

mente atraído por el motivo esencial desarrollado en la superior. Al igual que en los otros fragmentos del retablo, hay formas fuertes, telas abundantes plegadas para jugar con luces y sombras, escorzos, violentas posturas... Pero hay sobre todo contrastes, buscados por expresivos: Mucha más libertad espacial en la zona «de cielo» que en la inferior; actitudes congeladas, aquí, frente al movimiento ardiente, real y circular de allí, determinante incluso de la posición de las cabezas de los testigos del suceso. («Mientras moraban los hermanos en el referido lugar, un día de sábado se fue el santo varón a Asís para predicar —según su costumbre— el domingo por la mañana en la iglesia catedral. Pernoctaba, como otras veces —entregado a la oración—, en un tugurio sito en el huerto de los canónigos. De pronto, a eso de media noche sucedió que, estando corporalmente ausente de sus hijos —algunos de los cuales descansaban y otros perseveraban en oración—, penetró por la puerta de la casa un carro de fuego de admirable resplandor que dió tres vueltas a lo largo de la estancia... Quedaron atónitos los que estaban en vela, se despertaron llenos de terror los dormidos; y todos ellos percibieron la claridad... Comprendieron... que había sido el mismo santo Padre-ausente en el cuerpo, pero presente en el espíritu... el que les había sido mostrado por el Señor en el luminoso carro de fuego, irradiando fulgores celestiales e inflamado por virtud divina en un fuego ardiente, para que... caminasen tras las huellas de aquel que, cual otro Elías, había sido constituido por Dios en carro y auriga de varones espirituales...»¹².—AFRICA BERMEJO BARASOAIN

EL TALLER DE TORO EN ASTURIAS (OBRAS Y DOCUMENTOS DEL ESCULTOR JUAN DUCETE DIEZ)*

Desde fines del siglo XVIII, se sabía que «el famoso Juan de Uzeta» había trazado y realizado, en 1612, el primer *Monumento* de Semana Santa de la catedral de Oviedo. La noticia, publicada por el padre Risco en el tomo trigésimo noveno de la *España Sagrada* (tercero y último de los dedicados a

470.

¹² SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, 4, 4: *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 400.

* Quiero agradecer al Sr. d. Emilio Marcos Vallauré las útiles indicaciones que dieron cuerpo a este trabajo y en último término, la feliz identificación del enigmático «Juan de Uceta». Asimismo, estamos en deuda con el fotógrafo Alonso, y con el delineante d. José L. Seoane Moro, autor del esquema del de Salas.

Siglas: ACO.: Archivo de la catedral de Oviedo. AHP.: Archivo Histórico Provincial (Oviedo). AHPZa.: Archivo Histórico Provincial de Zamora.

la diócesis ovetense)¹, fue incluida por Ceán Bermúdez en las «Adiciones» a las *Noticias de Llaguno*, pasando el tal «Uceta» a integrar la nómina de arquitectos célebres por sólo una obra, la cual, paradójicamente, ninguno de los arriba citados había alcanzado a ver, pues —como refiere el propio Ceán—, «hay en su lugar otro [*Monumento*] de perspectiva»².

Avanzado ya el siglo XIX, don Fermín Canella, en su *Historia de la Universidad de Oviedo*, a propósito de la descripción del edificio y a la vista de documentos ahora desaparecidos, dice que «Juan de Uceta» construyó el retablo de su capilla³.

Parecía tomar cuerpo la figura de un escultor y retablista interesante que había trabajado en Asturias a comienzos del siglo XVII. Sin embargo, desde Canella y hasta el presente ningún dato ha venido a completar la biografía y obra asturianas de este artista. A ello quizás haya ayudado la destrucción por el fuego (el 13 de octubre de 1934) del citado retablo universitario, con el cual se perdió la única obra que nos restaba de su reducido catálogo.

Por otro lado, a raíz de la confección del *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora (1903-1905)*, don Manuel Gómez-Moreno vislumbró la personalidad artística de un anónimo imaginero de comienzos del siglo XVII en la tierra de Toro⁴. Tras haberse documentado, en 1935, el retablo mayor de la iglesia salmantina de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte⁵, comenzó a tomar cuerpo lo que María Elena Gómez-Moreno vino a considerar «un taller independiente, si bien relacionado con los de Valladolid» capitalizado por los escultores toresanos Sebastián Ducete (de Ucete) y Esteban de Rueda, contratantes del retablo peñarandino. Consiguientemente, María Elena Gómez-Moreno puso en relación estos artistas ‘noveles’ con aquel conjunto de esculturas, de autor desconocido, catalogadas por su padre medio siglo antes⁶. De esta manera, el binomio Ducete-Rueda adquirió entidad y relieve artístico, al tiempo que una nueva escuela local, la de Toro, vino a clarificar y enriquecer el panorama de la escultura castellana de comienzos del siglo XVII. Posteriores trabajos permitieron diferenciar sus protagonistas, añadieron más obras a sus respectivos catálogos, profundizaron en los maestros que les precedieron y enunciaron las raíces de su estilo⁷.

¹ Fr. Manuel RISCO: *De la Iglesia exenta de Oviedo desde el medio del siglo XIV hasta fines del XVIII...* España Sagrada, t. XXXVIX. Madrid, 1795, p. 143.

² E. LLAGUNO-J. A. CEAN BERMUDEZ: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...* Madrid, 1829, t. I, p. 74.

³ F. CANELLA: *Historia de la Universidad de Oviedo*. Oviedo, 1904 (2.ª ed.), p. 280. Antes en ID: *El libro de Oviedo*. Oviedo, 1887, p. 244.

⁴ M. GÓMEZ-MORENO: *Catálogo Monumental de España: provincia de Zamora (1901-1903)*. Madrid, 1927, p. 237.

⁵ *Apud* J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana (II parte)*. Madrid, 1971, p. 17.

⁶ M.ª E. GÓMEZ-MORENO: *Escultura del siglo XVII*. «Ars Hispaniae, XVI». Madrid, 1963, p. 88. ID: *Breve historia de la escultura española*. Madrid, 1951 (2.ª ed.), p. 114.

⁷ Véase: J. C. BRASAS: «El retablo mayor de la iglesia de Tagarabuena (Zamora)». *BSAA*, XL-XLI (1975), pp. 675-678. J. R. NIETO-A. CASASECA: «Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda». *BSAA*, XII (1976), pp. 325-332. J. R. NIETO: «La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucete». *BSAA*, XLIII (1977), pp. 445-452. A. CASASECA: «La Asunción del altar mayor de la catedral nueva de Salamanca». *BSAA*, XLV

Los documentos exhumados por Navarro Talegón⁸ vinieron a reconocer en el linaje de los Ducete la espina medular del referido taller y, al ya conocido Sebastián, se fueron añadiendo otros parientes y antecesores suyos, también escultores: su tío, Juan Ducete Díez, o su abuelo, Juan Ducete, el *Viejo*, yerno del escultor Pedro Díez, vecinos todos de la ciudad de Toro.

Tras esto, quedaba abierto el camino para poner en relación al «Juan de Uceta» que trabajó en Oviedo por los años 1606-12, con el maestro toresano Juan Ducete Díez (1549-1613). Mas esta circunstancia no se produjo hasta que tuvimos la oportunidad de conocer el traslado de la peritación de la *Sillería* del monasterio de Corias, donde se declara que su autor, el escultor y arquitecto «Juan de Uçete», era vecino de Toro⁹.

