

# COPIA E INVENCIÓN

MODELOS, RÉPLICAS, SERIES Y CITAS  
EN LA ESCULTURA EUROPEA

Museo Nacional de Escultura

© Museo Nacional de Escultura, 2013  
En colaboración con la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura

© De los textos: sus autores

Coordinación y revisión de textos: Ana Gil Carazo

ISBN: 978-84-616-7571-5  
Depósito legal: VA. 891.-2013  
Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín

# ITALIA A TRAVÉS DE BECERRA: ESTEBAN JORDÁN EN EL RETABLO MAYOR DE SANTA EULALIA EN PAREDES DE NAVA (PALENCIA)

JULIÁN HOYOS ALONSO\*  
*Universidad de Valladolid (España)*

Cuando a mediados del siglo XVI la parroquia de Santa Eulalia en Paredes de Nava decidió realizar un nuevo retablo que se adaptase a la renovada cabecera de su iglesia, inmediatamente pensó en Inocencio Berruguete, oriundo de la localidad, sobrino de Alonso y último eslabón de una importante familia de artistas. Lo que en ese momento se desconocía es que las restricciones económicas y las difíciles relaciones con el escultor darían lugar a que la mayor parte de la imaginería recayese en Esteban Jordán, quien firmó el último contrato con la parroquia para finalizar el conjunto.

El retablo de Santa Eulalia en Paredes de Nava (fig. 1) es una obra bien estudiada por la historiografía artística<sup>1</sup>, donde se fusionan las extraordinarias pinturas de Pedro Berruguete junto con unas esculturas romanistas de fría belleza y complexión robusta ideadas por Esteban Jordán. En ellas se aprecian numerosas deudas con la escultura italiana de la primera mitad del siglo XVI, que no fueron tomadas directamente de las fuentes ya que Jordán nunca estuvo en Italia. La asimilación de estos modelos se produjo, fundamentalmente, a través de Gaspar Becerra y del retablo mayor de la catedral de Astorga de donde se tomaron los modelos, tipos y composiciones readaptándolos a los intereses de la obra paredaña.

## I

La primera participación documentada de Esteban Jordán en una obra escultórica se produce en el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava (Pa-

\* Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ref: AP2010-2813).

<sup>1</sup> En el catálogo de la exposición que conmemoró el V Centenario de la muerte de Pedro Berruguete se realizó la última actualización de las pinturas, donde se incluyó toda la bibliografía anterior (Silva, 2003: 144-165). Son numerosos los estudios que han abordado la escultura del retablo, siendo imprescindibles: Martí, 1901: 186-189; Portela, 1977: 185-189; Zalama, 1988: 361-375.

lencia). En los libros de fábrica de la Parroquia se le menciona en 1556 cobrando unas cantidades por su labor en el retablo, en ese momento se le cita como cuñado de Inocencio Berrugute y debía de contar con unos veintisiete años<sup>2</sup>.

No se conoce con precisión la labor escultórica y formativa de Jordán previa al retablo paredeno, aunque no cabe duda de que en la génesis de su labor debió de ejercer una importante influencia el ambiente artístico vallisoletano, donde se encontraban afincados artistas tan importantes como Juan de Juni<sup>3</sup> y Alonso Berruguete. Con este último parece que colaboró Jordán, como se ha supuesto al localizar su labor en el foco toledano<sup>4</sup>. A ellos hay que sumar nuevas influencias como la de Pompeyo Leoni, que se instaló en Valladolid en 1556, quien pudo necesitar la ayuda de artistas locales para finalizar las esculturas que traía. Oficiales como Anchieta o Jordán pudieron verse influidos por estas piezas, especialmente en lo referente a la monumentalidad de las figuras (Martí, 1901: 272; Vasallo, 2012: 61). La colección de esculturas que la reina María de Hungría tenía en Valladolid también pudo pesar en los diseños de los escultores formados en ese ambiente.

En la década de los cincuenta del siglo XVI, entre 1556 y 1557, Gaspar Becerra se instaló en Valladolid tras su larga estancia en Italia. Pronto estableció contactos con diversos artistas asentados en la ciudad, entre ellos Esteban Jordán, con quienes contó para ejecutar el retablo mayor de la catedral de Astorga en sus diversas fases. Aunque en un principio la presencia de Jordán en el retablo asturicense se planteó como una hipótesis verosímil (Weise, 1927: 276) hoy no hay duda de que el artista se encontraba en la capital maragata, trabajando como oficial al servicio de Becerra, al menos desde octubre de 1560 (Voces, 1987: 459), aunque su presencia en Astorga se ha confirmado unos meses antes, en julio de ese mismo año (Vasallo, 2012: 65).

Un análisis pormenorizado del retablo paredeno desvela un buen muestrario de formas adquiridas por Jordán en el transcurso de su trabajo en Astorga. En los tipos del escultor se aprecian las similitudes con aquellos diseñados por Becerra, quien representó el cuerpo humano basándose en la monumentalidad de la escultura clásica

<sup>2</sup> Sabemos que en 1575 el escultor declaraba tener la edad de «quarenta y seis años poco mas o menos» (Alonso, 1951: p. 81).

<sup>3</sup> La relación entre la familia de Jordán y Juni pudo comenzar en León, cuando el escultor aún era un niño. En esta ciudad se ha localizado (1533) un escultor llamado Esteban Jordán que puede ser el padre de nuestro artista. También se ha insinuado la pertenencia de Jordán al taller de Juni, con quien trabajaría en 1551 en el retablo para Francisca de Villafañe (Fernández, 2012: 43).

