

D EL MODELO AL BLOQUE. EL 'SACADO DE PUNTOS' EN LOS TALLERES ESCULTÓRICOS ESPAÑOLES DEL RENACIMIENTO¹

LUIS VASALLO TORANZO

Universidad de Valladolid
vasallo@fyl.uva.es

Resumen: La presencia cada vez más abundante de modelos tridimensionales en los talleres escultóricos españoles del último tercio del XVI y su utilización documentada como prototipos de las imágenes definitivas, obligan a reflexionar sobre la introducción en nuestro país del sistema mecánico del "sacado de puntos". Tras analizar las aportaciones de los principales escultores de la primera mitad del XVI, se concluye que fue Gaspar Becerra quien generalizó ese método, pronto conocido por los clientes y adoptado por los principales talleres.

Palabras clave: Renacimiento / escultura / modelo / sacado de puntos / Gaspar Becerra / Juan de Juni.

FROM MODEL TO BLOCK. THE 'POINTING-OFF' IN THE SCULPTURE WORKSHOPS SPANIARDS OF THE RENAISSANCES

Abstract: The increasingly abundant presence of three-dimensional models in the Spanish sculptural workshops of the last third of the 16th century, and their documented use as prototypes of the final images, force us to reflect on the introduction in our country of the mechanical system of "pointing-off". After analyzing the contributions of the main sculptors of the first half of the 16th century, it was concluded that it was Gaspar Becerra who generalized this method, soon known to the clients and adopted by the main workshops.

Key words: Renaissance / sculpture / model / pointing-off / Gaspar Becerra / Juan de Juni.

La necesidad que sintió el hombre del Renacimiento de verificar la representación de la naturaleza para obtener una expresión verosímil de la misma le condujo a utilizar distintos métodos para concretar la tipología de las figuras, su gestualidad, disposición en el espacio, tamaño y definición. El uso por parte de Masaccio de una cuadrícula y de un diseño a tamaño natural para su *Trinidad* de Santa María Novella inauguró una época caracterizada por la premeditación científica en el proceso de creación artística.² Desde ese momento los pintores se ayudaron de la perspectiva matemática para alojar las figuras en el espacio, fijar su tamaño en relación con él y con el resto de objetos, así como de las cua-

driculas para aumentar o disminuir las dimensiones de una manera controlada. Tras ello, parecería que la talla directa empleada tradicionalmente por los escultores medievales, a partir de un dibujo o muestra presentado al comitente con el fin de garantizar el resultado final, tenía los días contados; pero las cosas no resultaron tan sencillas.

A pesar de que Alberti recomendaba emplear un método que contuviera "ciertos principios, procedimientos y reglas" para culminar con éxito la reproducción escultórica de la realidad, su puesta en práctica será muy lenta.³ No fue solamente Alberti quien concretó un procedimiento científi-

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020 / Fecha de aceptación: 8 de febrero de 2021

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del GIR IDINTAR de la Universidad de Valladolid y del Proyecto "Recepción y proyección artísticas en Castilla y León (siglos XIII-XX). Su fortuna y su valor patrimonial" (Ref. VA061G19), financiado por la Junta de Castilla y León.

² LAVIN, Irving, 2009, p. 1183-1184.

³ ALBERTI, Leon Battista, 1999, p. 137-9.

camente fiable para imitar la naturaleza a partir de sistemas mecánicos de comprobación, también Leonardo lanzó una propuesta para verificar las medidas durante el proceso de rebajado de un relieve o bulto redondo.⁴ Sin embargo, a pesar de las evidentes ventajas de la aplicación de estos procesos, que garantizaban la semejanza de la obra respecto del modelo y sorteaban los errores que pudieran dar al traste con el bloque, los talleres de escultura europeos del siglo XV siguieron utilizando la talla directa a partir de múltiples dibujos y, en el caso italiano, circunstancialmente, de modelos en cera, yeso o barro.