La incertidumbre en que se mantuvo hasta hoy en día la verdadera personalidad del «Juan de Uceta» del *Monumento* de la catedral y del retablo universitario de Oviedo, se debió, con toda seguridad, a la defectuosa transcripción del apellido de este escultor (Ducete o De Ucete = De Uceta)¹⁰.

La testamentaria del arzobispo Valdés y la escultura castellana a comienzos del siglo XVII

La mejor y más cumplida parte de las fundaciones del arzobispo asturiano don Fernando de Valdés Salas (1483-1568) fueron realizadas tras su muerte y llevadas a cabo por sus testamentarios. La gestión, empero, no estuvo exenta de problemas y contrariedades: los muchos más de cuarenta mil ducados oro que Valdés Salas dejó para obras pías e instituciones educativas y de caridad¹¹, excitaron la codicia de su sobrino nieto, don Hernando de Valdés Osorio, mayorazgo de la Casa de Salas y patrono perpetuo de todas las fundaciones de su difunto tío¹², que pretendió detraer en beneficio propio las cuantiosas rentas del legado valdesiano¹³.

Sin embargo, lenta pero ineludiblemente, se fueron verificando las determinaciones últimas del prelado asturiano que concluyeron, el 21 de

(1979), pp. 454-462. J. NAVARRO TALEGÓN: *Escultura del primer cuarto del siglo XVII en los talleres de Toro* (Cat. Expo.) Zamora, 1979. J. URREA: «Los maestros de Toro: nuevos datos y obras». *BSAA*, XLVIII (1982), pp. 243-252. J. J. Martín González, *La escultura barroca en España (1600-1770)*. Edic. Cátedra, Madrid, 1983, pág. 83.

⁸ J. NAVARRO TALEGÓN: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1980, *passim*.

⁹ Estas escrituras, cosidas a otras relativas a la Desamortización del monasterio, nos fueron facilitadas por nuestro buen amigo, el etnógrafo Joaco López Alvarez.

¹⁰ La noticia que publica el P. Risco está extraída de la *Historia eclesiástica de Asturias*, escrita hacia 1610, por el canónigo de la catedral ovetense Alfonso Marañón y Espinosa, cuyo manuscrito poseía Jovellanos, amigo del agustino. Esta obra fue publicada recientemente (Gijón, Biblioteca Asturiana, 1977, p. 170).

¹¹ J. L. GONZALEZ NOVALIN: *El inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568). Su vida y su obra*. Oviedo, 1968, p. 377.

¹² D. Fernando de Valdés Osorio, marqués de Valdunquillo y Mirallo, gentilhomme de Cámara y Boca de Felipe II. El mayorazgo de la Casa de Salas lo fundó el arzobispo, en 1555, en su sobrino, d. Fernando de Valdés (& c. 1560). *Vid.* GONZALEZ NOVALIN, 1968: 11, n. 33.

¹³ CANELLA, 1904: 37-39.

setiembre de 1608, con la inauguración de la Universidad de Oviedo y, poco tiempo después, con el edificio y alhajamiento definitivo de la colegiata de Santa María la Mayor de Salas, fundada por el Inquisidor en 1549 con la intención de que en ella recibieran sepultura los cuerpos de sus padres y el suyo propio. Para ellas, la testamentaria no reparó en gastos y contó siempre con los artistas más renombrados y capaces del momento. Así, el escultor italiano Juan B. Portigiani, a quien se debió el primer retablo de la colegiata de Salas (1567-68)¹⁴, hay que añadir al afamado arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón en quien se remató la obra del edificio de la Universidad en 1572, pero que tras su muerte (acaecida en 1577) pasó a manos de su primer aparejador y discípulo, el leonés Juan del Ribero Rada¹⁵; y al escultor de cámara de Felipe II, el milanés Pompeo Leoni, con quien don Antonio de Padilla, presidente del Consejo de Ordenes, y don Diego de Valdés, abad de Cenero (Asturias), testamentarios ambos del señor arzobispo, contrataron en 1576 «los bultos y enterramiento que se a de hacer del dicho señor arzobispo y de sus padres, de alabastro, para que se pongan en la yglesia de la villa de Salas»¹⁶. De igual manera, para la obra del nuevo retablo mayor de la colegiata de Salas y del de la capilla universitaria se recurrió a uno de los talleres de mayor actividad en Castilla en los albores del siglo XVII, en aquel tiempo, regentado por Juan Ducete Díez (Toro, 1549-1613).

Por aquellos años en los talleres de Toro, se estaba operando un manifiesto giro al naturalismo fundado en el magisterio de Juni y en el romanismo menos académico y frío, al estilo del de Becerra; artífices de esta renovación fueron los escultores Melchor Díez († c. 1587) y, a la zaga, su sobrino y colaborador, Juan Ducete Díez¹⁷.

De este modo, cuando a comienzos del siglo XVII, los albaceas del arzobispo de Sevilla tuvieron que contratar los retablos de la colegiata de Salas y de la capilla de la Universidad ovetense, acudieron a la ciudad de Toro donde florecía uno de los mejores y más cualificados talleres de escultura de la Meseta norte. Además, en esa época, Pompeyo Leoni se hallaba ocupado en la ardua empresa de fundición de los bultos orantes del Duque de Lerma y su esposa para la capilla mayor del convento de San Pablo y, desde fines de 1605, por comisión del propio valido, tuvo a su cargo las esculturas de los cinco retablos de la iglesia del convento franciscano de San Diego, ambos en Valladolid. Igualmente, Francisco Rincón († 1608) trabajaba entonces en el paso de la *Elevación de la Cruz* (acabado ya en

¹⁴ N. ALONSO CORTES: «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII». *Bol. de la R. A. H.*, t. LXXX. Madrid, 1922, pp. 387-391. Ahora también en J. GONZALEZ SANTOS: «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias». *BSAA*, LII (1986), pp. 298 y 301-303.

¹⁵ C. MIGUEL VIGIL: *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*. Oviedo, 1889, pp. 458-459. CANELLA, 1904: 273. J. J. RIVERA BLANCO: *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*. León, 1982, pp. 48-49, n. 40.

¹⁶ E. PLON: *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni... et Pompeo Leoni...* Paris, 1887, pp. 238-331. E. GARCIA CHICO: *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959, p. 102. E. B. RUANO: «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la colegiata de Salas (Asturias)» en, *Simposio 'Valdés Salas'*. Oviedo, 1968, p. 279.

¹⁷ NAVARRO, 1979: (3). ID, 1980: 200-201.

1604) para la cofradía de La Pasión y después, realizó todo el programa escultórico del templo penitencial vallisoletano de Las Angustias.

Excluidos, pues, estos dos maestros de la escuela de Valladolid, Castilla sólo ofrecía, de calidad semejante, a los escultores del foco toresano que, de esta manera, contratados por los administradores y albaceas del difunto arzobispo, alcanzaron su más alta cota de reconocimiento profesional en vísperas de la consagración del gran renovador de la plástica española: el gallego Gregorio Fernández.

La primera noticia que relaciona a Juan Ducete con el Principado data de 1595. El 23 de setiembre de dicho año, don Juan Bautista Guevara, médico residente en Oviedo, otorgó un poder a su hermano Luis, cursante en la Universidad de Salamanca, y al platero Lorenzo Beteta, de aquella misma ciudad, para que percibieran de «Juan de Uçete, veçino de Toro, nueve mill e treçientos maravedís que me deve por una çédula firmada de su nombre»¹⁸.