<sup>4</sup> Agapito fue el primero que intuyó la colaboración de Esteban Jordán en el taller de Berruguete. Este autor supuso una relación profesional entre ambos debida a su vinculación familiar (Agapito, 1920: 10-11). Con posterioridad se constató la presencia de Jordán en el foco toledano (Cruz, 1980: 70; y Marías, 1983: 72). Últimamente, Vasallo ha valorado una posible participación de Jordán en el desaparecido retablo de Mondéjar (Guadalajara), apreciando su labor en uno de los tableros (Vasallo, 2012: 67).

y en los diseños de Miguel Ángel y Volterra aprendidos en Italia. En uno de los últimos estudios sobre Becerra se ha señalado la extraordinaria difusión de los modelos creados por el artista en Astorga, especialmente entre los escultores contemporáneos, indicando que este hecho se debió fundamentalmente a la simplificación que el andaluz hizo de los arquetipos de Miguel Ángel «creando una especie de repertorio miguelangelesco que pudo ser asimilado fácilmente por los escultores y tracistas del norte de España a pesar de no haber estado nunca en Italia» (Redín, 2007: 249). Además hay que señalar que la claridad en la narración de las historias sagradas, donde el mensaje estaba por encima de la forma, de acuerdo con las nuevas necesidades surgidas del Concilio de Trento, fue fundamental para el triunfo de los modelos de Becerra en la segunda mitad del siglo XVI.

Jordan también conocería de primera mano los dibujos que Becerra trajo de Italia, donde se revelaban las novedades artísticas aprendidas por el andaluz<sup>5</sup>. La calidad de los dibujos conservados revelan las extraordinarias dotes del artista en este campo, destacando las piezas que representan el Juicio Final de Miguel Ángel (Angulo y Pérez, 1975: p. 22)<sup>6</sup>. Un dibujo o estampa con esta iconografía se encontraba en el inventario de los bienes de Pedro de Oña, yerno de Jordán<sup>7</sup>, donde se explicitaba que poseía «un papel del juicio de micalael angel» (García, 1946: 268) que recibió de Esteban Jordán, quien con anterioridad pudo recibirlo o copiarlo de Becerra.

Aunque el italianismo de Jordan dio lugar a que en algún momento se plantease la formación transalpina del escultor<sup>8</sup>, hoy debemos descartarla ya que todo el poso italiano de su obra procede, como hemos visto, de las diversas influencias ejercidas

<sup>5</sup> Becerra en su testamento indicó la existencia de un arca llena de modelos que debían reclamarse. La viuda de Becerra, en el segundo codicilo, mandó cobrar todos los dibujos que su marido trajo de Italia, en ese momento en poder del pintor Jerónimo Vázquez (Arias, 1998: 277 y 286).

<sup>6</sup> Manuel Arias señala la posibilidad de que el artista colaborase con grabadores como Nicolás Beatrixet para difundir los principios miguelangelescos, pudiendo ser estos dibujos trabajos preparatorios de las estampas elaboradas por este artista (Arias, 2007: 11; Arias, 2008: 30).

<sup>7</sup> Hay que recordar que Jordán contrajo matrimonio en tres ocasiones, la primera de ellas con Felicia González Berruguete, hermana de Inocencio Berruguete, la segunda con María Becerra, sobrina de Gaspar Becerra, y la tercera con María Fernández de Zárate (Martí, 1901: 548; Martín, 1952: 53).

<sup>8</sup> Cuando Bosarte se detuvo en la iglesia de la Magdalena de Valladolid dedicó a Jordán unas elogiosas palabras que, en lo referente a su formación italiana, fueron más una intuición que una realidad: «Que Esteban Jordán estudiase en Roma no consta por noticias algunas auténticas; pero su estilo lo está publicado, y nos confirma mas este juicio la semejanza total que hay entre él y los que le precedieron algo en tiempo, y cuyos talleres y obras podía tener bien conocidas en Valladolid. La simetría de sus estatuas es la misma que seguía Rafael, y en sus figuras se desea por muchos alguna más esbeltez o altura. En efecto, las estatuas de Esteban Jordán no son esbeltas; pero son muy correctas y del mejor carácter (...) Sus Apóstoles que puso de dos en dos en el retablo, son de un estilo puramente romano; pero lo que más distingue a Esteban Jordán es la parte de la disposición». (Bosarte, 1804: 189-190).

en su formación y trabajo con diversos artistas, junto con los dibujos, estampas y esculturas que pudo conocer<sup>9</sup>.

## II

El retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava es fruto de varios proyectos sucesivos, efectuados en la década de los cincuenta del siglo XVI. La referencia más antigua sobre el retablo se remonta al año 1553, cuando se ultimó el primer contrato con Inocencio Berruguete para que asumiese esa labor. El elevado coste del mismo, 3.000 ducados, produjo una intervención del entonces obispo Pedro de la Gasca, quien rebajó considerablemente el presupuesto del retablo e impuso la utilización de las tablas del retablo anterior, lo que dio lugar a un segundo contrato firmado en 1556. Las obras no avanzaron según los plazos acordados, los cambios introducidos en el retablo y la reducción sustancial de su precio producirían un cierto desinterés en Inocencio Berruguete quien fue desentendiéndose del proyecto. En el último contrato, firmado en diciembre de 1559, se prescindió de Berruguete confiando la obra en exclusiva a Esteban Jordán. Este escultor conocía perfectamente la obra ya que estaba trabajando en el proyecto, junto a su cuñado, al menos desde 1556, como consta por los pagos que se le hicieron por diversas *ymagenes* para el retablo que Jordán tenía en Valladolid<sup>10</sup>.

Como consecuencia de las condiciones impuestas por el obispo La Gasca, que obligaban a utilizar las pinturas de Berruguete «el viejo» en el nuevo retablo, se redujo a la calle central el espacio que debía ocupar la labor escultórica, puesto que en el banco y los extremos del retablo estarían situadas las tablas del conjunto anterior. Entre la historiografía artística existe el consenso de que la arquitectura del retablo, junto con la *Asunción* ubicada en el ático, han de adscribirse al trabajo de Inocencio Berruguete, mientras que el resto de las esculturas formarían parte de la labor desarrollada por Esteban Jordán, al que se vinculan estilísticamente (Martí, 1901: 189; Agapito, 1920: 218; Martín, 1952: 56-57, Portela, 1977: 186; Zalama, 1988: 366 y 369).