Son varias las referencias que recogen la existencia de modelos escultóricos en distintos talleres artísticos durante el siglo XV. Sorprendentemente, los más abundantes pertenecen al mundo de la pintura, donde aparecen en inventarios o en testimonios escritos.⁵ Vasari se hizo eco de esta práctica cuando aconsejaba, antes de proceder a la aplicación de los colores en una pintura, dibujar la figura a partir del natural o sobre muestras tridimensionales para estudiar sus luces y sombras.⁶ El origen de esta tradición estaría en el empleo de esculturas de la Antigüedad, como se supone hacía Mantegna, quien parece haber aprendido sobre moldes sacados de dichas imágenes;⁷ o como se constata en el uso del *Marsias* de la Antigüedad por varios pintores quattrocentistas.⁸ Igualmente se ha propuesto el empleo de maniqués, por ejemplo por Signorelli, como soporte de paños para proceder al estudio de pliegues.⁹

Sin embargo, las referencias de muestras citadas en los contratos de escultura se han interpretado generalmente como dibujos.¹⁰ A ello ha contribui-

do la casi total inexistencia en la actualidad de tales modelos y, sobre todo, la significativa presencia de dibujos presentes en los llamados “libros de muestras” o en los contratos de obras escultóricas de la última Edad Media.¹¹ Con todo, la documentada existencia de maquetas para presentar a los comitentes, así como de plantillas realizadas en madera para facilitar el trabajo de los canteros¹² e, igualmente, los resultados extraídos del análisis formal de algunas grandes empresas de la escultura monumental de las catedrales góticas en Francia, han permitido proponer la utilización de modelos de yeso o barro, al menos para los rostros, en distintos talleres del gótico francés.¹³

En Italia y en el XV, la presencia de algunos modelos tridimensionales completamente coincidentes con el resultado final se ha interpretado como garantía del contrato o incluso como muestras sobre las que ejercitar algún tipo de traslado mecánico de medidas, caso de algunas terracotas de Benedetto da Maiano.¹⁴ Un carácter totalmente distinto, mucho más abocetado, tiene el barro de pequeño tamaño de Andrea del Verrochio para el cenotafio del cardenal Fortiguerra. De este último se han conservado además otros dos modelos intermedios de partes concretas del mismo, destinados a guiar la ejecución escultórica de los oficiales de su taller.¹⁵

La escasez de ejemplares del Quattrocento se convierte en relativa abundancia en el siglo siguiente, donde destacan los de Miguel Ángel. Entre la mayoría de pequeño tamaño, sobresale uno realizado a tamaño natural: el *Dios fluvial* de barro de la Academia de Florencia, destinado a servir de guía para tallar el mármol de una figura de la capilla Medicea.¹⁶ Cellini relató la existencia de esos mo-

⁴ WITTKOWER, Rudolf., 1980, p. 96.

⁵ Hay constancia de la utilización de modelos de Donatello, Ghiberti, J. Sansovino, Giovanfrancesco Rustici, Desiderio da Settignano y posiblemente de Verrochio por parte de distintos pintores. Uno de ellos era Fra Bartolomeo, que en su taller guardaba 22 modelos de terracota. PISANI, Linda, 2004, p. 271-272.

⁶ VASARI, Giorgio, 1568, p. 70.

⁷ VASARI, Giorgio, 1568, p. 466.

⁸ FUSCO, Laurie, 1982, p. 188 y ss.

⁹ VAN CLEAVE, Claire, 2018, p. 94-5.

¹⁰ KURMANN, Peter, 1998, p. 23-24.

¹¹ MAGGINIS, Hayden B.J., 1995, p. 25-47; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, 2019, p. 138-142.

¹² AUBERT, Marcel, 1961, p. 181-209.

¹³ KURMANN, Peter, 1998, p. 25-33.

¹⁴ RADKE, Gary M., 1992, p. 220-221.

¹⁵ FATTORINI, Gabriele, 2019, p. 234-237. El primero, conservado en el Victoria and Albert, es un pequeño boceto en barro (44,6 cm. x 31,8 cm.), mientras que los dos fragmentos del posterior “modelo intermedio”, ligeramente más pequeños, se guardan en el Louvre.