El retablo de Salas

Aunque sin documentar, el primer trabajo realizado por el escultor toresano en Asturias fue el *Retablo mayor* de la *colegiata de Santa María la Mayor de Salas* (hoy templo parroquial), acabado en 1606, como lo certifica el letrero que discurre en tres renglones a lo largo del friso de la calle central de su primer entablamento:

ESTA OBRA MANDARON HAZER LOS SEÑORES OIDORES
VOORQUES / I TEJADA, TESTAMENTARIOS DEL SEÑOR
ARÇOBISPO DON FERNANDO DE BALDES / DE GLORIO-
SA MEMORIA, I CON PARESZER DEL SEÑOR DON FER-
NANDO DE BALDES, SU PATRONO 1606 AÑO¹⁹.

Erróneamente atribuído a Luis Fernández de la Vega, a causa de una apresurada lectura del *Diario* (1795) de Jovellanos²⁰, el retablo de Salas apenas suscitó el interés de nuestros historiadores²¹. No obstante, el propio Jovellanos, año y medio más tarde, teniendo en cuenta criterios similares a los enunciados por don Manuel Gómez-Moreno a propósito del retablo de *San Miguel* de Peñaranda de Bracamonte²², acerca éste de Salas «al gusto de

¹⁸ AHP.: ante Mateo de Granda, leg. 49, año 1595, f. s/nº. Debo este documento a la amistad de la lcda. Isabel Pastor Criado, estudiosa de la arquitectura asturiana de ese período.

¹⁹ Mide, aprox., 125 cms. de largo. C. MIGUEL VIGIL: *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*. Oviedo, 1887, t. I, p. 502, nº Eb. 1º.

²⁰ MIGUEL VIGIL, 1887: 502. Así es: el 25 de marzo de 1795, luego de apercebirse del «gran monumento de D. Fernando Valdés», escribe a renglón seguido: «Bello retablo de arquitectura de Luis de la Vega. *Nuestra Señora con el Niño* en brazos; buenos bajos relieves en el zócalo» haciendo referencia al retablo de la aldeaña capilla de los Malleza. *Vid. JOVELLANOS: Obras de...* «Biblioteca de Autores Españoles, t. LXXXV». Madrid, 1956, p. 242 b.

²¹ G. RAMALLO: *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo, 1985, p. 37; sólo le dedica un párrafo y opina que se trata de una obra importada proveniente de Valladolid.

²² M. GÓMEZ-MORENO: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca (1901-1903)*. Madrid, 1967, p. 450.

Hernández [Gregorio Fernández], así la arquitectura como la escultura», concluyendo en calificarle —luego de resumir la inscripción— «obra de mérito»²³.

Nuestra atribución se fundamenta tanto en la titularidad de los patronos y artista del retablo (los mismos del documentado e inmediatamente posterior de la Universidad de Oviedo), así como con los realizados por los Ducete en la Tierra de Toro por aquellas fechas. Efectivamente, los licenciados Alonso Núñez de Bohorques, del Real Consejo y Cámara de la Inquisición, y Juan de Tejada, del Supremo Consejo de Castilla, fueron los administradores nombrados por el Real Consejo para llevar a feliz término, ejecutar o, en su caso, alterar las disposiciones testamentarias del difunto arzobispo de Sevilla²⁴, debiendo de contar siempre con el consentimiento de don Fernando (Hernando) de Valdés Osorio, señor de la Casa de Salas y patrono de todas las fundaciones de su tío abuelo. Sometidas a una lenta y obstaculizada gestión desde el comienzo, éstas sólo se vieron agilizadas, de manera definitiva, a partir de 1604²⁵, año en que, por lo demás, podríamos fechar el contrato para la construcción del retablo mayor de Salas.

Como ya quedó dicho, este es el segundo retablo que tuvo la colegiata; el primero, realizado en 1567-68 por el italiano Juan Bautista Portigiani, debió de quedar bastante empequeñecido y poco decoroso en el monumental presbiterio, sustancialmente dignificado a raíz de la instalación en él de los tres monumentos funerarios de Pompeo Leoni (1586). Por esta razón, los testamentarios optaron por sustituirlo por otro de mayores dimensiones que ocupase todo el alto y ancho del segmento central de la capilla mayor del templo de Salas²⁶. Sin embargo, bien sea porque se tomaran mal las medidas, bien por la torpeza del ensamblador al montar el nuevo retablo, se tuvieron que romper parte de las cornisas y simas interiores de los frontones y de las ménsulas de volutas del embasamento de los nichos funerarios de los padres de Valdés.

Arquitectónicamente, el retablo de Salas resulta un tanto arcaico para su momento²⁷, pues, la traza manierista de que hace gala había ido abandonándose de forma gradual a partir de 1579, año en que se fechan los diseños realizados por Juan de Herrera para los retablos de El Escorial y de la colegiata de Villagarcía de Campos, cabeza éste último, del retablo clasicista en Castilla la Vieja y León. Este esquema, con ligeras variantes, se mantuvo vigente hasta mediado el siglo XVII.

El proyecto del de Salas podría deberse al entallador zamorano Gaspar de Acosta, colaborador habitual de Sebastián Ducete, ya que éste de 1606 presenta cierta familiaridad con otros suyos documentados, por ejemplo, el del convento premostratense de Santa Sofía de Toro, fechado sólo dos años

²³ JOVELLANOS (*Diario* de 3-X-1796), 1956: 389.

²⁴ CANELLA, 1904: 33 y 618. A los mismos testamentarios se debe la conclusión del *Monumento* funerario de Valdés (1586), así como la ya desaparecida reja que cerraba la capilla mayor de la colegiata.

²⁵ CANELLA, 1904: 37-39.

²⁶ GONZALEZ SANTOS, 1986: 301-302.

²⁷ RAMALLO, 1985: 37.

más tarde²⁸. Menos relación observamos, en cambio, con las obras del ensamblador Antonio de Ribera, yerno de Juan Ducete Díez y responsable del retablo mayor de Bustillo del Oro (Zamora), que realizara en 1602-1604²⁹. El paralelismo con Acosta se manifiesta, sobre todo, en el abigarramiento de su repertorio decorativo, integrado, no sólo por motivos figurados (tarjas, guirnaldas, grutescos, putos, mascarones, retallos vegetales en las columnas, etc.), sino también arquitectónicos (gallones, mensulones serlianos en el friso del segundo orden, espejos convexos en las metopas, nichos de diferentes perfiles en las contracolumnas, dentellones, motivos geométricos en cadeneta para netos y costados y cielos de las cajas, etc.), todo ello acorde con el más prolijo manierismo decadente.

El monumento se estructura en dos cuerpos y un ático, de tres calles cada uno (la central, más ancha), superponiendo al primero, de orden corintio, un segundo, compuesto; los soportes son columnas exentas con el tercio inferior entallado y capiteles bellamente trabajados; el remate es caprichoso, no tanto por los encasamientos ojivales con bocel imbricado que albergan los escudos, cuanto por la caja del *Calvario*, la cual, rompiendo la cornisa y friso del entablamento del piso inmediatamente inferior, enrasa su suelo con el arquitrabe del cuerpo de gloria. Por lo demás, la planta se incurva ligeramente para adaptarse a la sección poligonal de la capilla mayor y al arranque de las nervaduras de su bóveda. La mesa del altar ostenta un frontal barroco a base de espejos y estilizaciones vegetales que no se corresponde con la cronología del retablo. Destaca, asimismo, por su monumentalidad, la *Custodia*, adosada —no exenta— y cuajada de todos aquellos motivos decorativos que, a mayor escala, llenan el retablo; por encima de ella, dos angelitos descorren sendas cortinas de un pabellón pendiente del cielo de la caja. Del templete cabe resaltar los vigorosos gallones que corren a lo largo de los nervios de la cúpula; este artificio también se observa en la custodia del retablo de Tagarabuena (Toro), obra del escultor zamorano Juan González (c.1623)³⁰.