Tanto la estructura del retablo como la distribución iconográfica de la calle central, se recogían de forma precisa en el último contrato firmado con Jordán, aunque

<sup>9</sup> Martín González también descartó el viaje a Italia de Jordán ya que el italianismo de su arte pudo adquirirlo en España (Martín, 1952: 50).

<sup>10</sup> Martí Monsó publicó los datos relativos al retablo tomados de los Libros de fábrica de la iglesia de Santa Eulalia. Este autor precisó la participación de Inocencio Berruguete y Esteban Jordán en la obra (Martí, 1901: 188). El conjunto ha sido estudiado en profundidad por Zalama, quien además aportó último contrato del retablo, conservado sólo en parte (Zalama, 1988: 374 y 375).

actualmente ninguna de las esculturas colocadas en el retablo, salvo la *Asunción* del ático, coincide con lo acordado por ambas partes.

En el primer cuerpo de la calle central se encuentra el *Martirio de Santa Eulalia* (fig. 2), un grupo compuesto por tres figuras, que desconocemos si fue ideado para colocarse en este espacio o en otras dependencias del templo. En el contrato del retablo firmado con Jordán no se contemplaba su uso, a pesar de lo cual fue añadido y excluido del conjunto en varias ocasiones, como se puede apreciar en las fotografías que de él se conservan (fig. 3). En la última restauración del retablo (2006) se incorporó de nuevo al mismo, suponemos que de forma definitiva.

A través de los sayones y de la Santa titular podemos apreciar la forma de conciliar la monumentalidad de la imagen religiosa y la claridad iconográfica que Jordán incorporó a sus esculturas tras el trabajo en Astorga. Las figuras de los sayones recuerdan numerosas obras de Miguel Ángel en sus posturas, la posición de sus cabezas o las manos, además de la corpulencia. Diseños como el del *David* encuentran acomodo en estos sayones a los que el escultor ha afeado el rostro para mostrar la fealdad de su alma. Santa Eulalia, arrodillada entre los verdugos de los que ha de recibir el martirio, muestra un rostro inexpresivo, deudor de las formas clásicas planteadas por Becerra en Astorga. De aquel retablo debió de tomar la postura de la Santa que recuerda a la de la Virgen en el relieve de la *Anunciación*. En ambas tallas se repite el mismo esquema y la torsión del cuerpo aunque con ligeras distinciones. La diferencia fundamental reside en que la obra paredeña, que une sus manos en actitud de oración, ofrece una mayor estabilidad que aquella al haber apoyado su rodilla izquierda sobre un pequeño pedestal. El modelo italiano que recrean ambas composiciones es el de la *Raquel* labrada por Miguel Ángel para la *Tumba de Julio II*. Es interesante señalar que se conserva un dibujo parcial de esta escultura, atribuido a Becerra (Angulo y Pérez, 1975: 22), que con toda seguridad tuvo que conocer Jordán ya que el parecido entre la obra de Miguel Ángel y la escultura paredeña es extraordinario (fig. 4).

Por encima del grupo anterior, entre dos columnas pareadas, se disponen los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*. En origen este lugar estuvo reservado a la imagen de Santa Eulalia, escultura que Jordán afirmó tener hecha en 1559. Ambas figuras remiten a modelos empleados en Astorga. Martín González ya reveló su parecido con aquellas esculturas «...que figuran a los lados de la *Asunción* del retablo de la catedral de Astorga y se repetirán más tarde en el retablo de la Magdalena de Valladolid» (Martín, 1952: 56). Los tipos de los personajes y la forma de sus rostros coinciden con sus homónimos asturicenses, especialmente en el caso de *San Pablo* con quien comparte la característica barba. En los volúmenes de sus indumentarias podemos apreciar los parecidos entre ambas parejas aunque en el caso

paredo las telas se adhieren aún más al cuerpo «acusando, aunque groseramente, la anatomía» (Martín, 1952: 56). La afortunada disposición de personajes por parejas fue empleada de forma novedosa por Becerra, como se aprecia en el retablo de Astorga y en la traza del mismo, conservada en la Biblioteca Nacional. Esta forma de posicionar a los personajes podría estar inspirada en la *Escuela de Atenas* de Rafael (Martín, 1952: 62). No hay que olvidar que la fisonomía de los santos, de abultada musculatura y corpulencia, recuerda a las imágenes de Miguel Ángel (Portela, 1977: 188) (fig. 5).

Ya se ha señalado que la arquitectura del retablo ha sido adscrita al diseño y labor de Inocencio Berruguete. A pesar de ello no debemos descartar la participación de Esteban Jordán en la misma, ya que existen ciertas partes en las que se puede apreciar su labor. Es probable que determinados elementos decorativos como los guardapolvos, realizados al finalizar la obra, se deban al diseño y ejecución de Esteban Jordán. En ellos se aprecian, entre decoración vegetal, unas figuras femeninas que poseen los volúmenes y características propias de la escultura de este artista. De entre todas las imágenes que conforman la decoración de los guardapolvos llaman la atención los niños que se encuentran en la parte inferior de los mismos, se trata de figuras atléticas que parecen haberse añadido para rellenar un espacio incompleto, ya que a simple vista se pueden reconocer imperfecciones en el ensamblaje. Los corpulentos infantes, que portan sobre sus hombros un atillo de frutos, reproducen esquemas clásicos y recuerdan a numerosas figuras italianas con la misma actitud. La referencia directa de este relieve debe proceder del pastor que acompaña a San Joaquín en el relieve del *Abrazo ante la Puerta Dorada* del retablo asturicense, en ambas figuras se puede apreciar la complexión y esfuerzo físico de los personajes, que se deja entrever a través de la indumentaria (fig. 6).

Dentro de la labor decorativa del retablo son curiosos los niños tenantes que soportan el entablamento del primer cuerpo de la calle central. Su diseño se debe sin duda a la labor de Inocencio Berruguete y deben relacionarse con los *ignudi* que se ubican entre los profetas en la Sixtina, donde éstos cumplen la misma función sustentante. Este artista debió de tomarlos de su tío Alonso Berruguete quien los utilizó en el último cuerpo del retablo de San Benito, como acertadamente señaló Azcárate.