¹⁶ WITTKOWER, Rudolf, 1980, p. 148 y ss.

delos de tamaño natural y el uso que Miguel Ángel hizo de ellos para preparar sus obras.¹⁷ Esta apreciación se acomoda con lo expresado por Vasari en la introducción a sus *Vidas*. Según el aretino el escultor debía realizar varias pruebas de pequeño porte (un pie de altura, aproximadamente) en barro o cera hasta dar con la idea definitiva. Una vez concretada la forma, debía modelar la figura al tamaño de la obra, para desde ella proceder al traslado al bloque de mármol siguiendo un sistema de medidas a partir de escuadras.¹⁸ De hecho, los traslados de medidas se habían convertido en moneda de uso corriente en la Florencia de la segunda mitad del siglo XVI. El mismo Cellini citará en 1568 el “sacado de puntos” ejercitado por Ammannati para el *Neptuno*;¹⁹ es decir el empleo de un sistema por el que se tomaban una serie de puntos de referencia en el modelo que permitían acotar las medidas fundamentales, para transferirlas por medio de compases o escuadras al bloque. Ese traslado de medidas o “sacado de puntos” se podía realizar sobre muestras menudas, empleando complicados procesos de aumento, o sencillamente sobre una tan grande como la obra. En este sentido, casi al tiempo que Ammannati tallaba su *Il Biancone* para la fuente que le encargó el duque Cosme I, Giambologna daba a realizar a sus oficiales el grupo del *Triunfo de Florencia sobre Pisa* a partir de un prototipo a tamaño natural de escayola, vaciado después de tantear la idea y sus múltiples puntos de vista con modelos de barro de distintos tamaños.²⁰

La aportación en la época de las “águilas” del arte español

Tuvieron que ser los escultores formados en Italia los encargados de introducir en España el uso de los modelos tridimensionales. Aunque son muy escasas las referencias documentales –nada aparece en el inventario de las obras concluidas o a medio terminar del muy italianizado Bartolomé Ordóñez²¹–, sí se reflejó una “notomía de un brazo y una pierna de un cuerpo” en el testamento de Diego de Siloe, indicativo de la importancia que les concedía.²²

Algunas de las primeras reseñas sobre el empleo de modelos en el Renacimiento español tienen que ver

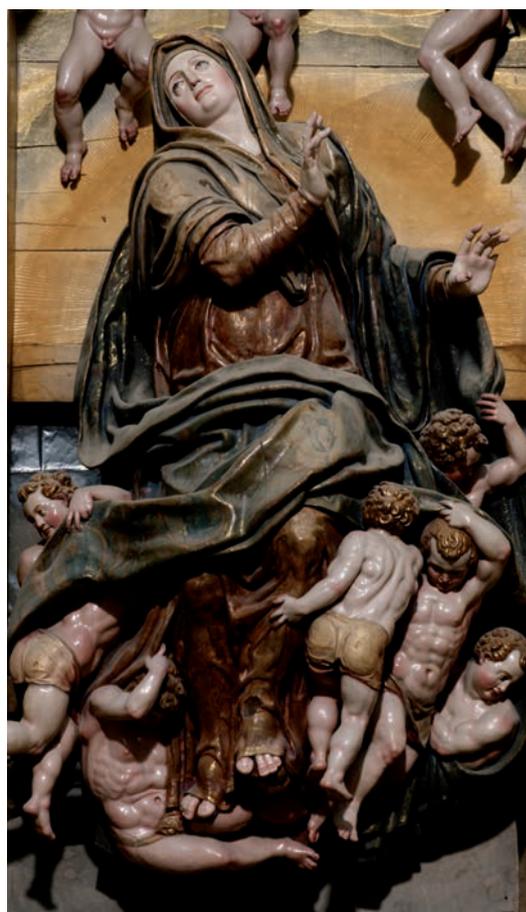


Fig. 1. Retablo de la Catedral de Astorga. Asunción. Tallada por ¿Pedro de Arbuló? sobre un modelo de Gaspar Becerra.