El retablo que nos ocupa está dedicado a *Nuestra Señora*, titular de la colegiata, en el misterio de su Anunciación. Las secuencias mayores son idénticas a las que contuvo el anterior retablo de Portigiani³¹, salvo que en el actual no se da cabida a la *Asunción* y sí, en cambio, a la *Presentación*. La presencia en el primer cuerpo de la *Historia de San Martín* se justifica por la advocación de la propia parroquia de Salas y la del *Bautista*, seguramente, por tratarse del santo del nombre del padre del arzobispo, don Juan Fernández de Valdés, cuyos restos, junto con los de su primera esposa y madre del inquisidor, doña Mencía de Valdés, reposan en la capilla mayor de este templo³².

Salvo el *Calvario* y el grupo de la *Anunciación*, el resto de las escenas son relieves: altos, en los cuatro encasamientos principales, y medios y bajos,

²⁸ NIETO, 1977: 450, n. 27. NAVARRO, 1980: 252-253.

²⁹ NAVARRO, 1980: 302-305, figs. 528-529.

³⁰ BRASAS, 1975. NAVARRO, 1980: 378-380, fig. 677.

³¹ ALONSO CORTES, 1922. GONZALEZ SANTOS, 1986: 301.

³² MIGUEL VIGIL, 1887: 505, Núm. Eb. 9º.

en los bancos, puerta del sagrario y dados. Si el programa iconográfico elemental no ofrece dudas, por el contrario, las figuras que ocupan los tercios inferiores de los fustes de las columnas, netos y basamentos de las cajas resultan menos evidentes y de distribución, quizás, un tanto fortuita. Entre ellas cabe destacar, en el entalle de las columnas exteriores del primer cuerpo, las figuras de *Eva y Adán*, con azadón y pico, respectivamente, en medio de una abundante fronda; en las columnas que flanquean la *Custodia*, se ven sendas figuras femeninas recolectando frutos. En la tarjeta que decora el pedestal de la *Historia de San Martín* (de similares características a la del banco del retablo de *San Ildefonso* en la iglesia de San Pedro de Villalpando (Zamora), obra trabajada por Sebastián Ducete en 1607)³³, se representa, al parecer, una alegoría de la *Vanidad*, mientras que, en el lado opuesto, dos angelotes sostienen una gruesa guirnalda. Ya en el entablamento, a ambos lados del epitafio, figuran *Santo Domingo de Guzmán* y *San José con el Niño*, mientras que por el friso discurren unos grutescos de no muy fina traza. Más difíciles de percibir son los relieves del segundo piso: en el zócalo, parecen efigiarse dos profetas recostados, al modo que impuso en España el romanismo, y en los pedestales, figuras de dudosa identificación, salvo la que pudiera ser la del *Rey David* (neto interior de la columna del extremo derecho), lo cual nos llevaría a ver esta secuencia como la de los reyes del Antiguo Testamento o, en otro caso, la de la estirpe carnal de Cristo, si no fuese por dos figuras femeninas desnudas, de atributos indiferenciados, que no alcanzamos a discernir qué o quiénes representan. Por otra parte, los tercios inferiores de las columnas repiten la misma decoración de grutescos y recolectores antes enunciada.

Acordes con el lugar que ocupan, los relieves del zócalo de la *Custodia* tienen una evidente significación eucarística: *Sacrificio de Isaac*, *Moisés haciendo manar agua de una peña* y un *Angelote* (a nuestra izquierda); un *Santo Obispo*, *Judith con la cabeza de Holofernes* y *Judith con su criada regresando al campamento judío* (a la derecha). En la puerta del sagrario, la consabida *Resurrección* y, por encima del frontón, dos ángeles adorando la Sagrada Forma; finalmente, en el intradós del arco, la *Coronación de la Virgen*.

El embasamento general del retablo fue reservado para ubicar en él un *Apostolado* y dos escenas de la infancia de Cristo: la *Adoración de los pastores* y la *Circuncisión*, todos en medio relieve.

En los escudos del ático, orlados con el timbre episcopal, lambrequines y mascarón, campean las armas del fundador (calle del evangelio) y las del patrono, don Fernando de Valdés Osorio (calle de la epístola).

La labor escultórica del retablo de Salas presenta una indudable calidad y, por la magnitud y abundancia de sus tallas, esta obra será decisiva a la hora de enunciar el todavía poco conocido estilo de Juan Ducete³⁴. La similitud con los fragmentos conservados del desaparecido retablo de la

³³ GOMEZ-MORENO, 1927: 243, lám. 288. NIETO-CASASECA, 1976: 327.

³⁴ Hasta el presente sólo se ha documentado el *San Juan* (1598) del Calvario de Pinilla de Toro; el resto de las imágenes que lo integran las realizó su sobrino Sebastián (NIETO, 1977: 445 y ss.).

Universidad de Oviedo, obra cuya documentada, permite asignarle éste de Salas; la familiaridad no sólo es perceptible en los rasgos fisonómicos o estilísticos (modo de realizar los plegados, tratamiento del cabello, tipo de composición de los grandes paneles en relieve), sino también en los iconográficos, como lo evidencian los respectivos *Calvarios* y los relieves de *San Pablo* y *San Pedro* del banco del de la Universidad, de parecidas características a sus homónimos de Salas.

En los grandes relieves, Ducete da muestras de un estilo sereno y bastante mesurado, falta de esa manera abultada y plena de vigor, de estirpe juniana, que su sobrino, Sebastián Ducete, desplegó en los tableros de Villalpando o del convento de Santa Sofía de Toro. La técnica de Juan es, por el contrario, más plana, de movimientos medidos y sus composiciones, si bien naturalistas, resultan un tanto envaradas (*Epifanía* e *Historia de San Martín*, v. gr.); sólo percibimos posturas forzadas, de regusto manierista, en el Bautista y mendigos de la *Presentación* y de la *Historia de San Martín*. Las composiciones resultan un tanto apuradas de espacio (obsérvese la distribución de figuras a lo alto en la *Presentación* y en los ángeles del *Bautismo*) y la construcción perspectivista, cuando alterna figuras con arquitecturas, resta naturalidad a las primeras (*Presentación*); estas peculiaridades se perciben también en el relieve central del retablo de la Universidad.

Los rompimientos de gloria del *Bautismo* y de *San Martín con el pobre* son bastante característicos, adivinándose en ellos los realizados por Sebastián Ducete (retablo de *San Idefonso* en Villalpando y relieve de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* del Santuario Nacional en Valladolid) e, incluso, los de Esteban de Rueda (retablo de Peñaranda de Bracamonte), éstos más abigarrados y convincentes, aunque las nubes sigan pareciendo «como piedras que lo llenan todo»³⁵.