### III

En el Museo Parroquial de Santa Eulalia se encuentran depositadas varias esculturas que se pueden relacionar directamente con la labor de Jordán en el retablo de Santa Eulalia pero que, por diversos motivos, algunos de ellos desconocidos, pasa-

ron a formar parte de otros conjuntos y capillas de la iglesia y, con posterioridad, del catálogo del Museo.

Una de las incógnitas del retablo es el del sagrario. Este debía ubicarse en el espacio central del banco, ajustándose al gusto del conjunto. Jordán lo tenía terminado en 1559 como hizo constar en el contrato. Allí se indicaba su ubicación y el contenido iconográfico: «...la custodia a de yr en medio que es esta que al presente tengo hecha an de ir dentro de los quatro doctores de la iglesia y la custodia bien ornada...» (Zalama, 1988: 375). La pieza se establecería entre las tablas de los Reyes del Antiguo Testamento pintadas por Pedro Berruguete, elevándose por encima del banco y ocupando el primer cuerpo de la calle central<sup>11</sup>. En este lugar estuvo colocado hasta el siglo XVIII, cuando fue sustituido por otro más acorde con el gusto de la época<sup>12</sup>.

No sabemos cómo era el sagrario, los datos aportados por Ponz a finales del siglo XVIII indican que esta pieza, junto con el grupo del martirio de Santa Eulalia, se arrinconó en la iglesia para colocar un nuevo tabernáculo<sup>13</sup>. Las únicas referencias que nos ayudan a conocer los elementos que componían el retablo y sagrario nos vienen dadas por diversas obras de mantenimiento y reparación en el conjunto. Así sabemos que en 1591 se pagaron a Juan de Paris «... dos mill y seyscientos y diez y ocho maravedís por aderezar ziertas piezas que estaban saltadas en los evangelistas del altar mayor...»<sup>14</sup>. Años más tarde, en 1628, se pagaban «...cuatrocientos ocho maravedís... a un escultor por poner el niño de la imagen de Nuestra Señora y puesta del oro, un brazo con el mundo y otro brazo al San Juan Evangelista que está en el altar mayor, otro brazo a un ángel que está en la custodia y a Santa Eulalia unos dedos»<sup>15</sup>.

No son datos que esclarezcan el número total de esculturas que componían el retablo ni su distribución iconográfica, pero gracias a ellos sabemos que en el sagra-

<sup>11</sup> Zalama supuso que la custodia elaborada por Jordán avanzaría hasta el primer cuerpo de la calle central, aportando verticalidad y monumentalidad al conjunto (Zalama, 1988: 369).

<sup>12</sup> La nueva pieza se elaboró en 1718. La parroquia pagó 360 reales a «...Pablo de Villazán, maestro arquitecto que tocó pagar desta fábrica por cuenta de la custodia que está haciendo». En 1732 se producía otro pago por el tabernáculo del retablo mayor «mas es datta cincuenta y un real u quartillo que se gastaron en esta forma: los treinta que se dieron a Gregorio Portilla por ajustar y componer el tabernáculo del altar mayor...». Archivo Parroquial Paredes de Nava (APPN), Parroquia de Santa Eulalia, *Cuentas de fábrica 1712-1756*, v. 56, años 1718 y 1732, (Zalama, 1988: 372)

<sup>13</sup> Este autor supuso que el grupo del Martirio de Santa Eulalia estuvo colocado en el retablo, aunque es un dato que no se ha confirmado: «arrancaron de cuajo el bello tabernáculo del retablo para poner otro extravagante y ridículo; y con él quitaron también del nicho principal tres figuras, que representaban el martirio de Santa Eulalia, en cuyo lugar pusieron una mezquina y mala estatua de la Santa, manteniéndose aquellas arrinconadas, y el tabernáculo del mismo modo» (Ponz, 1947: 1024)

<sup>14</sup> «y por un facistol que izo para el coro y por quatro bolas que izo para las andillas del sacramento». APPN, Parroquia de Santa Eulalia, *Cuentas de fábrica 1584-1604*, v. 51, año 1591.

<sup>15</sup> APPN, Parroquia de Santa Eulalia, v. 53, *Cuentas de fábrica 1624-1656*, año 1628.

rio se encontraban representados unos ángeles, probablemente dispuestos sobre la custodia en una actitud teatral similar a la de Astorga, mencionándose además la existencia en el retablo de un número indeterminado de Evangelistas, siendo segura la presencia de un *San Juan*. Es posible que estuvieran representados los cuatro discípulos de Jesús, aunque su número y disposición en el conjunto nos es desconocida.

En el Museo Parroquial de Santa Eulalia se exponen dos tallas que representan a *San Mateo* y *San Juan* (fig. 7). Se trata de figuras de pequeño tamaño (60 cm) que en origen pudieron formar parte del retablo. Martín González fue el primero en advertir la existencia de estas esculturas, vinculándolas a la labor de Jordán en la iglesia de Santa Eulalia, aunque su origen indeterminado le impidió relacionarlas con una obra concreta (Martín, 1952: 57)<sup>16</sup>. Teresa León indicó, poco tiempo después, que en la iglesia existían «varios ejemplares de estatuas de evangelistas y otros santos, restos de antiguos retablos, obras probables de Esteban Jordán» (Teresa, 1953: 20), sin ofrecer el número total de esculturas que se encontraban en el templo ni el lugar que ocupaban en el mismo. Podemos intuir que estas figuras de los Evangelistas son aquellas a las que se aludían en las reparaciones y que su primera función fue la de formar parte del espacio central del retablo. Es verosímil que se dispusieran en los extremos del sagrario, lo que contribuiría a reducir la anchura en centro del banco, ajustando la custodia al espacio existente entre las pinturas de Berruguete. El desmantelamiento del primitivo sagrario, y su posterior sustitución por otro más acorde con el gusto de la época, pudo llevar aparejada la retirada de estas figuras que quedaron arrinconadas en la iglesia.