con los sepulcros realizados por Fancelli en las décadas iniciales del XVI y poseen, por lo tanto, un carácter fundamentalmente retratístico. En 1513 Fernando el Católico encargaba la principal obra realizada nunca por el italiano: el sepulcro de los Reyes Católicos; uno más dentro de la espectacular serie de encargos realizada por la monarquía y los Mendoza al italiano. Su participación en el mercado español había comenzado a principios de siglo cuando colaboró en la ejecución del mausoleo del Gran Cardenal, realizado sobre un debatido

¹⁷ CELLINI, Benvenuto, 1949, p. 166-7; WITKOWER, Rudolf, 1980, p. 148 y ss.
¹⁸ VASARI, Giorgio, 1568, p. 62-63.
¹⁹ CELLINI, Benvenuto, 1892, p. 342.
²⁰ AVERY, Charles, 1987, p. 63-71 y COLE, Michael W., 2011, p. 24 y ss.
²¹ CAMPORI, Giuseppe, 1873, p. 348-349.
²² LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, 1829, p. 310.

plan de Andrea Sansovino.²³ Continuó con los de Diego Hurtado de Mendoza y del príncipe don Juan, obra que entregó en 1513.²⁴ Precisamente en el verano de ese año el Rey Católico le encargó su sepulcro y el de su difunta esposa, para cuyos bultos Bigarny realizó los modelos de los rostros (se ha documentado sólo el de Fernando), que luego serían vaciados en metal para enviarlos a Italia.²⁵ Los medallones se colaron en yeso y en latón, pues en 1532 volvieron a aparecer en el inventario de Antonio de Fonseca, heredero de su hermano el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, verdadero comisionado del sepulcro.²⁶ Este sería además la persona a la que habría que responsabilizar del encargo a Ordóñez de los túmulos de los Fonseca para Coca, momento en que se volvieron a preparar modelos de yeso de los rostros de los comitentes para enviarlos a Génova.

El recurso de las mascarillas extraídas de personajes vivos está descrito en la Antigüedad, donde Plinio el Viejo lo atribuyó a Lisistrato de Sición.²⁷ Este pasaje era suficientemente conocido durante el Renacimiento, tal y como sugieren los comentarios al mismo realizados por Ghiberti, en los que reflejó su preocupación por permitir la respiración del modelo vivo –como había hecho Cennini–, demostración de su aplicación práctica.²⁸ Los ejemplos italianos de bustos basados en la tradición romana se combinan con el empleo de la mascarilla, ya sea sacada de un personaje vivo, ya de uno fallecido, tal y como se aprecia en obras de Rosellino, Laurana, Pollaiuolo, Verrocchio e incluso Donatello.²⁹

A pesar de que Cennini previó un tratamiento diferenciado para papas, reyes y grandes señores a la hora de realizar estos moldes sobre el natural, es impensable que el Rey Católico, el obispo de Burgos

o su hermano Antonio de Fonseca se sometieran al suplicio de la aplicación del yeso sobre la cara. Lo que parece indudable es que en estos monumentos comenzó a buscarse el mayor parecido posible como testimonio de verosimilitud con vistas a la posteridad. Por eso se reprochó la idealización del modelo del príncipe Juan enviado a Fancelli³⁰ y, por eso también, se comenzaron a emplear mascarillas funerarias para algunos de ellos. El propio Ordóñez parece haberla empleado en el bulto del cardenal Cisneros,³¹ lo mismo que años más tarde haría Berruguete para el del cardenal Tavera.³² La presencia de algunos medallones en el taller de Bigarny, con los rostros de personajes que le encargaron sus monumentos funerarios, aclara su finalidad. Es el caso de “la medalla del cardenal de Burgos” (Íñigo López de Mendoza) para su proyectado sepulcro de La Vid; la “del condestable” (seguramente, Íñigo Fernández de Velasco); la del “cardenal don fray Francisco Ximénez”, la única conservada, tanto en barro como en alabastro; la de la “reina de Francia” (Leonor de Austria, hija de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, desposada con Francisco I en 1526); la de un joven Carlos cuando era príncipe (“el rostro del duque Charles”) y otras sin identificar: “un rostro moldeado”, la medalla de una “monja” (sic, ¿por viuda?), “otra cara”, “siete medallas de retratos”, varios “rostros de Cristo”, que se asociaban a un “rostro de Cristo bañado”, y “una cabeza de niño de bronce”. No eran los únicos modelos que guardaba el borgoñón. En Toledo se reflejaron dos maniqués, uno de metal y otro metido en una caja, no sabemos si articulados o no, seguramente destinados a componer juegos de paños, tal y como aclaró Filarete³³ –y hemos visto arriba en el caso de Signorelli–, y posturas diversas para servir de muestras tridimensionales.³⁴ Ningún maniquí empleado