En general, el paño es suave, algo abundante y ceñido aún, con tendencia a almidonarse en los pliegues flotantes (ropón del Bautista, toalla del *Bautismo*, capa de San Martín y cortinas del sagrario). El cabello recibe un tratamiento bastante virtuoso, a base de rizos ensortijados en las figuras masculinas jóvenes, y de guedejas onduladas en mujeres y adultos. El tratamiento dramático, por su parte, resulta algo frío, manteniendo los personajes de Ducete un hermetismo expresivo (*Epifanía*, *Historia de San Martín*, v. gr.) que le acercan a maestros romanistas tipo Esteban Jordán. Finalmente, cabe apuntar el paralelismo iconográfico entre la historia de *San Martín* y el paso del mismo tema hecho por Gregorio Fernández aquel mismo año (Valladolid, Museo catedralicio).

La calidad plástica baja un tanto de los grandes tableros del primer cuerpo a los del segundo y más aún en relación con los relieves del banco, custodia y tercios de columnas y basamento del segundo piso, haciéndose aquí sumaria y plana; esto indica una intervención de oficiales, entre los que quizás debamos contar al yerno de Ducete, Antonio de Ribera († 1624)³⁶. Sin embargo, el *Apostolado* apunta una fuerte personalidad y caracterización que delata la supervisión directa del maestro.

³⁵ GOMEZ-MORENO, 1927: 234.

³⁶ Datos de este escultor en NAVARRO, 1980: 304 y 395.

Pero donde mejor brilla el arte de Juan Ducete es en los bultos. La *Anunciación* es un grupo de gran calidad y acertada composición, destacando la estatua del arcángel, parangonable con los más perfectos *Angeles Custodios* de la comarca toresana, atribuidos, indistintamente, a Sebastián Ducete y Esteban de Rueda³⁷. Frente a ellos, esta figura del retablo de Salas muestra ciertas diferencias: en concreto, sus prendas nunca llegan a enlazonarse, como sucede en el de la iglesia de la Trinidad de Toro, sino que presentan un juego de pliegues más blando pero muy estudiado y de distribución simétrica, componiendo la figura un aspa como resultado del cruce de las alas explayadas y de los vuelos laterales del faldón; el de Salas ofrece también la particularidad de llevar gran parte de su cuerpo desnudo, así como que su cabellera no ostenta el peculiar copete que caracteriza los trabajos de su sobrino y de Esteban de Rueda. Es, en suma, una figura de perfiles abiertos, de elegante postura no carente de cierta arrogancia, y en ella, más que en ninguna otra de este retablo, se puede vislumbrar la línea formal que desarrollará el taller toresano en la generación siguiente, la presidida por la pareja Ducete-Rueda.

La imagen de la *Virgen* es monumental, captada en feliz escorzo; sus facciones son redondeadas, de carrillos hinchados y nariz algo afilada que enlaza con unos arcos superciliares muy incurvados: son estas, características observables en todas las siluetas femeninas del escultor Juan Ducete, como se puede apreciar en este mismo retablo o en las dos figuras del universitario. Cabe destacar también el ajustado ademán expresivo conseguido por medio de la primorosa talla de sus manos, cuya similar disposición se repite en el San Juan del *Calvario*. Por último, el efecto ambiental de la estancia se completa con un querubín, suspendido del cielo de la caja, portando la cruz de la Redención y, al fondo, con las cortinas de un pabellón a medio correr, hechas a punta de pincel.

En el *Calvario*, nos llama poderosamente la atención la potente, bien configurada anatomía y esbelto canon del Crucificado, particularidad que hay que hacer extensible al resto de los desnudos de este retablo (Jesús en el Jordán, el Bautista y el mendigo de la *Historia de San Martín*). Nos hallamos, sin duda, ante una pieza de gran calidad, sin parangón con los modelos de Crucificado conocidos del taller de Toro (el de Pinilla de Toro o el *Cristo de la Expiración* del Santo Sepulcro), puesto que, en el de Salas, la impronta de Becerra se diluye en favor de un estilo más cercano al arte de Esteban Jordán (*cfr.* con el *Crucificado* del Santuario Nacional de Valladolid, de 1570) y, sobre todo, al que Millán Vimercato y Miguel Angel Leoni realizaron para el *Calvario* del retablo mayor del convento de San Diego de Valladolid hacia 1605 (Museo Nacional de Escultura). A estos colaboradores y discípulos de Pompeo Leoni atribuye Martín González el *Cristo de las Mercedes* de la parroquia vallisoletana de Santiago Apóstol³⁸, pieza, por lo

³⁷ M.^a E. GOMEZ-MORENO, 1963: 88-93. MARTIN, 1971: 135. NAVARRO, 1979: ords. 9, 10 y 15.

³⁸ J. J. MARTIN GONZALEZ - J. URREA: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catedral, parroquias, cofradías y santuarios)*. «Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid, t. XIV (1.^a pte.)». Valladolid, 1985, pp. 193-194, fig. 237. Azcárate

demás bastante cercana a ésta de Juan Ducete. También observamos en él un cierto parentesco con el de la *Misericordia*, de la catedral de Sigüenza, fechable a fines del XVI.

Las proporciones resultan alargadas y de finos perfiles, trazando con su cuerpo una elegante curva de desplome a nuestra derecha, al tiempo que brazos, cuello y cabeza, caída a la izquierda, discurren en una horizontal paralela al travesaño de la cruz. La cabeza, noble y de serena expresión, sin rictus de dolor, la configuran una nariz larga pero perfilada, barba partida en el mentón, pelo sedoso con mechón ondulado cayendo a un lado, ojos y boca cerrados, oreja izquierda vista y una corona de espinas de triple trenzado tallada en el mismo bloque; se trata de un rostro idéntico al de Jesús en el altorrelieve del *Bautismo*. De igual manera, el paño femoral (anudado a la izquierda y con abundantes y suaves pliegues paralelos) es de similares características, con la particularidad de que en el Crucificado el lienzo se rompe sobre el muslo derecho, dejando al aire parte de éste, en parecida disposición al del retablo del Hospital de Simón Ruiz (Medina del Campo), una de las primeras obras atribuibles a Francisco Rincón.

Aunque de inferior calidad, el pequeño *Crucificado* procesional de Villardondiego (Toro) por el paralelismo que muestra con éste de Salas, deberá colocarse, a partir de ahora, en la órbita de Juan Ducete³⁹.

San Juan y la Virgen no alcanzan la elevada categoría plástica del Crucificado. La idéntica configuración de las *Dolorosas* de Salas y Oviedo es otro argumento de atribución a Ducete del retablo de la colegiata, mas ambas se apartan del modelo dramático de Dolorosa realizado por su sobrino Sebastián Ducete, en 1596, para el *Calvario* de Pinilla de Toro; por el contrario, se nos presenta aquí una Virgen de expresión más contenida, con la cabeza vuelta hacia su Hijo y arropado su cuerpo en amplios y redondeados pliegues, ya vistos en la escena de la *Anunciación* y *Epifanía*. Por su lado, *San Juan* sí recuerda el tipo del de Pinilla (repliegues, terciado de la capa, torsión del tronco), original suyo de 1598, el mismo, en suma, que con ligeras variantes en su ademán, aunque siempre ofreciendo el perfil perdido de su rostro, vemos en la fotografía del retablo de la Universidad. En la escultura de Salas, se observa ya un recurso gestual que será familiar en Gregorio Fernández: la mano crispada con los dedos corazón y anular juntos, mientras el índice y el meñique se hallan separados, peculiaridad advertida ya en la Virgen de la *Anunciación* y que veremos repetida en la *Santa Catalina* del retablo universitario.