En el *San Mateo*, de formas rotundas y gran musculatura, destaca el ángel, convertido en atril para sostener el libro donde escribe el Evangelista. El origen de esta iconografía podemos encontrarlo en el profeta *Daniel* de la Capilla Sixtina donde un infante cumple la misma función sustentante<sup>17</sup>. Para elaborar esta escultura Jordán debió de tomar la referencia del retablo mayor de la catedral de Astorga donde Becerra reprodujo al Evangelista en la misma postura, con un ángel tenante en similar disposición (fig. 8). La composición del *San Mateo* elaborada en Astorga por Bece-

<sup>16</sup> Estas esculturas también han sido asignadas a la labor de Alonso Berruguete (Viguri, 1963: 25; Zarzuelo, 1992: 27). Portela retomó la atribución de las piezas a Esteban Jordán «por sus formas gruesas y acusada musculatura» (Portela, 1977: 176 y 189)

<sup>17</sup> La figura del profeta Daniel, ideada por Miguel Ángel para la Capilla Sixtina, fue bien conocida por los artistas del siglo XVI que viajaron a Roma. En el Museo de Valencia se encontraba un dibujo que copiaba esta figura. La obra se atribuyó a Alonso Berruguete, una propuesta que fue puesta en duda con posterioridad (Angulo y Pérez, 1975: 28).

rra logró una gran repercusión entre los escultores del periodo ya que podemos encontrar este mismo tipo en numerosos retablos elaborados posteriormente<sup>18</sup>.

La figura de *San Juan* repite el mismo esquema planteado en su compañero, apoyando en este caso el pie izquierdo sobre un pedestal lo que aporta movimiento a la figura. El Evangelista, concentrado en la escritura, apoya el libro sobre el águila que le sirve de atril.

Sabemos que los sucesivos proyectos del retablo produjeron la elaboración de un buen número de esculturas que finalmente no encontraron cabida en el conjunto, pasando a formar parte de los bienes de la iglesia. Entre ellos se encuentra una *Virgen con el Niño*, obra indiscutible de Jordán para el retablo mayor, que debía ubicarse encima del banco entre la custodia y las pinturas de Berruguete, como se indicaba en el contrato. Esta pieza pasó a formar parte del Museo Parroquial en 1964, igual que una escultura de *Santo Tomás apóstol*<sup>19</sup>, adscrita también a la labor de Jordán en el templo. Esta pieza también pudo formar parte de alguno de los proyectos para el retablo, aunque desconocemos el lugar al que estaba destinada y la función que cumplió en la iglesia a lo largo de los siglos. Para elaborar esta figura Jordán debió encontrar la inspiración en algunas piezas italianas, a las que hay que unir los referentes conocidos por el escultor en Astorga y los dibujos y estampas que pudo poseer. El torso del santo es similar al que plasmó Becerra en el *Santiago el Mayor* de Astorga, que a su vez repite el mismo esquema planteado por Jacopo Sansovino en su *Santiago*, hoy en la iglesia de Santa María de Montserrat en Roma (Arias, 2008: 27-28). La posición de las manos y la forma de agarrar la escuadra y la vara, es similar a la planteada por Becerra. Por el contrario, en la obra pardeña la mayor parte de su peso recae sobre la pierna izquierda, ya que el pie derecho se apoya sobre un escabel, al modo berruguetesco. Encima de la pierna derecha Jordán dispone la tela de la indumentaria del santo. La fuente formal de este recurso debemos encontrarla en el *Moisés* de Miguel Ángel (fig. 9). Los parecidos de la obra van más allá de los planteados, puesto que la figura también ha sido puesta en relación con el *Simeón* berruguetesco de la sillería de Toledo (Vasallo, 2012: 67)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Este mismo esquema fue utilizado con anterioridad en el *San Mateo* de terracota, obra de Juan de Juni, conservado en el Museo de León (Fernández, 2012: 187-188).

<sup>19</sup> En las primeras guías del museo se propuso la iconografía de santo Tomás, adscribiéndose a la labor de Inocencio Berruguete (Torres, 1965: 24). Esta iconografía ha sido asumida por la mayor parte de los autores, aunque difieren de éste en la atribución puesto que buena parte de ellos se han decantado por Esteban Jordán como autor de la misma. En otras ocasiones se ha variado su iconografía denominándole como san Matías (Viguri, 1967: 27) o llegando a ser identificado, sin lógica ninguna, con un sayón de un paso procesional (Catálogo, 1991: 67).

<sup>20</sup> Vasallo ha relacionado esta figura con uno de los tableros del desaparecido retablo de Mondéjar (Guadalajara), concretamente con *San Judas Tadeo*, donde pudo participar Esteban Jordán.

## IV

Los diversos contratos e intervenciones en el retablo de Santa Eulalia en Paredes de Nava han dificultado el conocimiento preciso de la obra desde su concepción original hasta el resultado final. La intervención de Esteban Jordán se ha documentado desde 1556, aunque su labor fundamental debió de producirse a partir de 1559, cuando se firmó el último contrato para finalizar el retablo. A través del análisis de las diversas esculturas del conjunto paredeno y de las fuentes formales utilizadas para su ejecución, podemos afirmar que Esteban Jordán debió de simultanear su labor en el retablo de Santa Eulalia con la que desarrolló en Astorga, al servicio de Becerra. De la misma manera que debemos destacar que este retablo se convirtió en uno de los primeros donde se introdujeron las novedades que Becerra plasmó en el retablo de Astorga, como se desprende de la relación formal entre algunas esculturas del retablo paredeno con otras pertenecientes al de la catedral asturicense.