²³ PEREDA ESPESO, Felipe, 1998, p. 97-103 y PEREDA ESPESO, Felipe, 2005, p. 394-398. Para la estancia documentada de Fancelli en Toledo en 1503, VASALLO TORANZO, Luis, 2018, p. 243.

²⁴ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús 1957.

²⁵ REDONDO CANTERA, María José, 2011, p. 684-689.

²⁶ “Medallas. Otra caja de foja de Flandes redonda con dos medallas de plomo, digo de latón, doradas. La una de la rreyna doña Ysabel, la otra del obispo”. “Yten çinco medallas de yeso con las figuras del rey e de la rreyna e del obispo e de Fonseca”. VASALLO TORANZO, Luis, 2018, p. 243.

²⁷ MARTÍNEZ PÉREZ, Javier, 2016, p. 36.

²⁸ CENNINI, Cennino, 1968, p. 142 y ss. FUSCO, Laurie, 1982, p. 185.

²⁹ FUSCO, Laurie, 1982, p. 182-184.

³⁰ REDONDO CANTERA, María José, 2011, p. 687.

³¹ MIGLIACCIO, Luciano, 1992, p. 120. A pesar de la existencia de un medallón de terracota atribuido a Bigarny del busto del cardenal, sobre el que se hizo el relieve en alabastro de la Complutense, el rostro del bulto sepulcral parece haber seguido otro modelo con el que poder representar los estragos de la muerte.

³² ARIAS, Manuel, 2011, p. 200-202.

³³ FILARETE, 1990, p. 375.

³⁴ FUSCO, Laurie, 1982, p. 185 y VAN CLEAVE, Claire, 2018, p. 94-5.

por un pintor o escultor español del siglo XVI ha llegado hasta nosotros (el que se conserva en el Museo del Prado se ha relacionado con Durero), pero sí uno anatómico, realizado por Mateo Vangorla para la cátedra de cirugía de Salamanca en 1570.³⁵ El mismo Bigarny conservaba algunos moldes de yeso, como los dieciocho que había dejado en Burgos,³⁶ sobre algunos de los cuales, quizás, había vaciado la “pierna de yeso a manera de calzada” que se vendió en Toledo al pintor Pedro Solano. A pesar de esta aparente abundancia de modelos –hay que tener en cuenta que no se inventariaron los empleados para preparar las imágenes del coro toledano–, todavía Bigarny fiaba la composición al dibujo, por lo que son aún más abundantes los libros de muestras, estampas, papeles con rasguños y repertorios de imágenes sagradas.³⁷ Sólo así se explican las enormes diferencias de calidad en sus obras, incluso dentro de un mismo retablo, resultado de un sistema de producción intensivo, en el que primaba la cantidad sobre la calidad y la rapidez de ejecución sobre la reflexión. Así lo demuestra la abundancia de oficiales empleados (para el malogrado sepulcro y retablo de la Trinidad de Valladolid, se comprometió a contratar en 1532 a ¡veinte! oficiales³⁸) y las apreciaciones económicas habitualmente acordadas entre maestro Felipe y sus criados a partir de la superficie tallada, medida en pies.