Pero las concomitancias de Juan Ducete con Gregorio Fernández, no se reducen solamente a esto, sino que, en el porte y movimiento de brazos, se percibe una evidente semejanza entre el *San Juan* de Salas y su contemporáneo estricto del *Calvario* de la iglesia de San Andrés⁴⁰. Aunque más elegante y de mejor calidad plástica el último, ambos se muestran deudores del que estuvo en el *Calvario* de uno de los retablos del convento vallisoletano de

atribuyó la obra a Francisco de la Maza (*Escultura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae, XIII». Madrid, 1958, p. 282, fig. 266).

³⁹ Vid. NAVARRO, 1980: 426, fig. 747.

⁴⁰ J. URREA: «En torno a Gregorio Fernández». *BSAA*, XXXIX (1973), pp. 249-250.

San Diego (Museo Nacional de Escultura), cuyas esculturas, contratadas por Pompeo Leoni a fines de 1605, son generalmente admitidas como obras de su hijo, Miguel Angel Leoni, y colaborador, Millán Vimercato.

Dichas coincidencias, al margen de clarificar la exacta filiación estilística de estos dos artistas, ponen de relieve el grado de actualidad que se respiraba en los talleres toresanos que, a la luz de estos datos, junto con los de Valladolid, se encontraban a la vanguardia, llegando a alcanzar un alto nivel de calidad en los miembros de la generación siguiente: Sebastián Ducete (1568-1620) y Esteban de Rueda († 1627).

Se aprecian, sin embargo, dos maneras diferentes en este retablo: una, más retardataria, caracterizada por los pliegues a base de abollones secos y abundantes, posturas artificiosas y expresión algo forzada, al estilo del *San Juan* que Ducete labrara para el *Calvario* de Pinilla de Toro y que aquí, en Salas, muestra el mismo personaje; y otra, naturalista y de expresión más ajustada, perceptible en el resto de las tallas. El paño de *San Juan*, aunque menos profuso, también es visible en los relieves de la *Circuncisión*, *San Mateo* y *San Pablo*, todos tres en el banco.

Pese a ello, el estilo de Juan Ducete no debería calificarse de ecléctico sin más y, aunque se perciban en sus tallas rasgos compositivos de vigor que recuerdan a Juni (*San Pablo* del banco, *Historia de Judith* y *Resurrección* del Sagrario), Esteban Jordán y Pompeo Leoni y sus colaboradores, la tónica general que ofrece el retablo de Salas es la de un manierismo reformado, de gran calidad técnica en no pocas esculturas y relieves, y del que debemos de lamentar desconocer sus derivaciones inmediatas, si bien, no debieron de ir desencaminadas del estilo propio de Sebastián Ducete del Moral y del joven Esteban de Rueda. Por lo demás, ignoramos si estos maestros tomaron parte en la obra de Salas, toda vez que del primero sabemos que, en 1606-1607, se hallaba trabajando en el retablo de *San Ildefonso* de Villalpando (Zamora).

No consta el lugar donde se trabajó el retablo, si en Toro o en Oviedo mas lo que sí parece seguro es que no fue a pie de obra, pues, de haber sido así, los ensambladores no se hubieran visto obligados a romper parte de la arquitectura de los nichos funerarios de los padres del arzobispo que se encuentran flanqueándolo.

El dorado es de una gran calidad y vistosidad, con abundantes zonas reservadas a estofados (vestimentas y enjutas de los arcos de los encasamientos); en ellos se da rienda suelta a la fantasía y habilidad del pintor: estampados de bichas, florones y grutescos de fina y variada ejecución. Los elementos arquitectónicos, siguiendo los gustos de la época, quedaron a oro visto y bruñido. La encarnación es ya mate y de tonalidad morena, con abundancia de oro en los cabellos de la Virgen, arcángel San Gabriel y San Juan Evangelista. Tampoco tenemos constancia de quién o quiénes lo hayan dorado y policromado y, sin descartar a los vallisoletanos del de la Universidad, hay que tener presentes también a los pintores toresanos habituales en las obras de los Ducete: Baltasar de Coca, Juan Alvarez de Escobar o Cristóbal Ruiz de Talaya⁴¹.

⁴¹ NIETO-CASASECA, 1976: 327. NIETO, 1977: 452. NAVARRO, 1979 y 1980: *passim*.

El retablo de la Universidad

A continuación del de Salas, abordó Juan Ducete Díez la construcción del *Retablo de la capilla de la Universidad Literaria de Oviedo*, fundación, como la anterior, debida a la munificencia del prelado asturiano don Fernando Valdés Salas.

Obra documentada por don Fermín Canella⁴², pereció cuando el incendio del edificio universitario, en una de las jornadas (la del sábado 13) de la Revolución de octubre de 1934, conservándose de ella solamente dos fragmentos del relieve central, otras tantas tallas y una buena reproducción —anterior a 1925— debida al fotógrafo ovetense don Ramón García Duarte⁴³.

Aunque no hemos localizado el contrato inicial, por el de dorado⁴⁴ sabemos que Ducete debía de entregar el retablo en blanco a los pintores antes del 15 de setiembre de 1606; esta fecha nos indica que la obra de los retablos de Salas y universitario fue, en su mayor parte, simultánea y, probablemente, concertada al mismo tiempo. Asimismo, el referido contrato hace alusión a los licenciados Alonso Núñez de Bohorques y Juan de Tejada, testamentarios del señor arzobispo de Sevilla, en su calidad de comisarios y comitentes de la obra, a cuya jurisdicción y arbitrio se sometieron todos los otorgantes.

Esta multiplicación de actividad del taller de Juan Ducete para atender los encargos de las fundaciones valdesianas debió de movilizar una cantidad considerable de operarios, aparte de los propios con que contaba y de los eventuales que pudiera contratar en Oviedo; alguno de ellos se citan entre los testigos del pliego de dorado, como el entallador ovetense Francisco González y el ensamblador Pedro de Aguirre, vecino de Palenzuela (Palencia)⁴⁵, amén de los propios pintores y doradores, de los que más abajo se hará mención; en consecuencia, no debemos de descartar tampoco su participación en el mayor de Salas. Abundando en esto, llama la atención el hecho de que no se mencione en la documentación más maestro escultor que al propio Juan Ducete, lo cual nos pone en aviso de la incomparecencia aquí en Asturias de otros miembros cualificados del Taller de Toro, cual era Sebastián Ducete del Moral.

La obra toda debía de estar entregada a finales de enero de 1607. De ese tiempo será, pues, la tasación a que se refiere Canella, realizada por el arquitecto montañés Domingo de Mortera, a la sazón y tras la muerte de Juan del Ribero Rada (Salamanca 1600), director de la fábrica de la Universidad ovetense, quien «denunció varias faltas en la obra» (referentes, sin duda, a la calidad de las tallas, como se comprobará), pese a lo cual, Ducete percibió por ella la crecida cantidad de 25.504 reales⁴⁶.

⁴² CANELLA, 1887: 244. ID., 1904: 280.

⁴³ La publicó F. ALVARADO ALBO: *Crónica del III Centenario de la Universidad (1608-1908)*. Barcelona, 1925, lám. XXX.

⁴⁴ AHP.: ante Juan Morán de la Rúa (Oviedo, 10-VII-1606), leg. 120, ff. 315-318.

⁴⁵ El 8-V-1606, «Pedro Girria, entayador», asistió como padrino al bautismo de una criatura en la parroquia de San Juan el Real de Oviedo (*Libro mixto, de 1602 a 1648*, f. 12).