Por último, y a falta de documentos que amplíen el conocimiento de la actuación de Esteban Jordán en el retablo, podemos afirmar que las esculturas de los Evangelistas, hoy en el Museo Parroquial de Santa Eulalia, formarían parte del sagrario del Retablo, incluyéndose en el mismo tras el regreso de Jordán de Astorga.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO REVILLA, J. (1920): *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana: papeletas razonadas para un catálogo I*, Valladolid.
- ALONSO CORTÉS, N. (1951): «Noticias de los Arfes», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXVIII, cuaderno I: 71-98.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1975): *A Corpus of Spanish Drawings. 1. Spanish Drawings, 1400-1600*, Harvey Miller, London.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (1998): «Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velazquez», *AEA*, LXXI, 283: 273-288.
- (2007): «Miscelánea sobre Gaspar Becerra», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 11: 7-15.
- (2008): *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra: fortuna crítica y fascinación italiana*, Valladolid.
- BOSARTE, I. (1804): *Viage artístico a varios pueblos de España. T. I, Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid.
- Catálogo de la exposición antológica de Alonso Berruguete en el V centenario de su nacimiento* (1991): Palencia.
- CRUZ VALDOVIMOS, J. M. (1980): «Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII: 67-72.

- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (2012): *Juan de Juni, escultor*, Valladolid.
- GARCÍA CHICO, E. (1946): *Documentos para el estudio del arte en Castilla 3. Pintores, I*, Valladolid.
- MARIAS, F. (1983): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631) I*, Toledo.
- MARTÍ Y MONSÓ, J. (1901): *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid.
- PONZ, A. (1947): *Viaje de España*, XI, Madrid.
- PORTELA SANDOVAL, F. J. (1977): *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia.
- REDÍN MICHAUS, G. (2007): *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma: 1527-1600*, Madrid.
- SILVA MAROTO, P. (2003): «Retablo de la vida de la Virgen», en *Pedro Berruguete, el primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Valladolid: 144-165.
- TERESA LEÓN, T. (1953): «Templos paredaños», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses (PITTM)*, 9: 5-28.
- TORRES MARTÍN, A. (1965): *Museo de la Iglesia Parroquial de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia)*, Palencia.
- VASALLO TORANZO, L. (2012): *Juan de Anchieta, aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid.
- VIGURI, M. (1963): «Alonso Berruguete en Paredes de Nava», *PITTM*, 23: 21-27.
- VOCES JOLÍAS, J. M. (1987): *Arte religioso de El Bierzo en el Siglo XVI*, Ponferrada.
- WEISE, G. (1927): *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten. T. II*, Gryphius, Reutlingen.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á. (1988): «El retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava (Palencia)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54: 361-375.
- ZARZUELO VILLAVERDE, M. (1992): *Paredes de Nava, Museo parroquial de Santa Eulalia*, Edilesa, León.

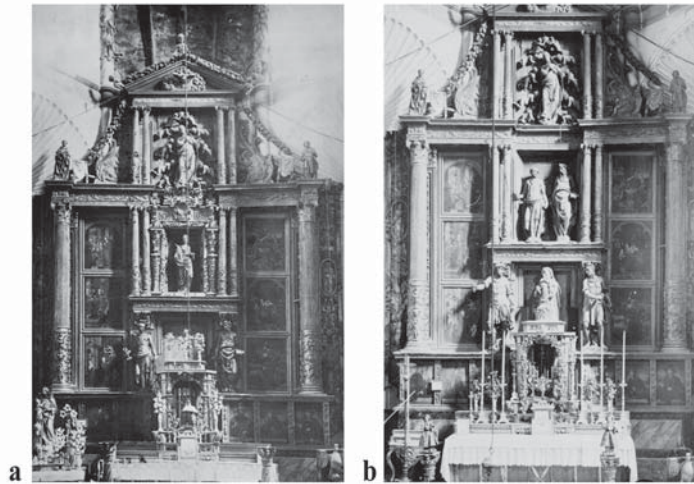
## Figuras



1. *Retablo de Santa Eulalia*. Pedro Berruguete (pinturas), Inocencio Berruguete y Esteban Jordán. Iglesia de Santa Eulalia (Paredes de Nava).



2. *Martirio de Santa Eulalia*. Esteban Jordán. *Retablo de Santa Eulalia*.



3. (A) *Retablo de Santa Eulalia*. Hacia 1930. (Publicada por Navarro García en el *Catálogo monumental de la provincia*). (B) *Retablo de Santa Eulalia*. 1930-1940. Fotografía de Georg Weisse.



4. (A) *Raquel*. Miguel Ángel. *Sepulcro de Julio II*. San Pietro in Vincoli. (B) *Anunciación* (detalle). Gaspar Becerra. *Retablo mayor de la catedral de Astorga*. (C) *Martirio de Santa Eulalia* (detalle). Esteban Jordán. *Retablo de Santa Eulalia*. (D) *Raquel*. Gaspar Becerra.



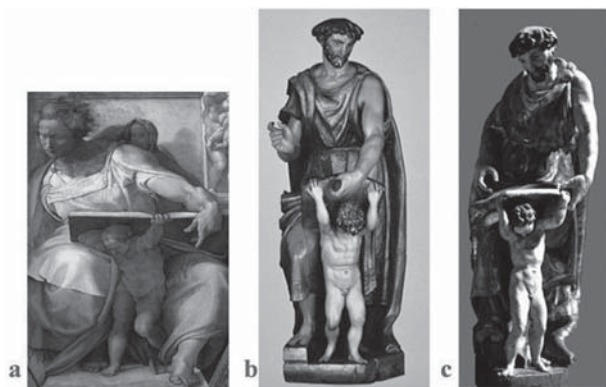
5. (a) *Escuela de Atenas* (detalle). Rafael. *Estancia de la Signatura*. (b) *San Pedro y San Pablo*. Gaspar Becerra. *Retablo mayor de la catedral de Astorga*. (c) *San Pedro y San Pablo*. Esteban Jordán. *Retablo de Santa Eulalia*.