Las escasísimas referencias al uso de modelos por parte de Diego de Siloe, tal y como se reseñó arriba, coincide con lo practicado por alguno de sus discípulos burgaleses en las décadas de los años 20 y 30. En 1528 Cristóbal de Andino contrataba los sepulcros de bronce de San Francisco de Medina de Rioseco para el Almirante don Francisco Enriquez. Pocos años más tarde se amplió el contrato para fabricar en piedra los retablos colaterales de la iglesia. Para esa labor Andino llamó, después de un primer intento fallido, a Miguel de Espinosa, a quien solicitó los diseños correspondientes:³⁹

...que toda la labor de lo romano e follajes e todo lo questá labrado en los dichos dos arcos los debuxó Espinosa, entallador... Anysimismo... el dicho Andino ocupó muchos días al dicho Espinosa en hazer los dichos debuxos, e le pagaba el almirante en aquellos días sus jornales, seyendo a cargo del dicho Andino el hazer de los dichos debuxos, pues se [le] pagaba de la maestría de la obra.

Ninguno de los testigos que participó en el pleito habló de la existencia de modelos tridimensionales para los relieves de los altares, que sí se refirieron en el caso de otra intervención en la iglesia, en esta ocasión de arquitectura. Tras la obra de los colaterales Andino mandó componer un modelo de madera a tamaño natural de las gradas y los púlpitos de la capilla mayor con intención de presentarlo con todas las garantías al comitente. La medida despertó las críticas de los canteros presentes, que la entendían innecesaria y costosa, pues con una monea o una traza hubiera sido suficiente:

...que este testigo tenía traçadas por compás las dichas gradas contenidas en la dicha pregunta, e tenía fecho su traça dellas según parece están en una pared de la clahustra de San Francisco de la dicha villa. E después quel dicho Andino vyno, hizo otra traça de un modelo de madera para que biesen la disposyçión de las gradas e unas trebunas para pistola e evangelio del serviçio del dicho altar mayor, e se cortó mucha madera e clavos para hazer el dicho modelo; y aunque se hizo, no aprovechó, porque se obo de quitar luego. E dize este testigo que si él hiziera las dichas gradas e trebunas, no hiziera modelo de madera, syno traça e emitaçiones como se husa entre maestros e oficiales dar traça e emitaçiones en papel o pargamiño, e no hazer aquellos gastos de modelos...⁴⁰

La ausencia de citas de muestras tridimensionales vuelve a repetirse en el medio aragonés. Cuando los canónigos de Huesca contrataron en 1520 el retablo mayor de la catedral, exigieron a Damián Forment la presentación de los dibujos de las escenas para aprobarlas, “y si no les pareciese bien, se obliga de debuxarlas una vez y otra asta que los dichos señores queden contentos de la ordenança de di-

³⁵ URREA, Jesús, 2006, p. 4-5; REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, 2015, p. 16 y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2021.

³⁶ DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel, 2001, p. 344.

³⁷ Los inventarios completos de Bigarny, en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 606-8. Una primera aproximación en VASALLO TORANZO, Luis, 2019, p. 145-160.

³⁸ GARCÍA CHICO, Esteban, 1959, p. 16.

³⁹ Los testigos dan a entender que Andino entregó unas moneas incorrectas para proceder al corte de la piedra en la cantera, por lo que tuvieron que desecharse diez o doce grandes bloques, se supone que las dovelas de los arcos, algunas de las cuales se emplearon como cimentación. ARCHV, Pl. Civiles, Varela (F), C. 942-4.

⁴⁰ ARCHV, Pl. Civiles, Varela (F), C. 942-4, 3ª pieza, testimonio de 1537 de Diego de Carranza, maestro de cantería. Debo el conocimiento de esta declaración a Ramón Pérez de Castro, con quien he mantenido numerosas conversaciones sobre la materia de este artículo. Sobre el empleo de modelos tridimensionales de muebles arquitectónicos en el medio aragonés, CRIADO MAINAR, Jesús, 1996 pp. 51 y ss.