⁴⁶ CANELLA, 1887: 244. ID., 1904: 280.

La circunstancia de que fuese un arquitecto quien justipreciase el retablo nos habla ya de su inequívoco carácter arquitectónico y, además, puede apuntar la paternidad de la traza de este elocuente ejemplo de retablo-fachada. En efecto, aunque subsistan pocas obras originales de Mortera, su testamento y ulterior inventario nos informan de su acreditada profesionalidad en arquitectura y edificación, así como de un indiscutible conocimiento de los tratados clásicos de arquitectura italianos y de otros libros técnicos, de los cuales poseía.

«los libros de Moya y Sebastiano [Serlio]... El libro de Andrea Palladio y Abiñola [*sic*] y León Bautista [Alberti]; y otro libro de mano de a medio pliego, yntitulado *Memoria de las obras dóricas*, encuadernado en pergamino; y otro libro de mano de Viñola, bien encuadernado. Otro de mano, de *Cortes*»⁴⁷.

No obstante, tampoco podemos desechar a Ducete como autor del diseño del retablo de la Universidad ya que —como más adelante pasaremos a estudiar— el toresano también ejerció como arquitecto.

En cuanto a la traza, nada más diferente del retablo de Salas; éste de la Universidad se estructura en un cuerpo único, cuadrado, de unos 4,30 metros de lado, conformado todo él por un orden corintio gigante de dos columnas exentas y módulo décuplo; el cimacio se decora con abundantes ménsulas. La calle central, más ancha y enrasada con el plano que demarcan el entablamiento y pedestales, adopta el diseño de un frontis o ventana dístico, de orden corintio, con amplio vano central de medio punto y frontón triangular con sotabanco que enrasa con el entablamiento principal. En las dos calles que flanquean la central, se ubican sendas hornacinas superpuestas en cada una de ellas, abiertas en un segundo plano (en el nivel de las contracolumnas), adinteladas las bajas y de medio punto las superiores; con pilastras agallonadas y frontón sobre el entablamiento, las primeras, y con ménsulas en el pedestal y tarjetas geométricas en las enjutas, las segundas. Por último, sobre la cornisa principal del retablo, a plomo con la calle central, un ático de sencilla montea (pilastras estriadas con gallones, rematado por entablamiento completo y frontón) da cabida al consabido *Calvario*. Este imperativo iconográfico, común en la mayoría de los retablos, viene en éste, sin embargo, a alterar un trabajo perfectamente armónico y conclusivo en su propio entablamiento.

Los elementos decorativos son exclusivamente arquitectónicos y de carácter geométrico (dentículos, óculos, espejos, cadenas recamadas, etc.), y se encuentran relegados al banco, contracolumnas, paredes de las cajas, tímpanos, frisos y dados. Los únicos motivos figurados (grutescos), reservados a la «cornisa principal» y los que «an de ir alderredor de las caxas», corrieron por cuenta de los pintores⁴⁸.

Nos encontramos, pues, ante un estupendo 'frontispicio' de indudable raigambre manierista: la yuxtaposición de motivos, encastrados unos al lado de otros y en leve resalto entre sí, provoca un efecto de luces y sombras que configuran un sutil movimiento óptico más que arquitectónico, puesto que el

⁴⁷ AHP.: ante Juan Morán de la Rúa (Oviedo, 17 y ss.-VIII-1608), leg. 122, f. 533 vº.

⁴⁸ *Vid supra*, n. 44, f. 315 y vº.

retablo es totalmente plano y sin alabeamiento alguno. En este sentido, el tracista, más que por la diafanidad de las estructuras y motivos arquitectónicos, optó por un lenguaje de evidente calidad decorativa. Este tipo de retablos guarda cierta afinidad con los trabajos del ensamblador y escultor zamorano Juan de Montejo († 1603)⁴⁹, cuya abundante producción, cabe pensar, sería conocida por el propio Juan Ducete.

La capilla universitaria está dedicada a San Gregorio Magno, razón por la cual el cuerpo de gloria de su retablo lo ocupa un relieve del conocido pasaje de la *Misa de San Gregorio*. Relieves son también todas las figuras del banco y representan —de izquierda a derecha— a *San Pedro* (neto), *San Lucas* (embasamento), *¿El Salvador?* (puerta del sagrario), *San Juan Evangelista* (embasamento) y *San Pablo* (neto). En las calles laterales, los nichos albergan los bultos de *San Francisco de Asís* y *Santa Catalina de Alejandría*, patrona de nuestra Universidad (lado del evangelio), y *San Antonio de Padua* y el *Bautista* (lado de la epístola); finalmente, en el ático, se disponía el *Calvario*, mientras, en el frontal del altar, campeaban las armas (pintadas) del fundador: don Fernando Valdés Salas.

El tablero central (del que se conservan dos expresivos fragmentos en el sótano del Rectorado), con la *Misa de San Gregorio* en medio relieve, patentiza una composición y talla idénticos a los estudiados de Salas, sobre todo, con los de su segundo cuerpo. De igual manera, las figuras de *San Pedro* y *San Pablo* de los pedestales de las columnas se relacionan con sus homónimas de Salas, al tiempo que el *Calvario* del retablo universitario es, salvo en mínimos detalles (en éste, *San Juan* nos muestra la palma de su mano derecha en vez de tenerla apoyada sobre su pecho), una duplicación del primero.

Interesa en esta obra la iconografía de *San Francisco* y *San Antonio*, de poses y actitudes bastante naturalistas y que nada tienen que ver ya con el periclitado romanismo de décadas anteriores; en concreto, la figura del santo de Padua apunta formalmente al modelo imperante en la plástica castellana de los dos primeros tercios del siglo XVII, con ejemplos bien patentes en todos los seguidores de Gregorio Fernández; el de Asís, ligeramente microcefálico, de adelgazado talle y leve contraposto, se nos aparece, en cambio, deudor de las estatuas de santos franciscanos del convento de San Diego (Valladolid), realizados por aquel tiempo por los colaboradores y discípulos de Pompeo Leoni.

Las dos estatuas que han llegado hasta nosotros se custodian en la sacristía de la propia capilla de la Universidad; se trata de *Santa Catalina de Alejandría* (92 cms.) y de la *Mater Dolorosa* (75,5 cms.), ambas en buen estado de conservación aunque un tanto ajadas en su policromía. En la primera, volvemos a apreciar ese drapeado abundante, blando y ceñido conocido del retablo anterior; asimismo, el rostro ovalado, de carrillos

⁴⁹ S. SAMANIEGO HIDALGO: «El retablo zamorano de finales del siglo XVI: Montejo y Falcote». *BSAA*, XLVI (1980), p. 342. Este autor considera a Montejo más importante incluso que Ducete para la conformación del taller toresano. Una versión local del retablo universitario y fechable por aquellos mismos años es el mayor de la parroquial de Santa Eulalia de Doriga (Salas), sufragado por d. Fernando García de Doriga y Valdés; sobrino nieto que fue del arzobispo de Sevilla. Puede verse reproducido en RAMALLO, 1985: figs. 15-16.

abultados, cejas muy incurvadas, nariz respingona y boca pequeña conforman un perfil muy repetido en las figuras femeninas de Salas (relieves del banco, *Nuestra Señora de la Anunciación, Presentación y Epifanía*) y que, por lo demás, parece un rasgo fisonómico definidor del estilo de Juan Ducete; característicos son también los cabellos, de ondulados mechones con la impronta de la gubia muy marcada, así como la tendencia al microcefalismo ya reseñada en la imagen de *San Francisco* de este mismo retablo. La posición de los dedos de la mano que sujeta el libro no es la primera vez que aparece en la obra del toresano. Aunque ahora no la tenga, la santa enarbolaba una espada en su mano derecha. Por su parte, la *Dolorosa*, similar en todo a la de Salas, evidencia las mismas características plásticas de la figura anterior.