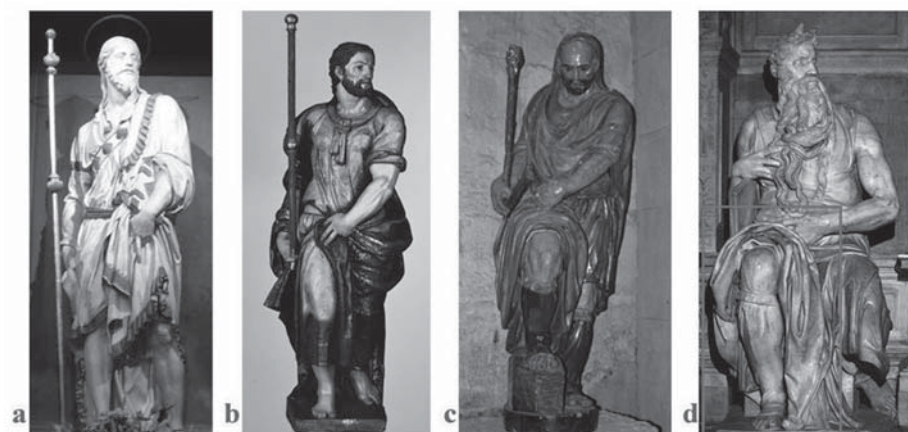
6. (a) *Encuentro de San Joaquín y Santa Ana* (detalle). Gaspar Becerra. *Retablo mayor de la catedral de Astorga*. (b) *Guardapolvos* (detalle). Esteban Jordán. *Retablo de Santa Eulalia*.



7. *San Juan y San Mateo*. Esteban Jordán.  
Museo Parroquial de Santa Eulalia (Paredes de Nava).



8. (a) *Profeta Daniel*. Miguel Ángel. *Capilla Sixtina*.  
(b) *San Mateo*. Gaspar Becerra. *Retablo mayor de la catedral de Astorga*.  
(c) *San Mateo*. Esteban Jordán. Museo Parroquial de Santa Eulalia (Paredes de Nava).



9. (a) *Santiago el Mayor*. Jacopo Sansovino. *Santa María de Montserrat* (Roma).  
(b) *Santiago el Mayor*. Gaspar Becerra. *Retablo mayor de la catedral de Astorga*.  
(c) *¿Santo Tomás?* Esteban Jordán. Museo Parroquial de Santa Eulalia.  
(d) *Moisés*. Miguel Ángel. *Tumba de Julio II*. San Pietro in Vincoli (Roma).

## ÍNDICE

### I. MUSEOS Y COLECCIONES DE COPIAS

La colección de esculturas en escayola en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: el original y la copia <i>E. Blanch González y P. Terrón Manrique</i> .....	9
Spinario: meetings and dis[meetings] <i>María Helena da Fonseca Hermes</i> .....	21
Tres importantes colecciones de yesos se destacan en ciudades de la América del Sur: Rio de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo <i>Alexandre Ferreira Mascarenhas</i> .....	29
Originales, modelos, réplicas y reproducciones en la colección de escultura del Museo de Bellas Artes de Asturias (siglos XIV-XIX) <i>Bárbara García Menéndez</i> .....	43
The Museum Enterprise of David d'Angers: the collection of Saumur <i>Estelle Geraud</i> .....	59
Arte y ciencia: las esculturas del horror <i>Ana María Gómez Román</i> .....	73
El <i>boceto</i> en la escultura contemporánea: un viaje al Museo de los bocetos de Pietrasanta <i>Marta Gómez Ubierna</i> .....	87
El Museo de Reproducciones de Barcelona 1890-1931. De sus orígenes a la desmembración de sus colecciones <i>Eva March</i> .....	99

## II. LOS GRANDES MAESTROS Y TALLERES DE LA ÉPOCA MODERNA

Copias literales de las medallas de Pisanello <i>Ignacio Asenjo Fernández</i> .....	113
Italia a través de Becerra: Esteban Jordán en el retablo Mayor de Santa Eulalia en paredes de Nava (Palencia) <i>Julián Hoyos Alonso</i> .....	123
De la línea al volumen. Génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Bretaña <i>Teresa Laguna Paúl</i> .....	137
Del dibujo al relieve. Los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685) <i>Eduardo Lamas-Delgado</i> .....	151
Maestros, obras prototípicas y estampas: En torno a la creación escultórica del quinientos en Granada y Jaén <i>Miguel Ángel León Coloma</i> .....	161
Réception et perception de l'œuvre sculpté des Du Quesnoy : invention, copie et pratiques d'atelier <i>Géraldine Patigny</i> .....	175
<b>III. LA DIFUSIÓN DE LA IMAGEN DE DEVOCIÓN A TRAVÉS DE LA COPIA</b>	
Retratos y réplicas de las Santas Imágenes en época moderna en el caso de Nuestra Señora de Montserrat <i>Sílvia Canalda i Llobet</i> .....	187
Un modelo escultórico recurrente de Pedro de Mena: La <i>Dolorosa</i> de la iglesia del Carmen de Tarazona (Zaragoza) <i>Rebeca Carretero Calvo</i> .....	203

<i>ÍNDICE</i>	697
The Essence of the Original: Imitations of Gregorio Fernández's Cristo yacente <i>Ilenia Colón Mendoza</i> .....	213
Reinterpretación de un modelo de Juan de Anchieta por Pedro Martínez <i>el Viejo</i> . La Virgen del Rosario de Navarrete (La Rioja) y su recepción en las comarcas zaragozana de Calatayud y El Aranda <i>Jesús Criado Mainar</i> .....	223
Fuentes y modelos visuales en la configuración de la escultura pasionista granadina <i>José Policarpo Cruz Cabrera</i> .....	235
<i>Copias robadas o copias anónimas. La difusión de los modelos de Guglielmo Della Porta (1510-1577) en Roma y en Europa / Copies anonymes et copies volées: la diffusion des modèles de Guglielmo Della Porta (1510-1577) à Rome et en Europe</i> <i>Grégoire Extermann</i> .....	247
Sor Jerónima de la Asunción y La Inmaculada Concepción de Santa Isabel de los Reyes de Toledo <i>Herbert González Zymla</i> .....	269
Pedro de Mena: obras autógrafas y temas iconográficos en el monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid <i>María Jesús Herrero Sanz</i> .....	283
La circulación de modelos escultóricos en el territorio de la Monarquía Hispánica: <i>El Niño Jesús dormido sobre la cruz y Calavera</i> del taller de Martínez Montañés <i>Ángel Peña Martín</i> .....	297
IV. EL APRENDIZAJE ACADÉMICO: PERVIVENCIAS Y RUPTURAS	
Modelos y réplicas en las obras de los escultores de La Real Academia de San Fernando en la segunda mitad del siglo XVIII <i>María Teresa Cruz Yábar</i> .....	315