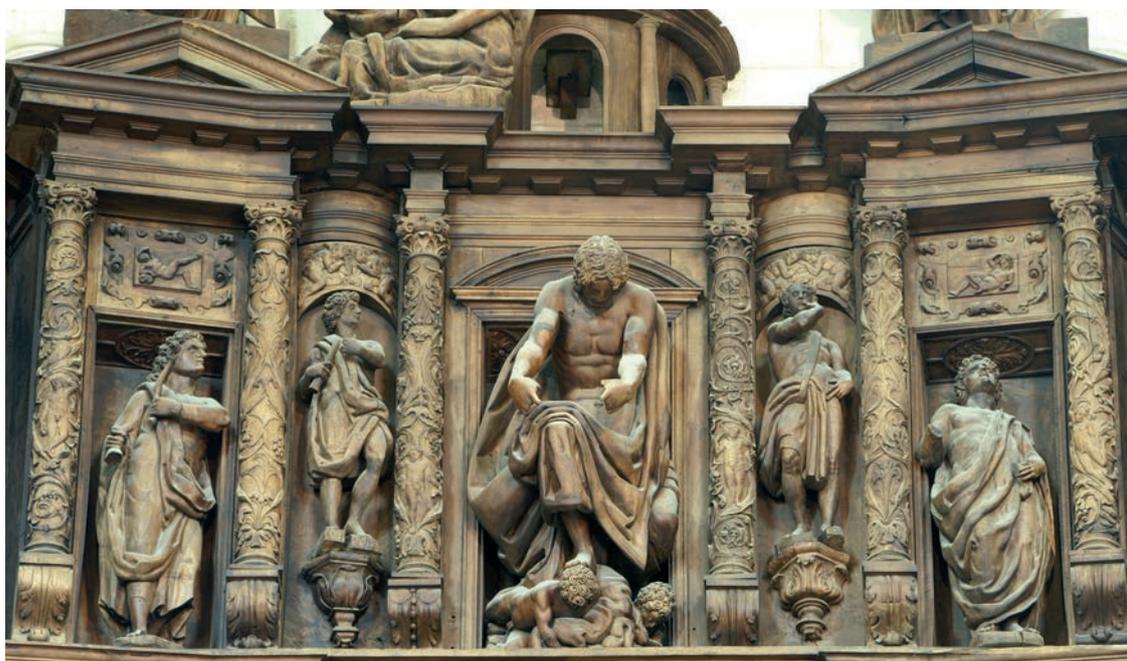


Fig. 2. Retablo de Santa Clara de Briviesca. Detalle del cuarto cuerpo. Imágenes talladas por oficiales de Pedro López de Gámiz sobre modelos de Juan de Anchieta.

chas historias y de cada una dellas".⁴¹ Es cierto que se trata de muestras para recabar la aprobación de los comitentes, pudiéndose alegar que en el seno del taller el maestro realizaría los modelos correspondientes para guiar a sus oficiales; pero igualmente es indicativo de una tradición que no tenía en cuenta o no exigía la exhibición de modelos tridimensionales, al menos en las primeras décadas del XVI, como se constata en la práctica de Peliguet, suministrador de trazas no solo para el medio aragonés.⁴²

Así las cosas, no creo que pueda defenderse la existencia de barro para explicar la repetición de tipos en los retablos españoles del primer tercio del siglo del Renacimiento. La necesidad de cubrir enormes altares con gran cantidad de imágenes y relieves condujo a la reiteración de posturas y tipos

—como practicó Berruguete en San Benito de Valladolid⁴³—, elaborados a partir de dibujos o estampas. Igualmente, tampoco el término "rebotar" empleado generalmente en las cartas de aprendizaje de escultura o en algunas tasaciones, debe interpretarse como una enseñanza de algún sistema de traslado de medidas. En realidad debería glosarse, siguiendo una de las acepciones del *Diccionario de Autoridades* ("volver la punta de lo agudo"), como redondear y suavizar; es decir, simplemente como tallar. El bloque de madera en primer lugar se desbastaba con las hachas y las gubias grandes, luego se rebotaba, rebajaba o golpeaba con las gubias y, por último, se terminaba o perfeccionaba con las gubias pequeñas y las escofinas.⁴⁴ Finalmente, tampoco se ha podido hallar hasta el

⁴¹ MORTE GARCÍA, Carmen, 2009, p. 201.

