bianco, 2000.
MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada CAI, 2009.
MORTE GARCÍA, Carmen y CARRASSON, Ana, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pablo de Zaragoza Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura / Gobierno de Aragón / Caja Inmaculada, 2006.
MORTE GARCÍA, Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coord.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.
MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, Logroño, IER, 2013.
MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, Una imagen de alabastro de origen inglés en la ermita de Santa Águeda de Barakaldo, *Revista K-Barakaldo Aldizkaria*, 1 (2011), pp.147-157.
PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* 64 (1998), pp. 256-270.
PEDRO PANIAGUA, Félix, "Alabastros ingleses en Asturias", *Liño. Revista Anual de Historia del Arte,* 18 (2012), pp. 31-42, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3964164
PAYO HERNANZ, René Jesús, "El escultor Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte*, 78 (2012), pp. 45-68.
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*, 212 (1995), pp. 65-98.
PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La Escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977.
PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del noroeste alavés; La ciudad de Orduña y sus aldeas*; Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1988.
PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. VII. de las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000.

RYKNER, Didier, "Le Maître au perroquet identifié", *La Tribune de l´Art*, (decenbre, 2017), http://www.latribunedelart.com/le-maitre-au-perroquet-identifie

SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Aproximación a la Iconografía Eucarística en los retablos pictóricos de la actual Diócesis de Vitoria: Gótico final y Renacimiento" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno la eucaristía: actas del simposium Vol. 2, (Devoción y culto general)*, San Lorenzo de El Escorial, 2003, pp. 1123-1140, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801042

SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Nuevos datos de pintura medieval y renacentista a través del fondo fotográfico de G. López de Guereñu (ATHA)", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 11 (2005), pp. 61-75, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1123188

SANZSALAZAR, Jahel, "Revisión de erróneas atribuciones al Maestro del Papagayo. Una nueva Virgen con Niño en España y su dibujo subyacente", *Mas Arte* (2011), pp. 34-38.

SCHLICHT, Markus, "La standardisation comme garant du succès commercial? Les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2 (2019), pp. 179-194, https://doi.org/10.4000/perspective.15321

TOURÓN DEL PIE, Elíseo, "Ideas y creencias escatológicas en los apócrifos asuncionistas", *Revista Española de Teología,* 54 (1994) pp. 166-167.

URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Principe de Viana, 1947.

URKULLU, María Teresa de, "La 'Trinidad' de Lekeitio: un nuevo alabastro inglés", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, XI (1995/1997), pp. 57-72.

WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius, 1925-1932, vol. II y III.

WEISE,Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band I,* Tübingen, Hopfer, 1959.

YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya / Excma. Diputación de Vizcaya, 1958.