Talleres libres en la transición <i>Isabel García García</i> .....	333
Educación copiando <i>Itziar Martija Recalde</i> .....	343
Tradición e innovación en el aprendizaje de la escultura en la Academia de Bellas Artes de Barcelona (1849-1900) <i>Cristina Rodríguez Samaniego</i> .....	355
De la idea original a la obra finalizada. Observaciones y sugerencias de la Academia de BB.AA. en los concursos conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento de América. <i>Fernando Pérez Suescun</i> .....	363
<b>V. COPIA, MODELO Y REINTERPRETACIÓN EN LA ESCULTURA DE LOS SIGLOS XIX Y XX</b>	
Les citations d'œuvres peintes ou sculptées dans les bas-reliefs au XIX <sup>e</sup> siècle: une sculpture historiographique ? <i>Claire Barbillon</i> .....	379
El descubrimiento del Friso de Bassai y su influencia en la arquitectura británica a través de la copia <i>Jorge Egea Izquierdo</i> .....	389
<i>Desconsuelo</i> , de Josep Llimona. Réplicas y variantes. La imagen del Dolor en la escultura del XIX-XX <i>Natalia Esquinas Giménez</i> .....	403
Del <i>mediterraneismo</i> de Maillol al <i>noucentisme</i> catalán: contraposiciones entre las formas clásicas y las modernas de la escultura franco-catalana al inicio del siglo XX <i>Clarisse Fava-Piz</i> .....	415
<i>Kalevala</i> , el renacer de la cultura finlandesa. La escultura del siglo XIX y principios del siglo XX en Finlandia como medio de difusión de su identidad nacional <i>Andrea Fernández García</i> .....	429

<i>ÍNDICE</i>	699
La Venus Itálica de Canova y San Jorge de Donatello, contrapuntos <i>clásicos</i> junto a un edificio gaudiniano <i>Mireia Freixa, Miquel Freixa y Jordi Barbany</i> .....	445
Pere Pau Muntanya y la decoración de La Lonja de Barcelona: interpretación de un momento artístico <i>Laura García Sánchez</i> .....	457
Reinterpretación del rostro de un filósofo: Los retratos escultóricos de Miguel de Unamuno y su reflejo en la prensa salmantina <i>Cristina González Maza</i> .....	469
La escultura durante la dictadura franquista: el caso de Damián Villar González (1917-2003) <i>Sara Núñez Izquierdo</i> .....	481
¿Una copia auténticamente original o un original auténticamente copiado? <i>Pilar Montero Vilar y Lino García Morales</i> .....	495
Herencia y singularidad en la escultura figurativa en madera: Francisco López Hernández y Ana María Pacheco <i>Humberto Figueiredo</i> .....	507
Evocación y memoria en el vaciado de arabescos <i>Jose Manuel Rodríguez Domingo</i> .....	517
El escultor Pietro Calvi (1833-1884): El <i>Otelo</i> y otros bustos <i>polícromos</i> <i>Chloe Sharpe</i> .....	531
Cita y reinterpretación en la escultura española en Roma (1900-1939) <i>María Soto Cano</i> .....	547
 <b>VI. EL TRATAMIENTO TÉCNICO DE LA COPIA: PROCESOS DE INVESTIGACIÓN Y FORMAS SIMBÓLICAS</b>	
Technical examination of a group of similar portrait busts of Charles V. Preliminary results <i>Judy De Roy</i> .....	561

Técnicas de reproducción escultóricas al servicio de la conservación y preservación de los bienes arqueológicos y escultóricos <i>Jose Antonio Aguilar Galea</i> .....	575
La copia digital: Modelado 3D de objetos con información radiométrica pobre. Caso de estudio: «Oposición de dos diedros» de Jorge Oteiza <i>Jorge García Fernández</i> .....	589
Yesos originales y bronce de fundición tardía de los siglos XIX y XX en el Museo de Bellas Artes de Valencia <i>David Gimilio Sanz</i> .....	599
El molde para multiplicar y multiplicar sin molde. Entre la edición múltiple, la edición original y la unicidad <i>Román Hernández González y Ana Lilia Martín Rodríguez</i> .....	613
La copia y la réplica. El Museo de Altamira y su reproducción facsímil: La Neocueva <i>Jose Antonio Lasheras y Silvia Villaescusa</i> .....	625
Ensayos y aproximaciones a conceptos fundamentales del lenguaje escultórico a través de la técnica de reproducción del moldeo y el vaciado. Una experiencia pedagógica <i>Ana Lilia Martín Rodríguez y Román Hernández González</i> .....	633
De la representación espontánea a la creación de una nueva forma. De los sellos neolíticos mesopotámicos a la representación votiva de úteros figulinos en Etruria y Roma <i>Gabriel Perezzan</i> .....	647
Estudio sobre las restauraciones de la colección de esculturas en yeso de la Universidad de Sevilla <i>María del Pilar Reguera Vázquez</i> .....	659
El proceso de creación en las esculturas de fundición en bronce <i>Mónica Ruíz Trilleros</i> .....	671
<i>Kēroplastike. Crear con cera en el gabinete anatómico del Real Colegio de Cirugía de San Carlos en Madrid</i> <i>Alicia Sánchez Ortiz</i> .....	683