Doraron inicialmente esta obra los maestros vallisoletanos Juan de Espinosa e Isidoro Ruiz quienes se obligaron con Juan Ducete en Oviedo, el 10 de julio de 1606, por 250 ducados, corriendo los materiales (oro y colores) por cuenta del propio escultor. Entre los testigos de la escritura figura también un pintor de Burgos, Jusepe González que, con toda seguridad, estaría asistiendo a los antes citados en calidad de oficial⁵⁰.

A título de atribución, cabe reseñar la posibilidad de que Ducete realizara también el monumental escudo en piedra con las armas de Valdés y timbre arzobispal que, hasta 1901, lució en la fachada del Coleio de San Gregorio de Oviedo, frontero al edificio de la Universidad, fundación igualmente del ilustre prelado asturiano don Fernando Valdés Salas; este blasón preside ahora el testero del paraninfo⁵¹.

Mas no termina aquí la vinculación del artista toresano con las fundaciones valdesianas, si no que, con motivo del fallecimiento de Domingo de Mortera (1608), director que había sido de las obras de la Universidad, Ducete ocupó interinamente su puesto⁵², encomendándosele la ultimación de detalles y saneamiento de este edificio, solemnemente inaugurado el 21 de setiembre de 1608⁵³.—JAVIER GONZALEZ SANTOS.

⁵⁰ *Vid. supra*, n. 44. No conocemos otros datos biográficos de Isidoro Ruiz y de Jusepe González; de Espinosa se sabe que, en 1603, trabajó para Vicente Carducho, al lado de José de Porras y Ambrosio del Caro, en la decoración de una casa del duque de Lerma en Valladolid; ese mismo año también registra su nombre las cuentas del Palacio Real de la capital castellana (*apud*. E. VALDIVIESO: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1971, pp. 77 y 207).

Es de lamentar que estas dos piezas no conserven su policromía y estofados originales, subsistentes, quizás, bajo una grosera capa de colores planos. Puede sospecharse que tales repintes fueron en 1789, realizados, a raíz de la concesión de altar de privilegio perpetuo a la capilla de la Universidad: con este motivo, se grabaría en el friso principal (anteriormente «de pintura de pincel») el epígrafe que muestra la fotografía. Así, parece traslucirse una reforma dieciochesca que depuró el retablo de parte de su policromía primitiva y que, a base de encharolados y contrahechura de mármoles y piedras, le confirió una cierta apariencia neoclásica.

⁵¹ CANELLA, 1904: 28-29.

⁵² Los maestros que se sucedieron en la construcción de la Universidad ovetense fueron: Rodrigo Gil de Hontañón, de 1572 a 1575 (MIGUEL VIGIL, 1889: 458. CANELLA, 190: 273), Juan del Ribero Rada (1575-1600), Domingo de Mortera (1600-1608), Juan Ducete Díez (1608) y Gonzalo de Güemes Bracamonte.

⁵³ CANELLA, 1904: 49 y 641-643.



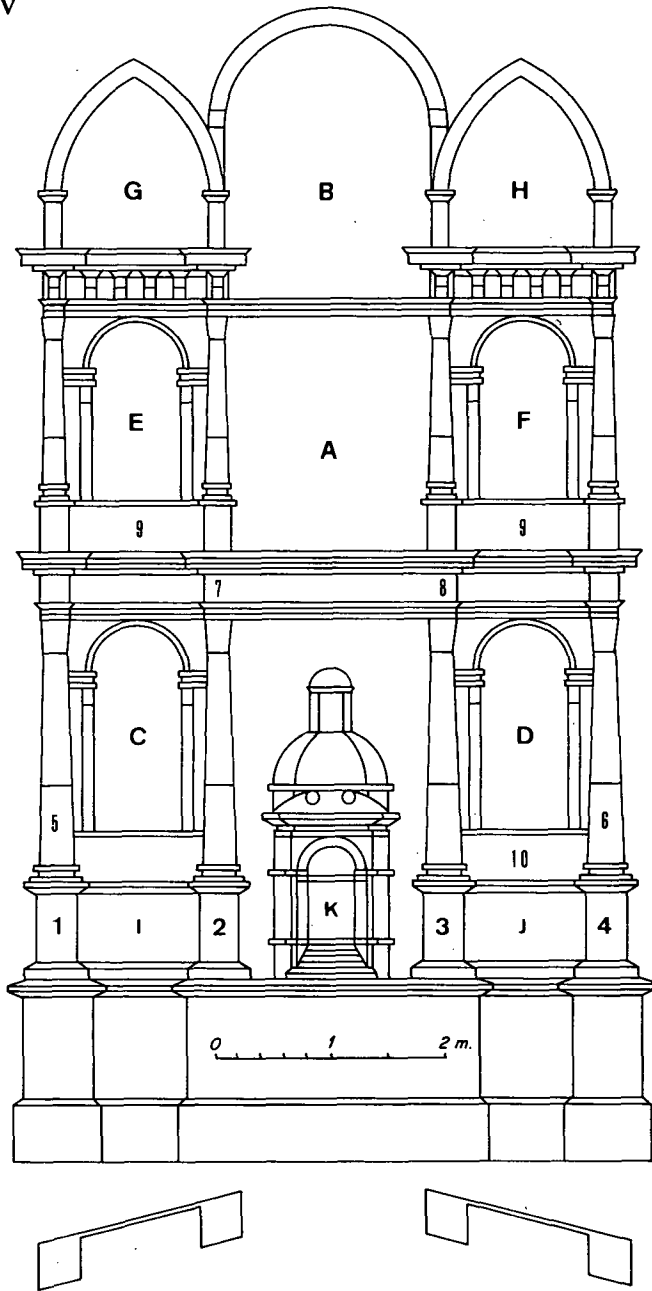
Salas (Asturias). Colegiata. Retablo mayor.





1. Salas (Asturias). Colegiata. Detalle del retablo mayor.—2. Oviedo. Retablo de la capilla de la Universidad (destruido). Fotografía de Don Ramón García Duarte.

LAMINA IV



Salas (Asturias). Colegiata. Esquema arquitectónico y programa iconográfico.

Retablo de Salas: esquema arquitectónico y programa iconográfico. A: Anunciación, B: Calvario, C: Bautismo, D: San Martín y el pobre, E: Presentación de Nuestra Señora, F: Epifanía, G: Armas del arzobispo don Fernando Valdés, H: Armas del señor don Fernando de Valdés Osorio, I: Adoración de los pastores, J: Circuncisión, K: Resurrección.

Apostolado, 1: Santiago el Menor, San Mateo y Santiago el Menor. 2: San Bartolomé, San Pedro y Santo Tomás. 3: San Felipe, San Pablo y San Andrés. 4: San Simón, San Juan, San Matías. 5: Eva, 6: Adán, 7: Santo Domingo de Guzmán, 8: San José con el Niño, 9: ¿Profetas?, 10: Alegoría de la Vanidad.