⁴² CRIADO MAINAR, Jesús, 1996, p. 44-50. En este sentido, en 1530 el zaragozano Juan Vizcaíno contrató tres yacentes de alabastro para el sepulcro del mercader Pedro Hernández de Portillo, su mujer y su hija, con destino a su capilla del monasterio de la Trinidad de Valladolid, según unos modelos previos. Dichas figuras de barro fueron exigidas por el comitente para controlar la obra, a causa de las escasas referencias que se tenían en Valladolid de ese escultor foráneo. De hecho Vizcaíno aceptó realizar los modelos para "...que vos, el dicho Pedro de Portillo digáis e veáis la manera e parecer que los dichos bultos han de tener, e si [no] me contentaréis de una manera, los faré de otra y otras hasta en tanto que vos el dicho Pedro de Portillo os contentéis de la forma e manera que los dichos bultos han de ser...". PARRADO DEL OLMO, Jesús, 1988, p. 393. El propio Vizcaíno participó años más tarde, desde 1550, y ya en Zaragoza, en la labra del sepulcro del arzobispo de Aragón, sirviéndose de una traza aportada por un pintor. CRIADO MAINAR, Jesús, 1996, p. 65 y 563.

⁴³ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, 2015, p. 424.

⁴⁴ VASALLO TORANZO, Luis, 1999, p. 110-1 y BARRÓN GARCÍA, Aurelio, 2019, p. 97-8. Cuando se tasó el retablo de Santa María de Medina de Rioseco en 1577, las imágenes de San Pedro y San Pablo que hacía Juni estaban "desbastadas y mediorrebotadas". GARCÍA CHICO, Esteban, 1941, p. 54.

momento referencia alguna en los inventarios de los escultores españoles a artilugios como los descritos por Alberti o Leonardo para el sacado de puntos. La única vez que se ha propuesto esta cuestión,⁴⁵ se ha demostrado errónea, producto de una antigua e inexacta lectura de la documentación.⁴⁶

La escasez de noticias sobre barros, ceras y yesos, incluso en el caso del muy italianizado Berruguete, sigue siendo muy acusada y, cuando las hay, son tardías. Por ejemplo, en 1545 se citan los modelos que tenía que entregar para el fallido contrato de las tribunillas de los pilares torales de la catedral de Toledo. Doce años más tarde, para la preparación de los sepulcros de los condestables, Pedro Fernández de Velasco le entregó un modelo en cera y un memorial donde se describían las vestiduras. Sobre dicha muestra Berruguete tendría que hacer los dechados definitivos para presentárselos al noble. Eran por tanto prototipos de fuerte carácter legal con los que el patrono pretendía garantizar el resultado final.⁴⁷ Precisamente, uno de ellos se transportó a Carrara para proceder al desbastado de las figuras y fue devuelto con los mármoles para poder comprobar si el tamaño se ajustaba a lo solicitado.⁴⁸ Similar proceso debió de sufrir el sepulcro del cardenal Tavera, aunque en este caso solo se ha conservado la referencia del envío de los modelos de madera, también del volumen definitivo, de las virtudes esquineras.⁴⁹ La existencia de estos modelos para realizar obras en piedra, permite conjeturar su presencia en el caso de la sillería de Toledo,⁵⁰ donde trabajó Giralte, que sabemos los empleó en las obras del obispo Gutierre de Carvajal en Madrid. Allí los vio Nicolás de Vergara el Viejo, seguramente destinados a servir de guía a los muchos oficiales que contrató para tallar el sepulcro del prelado.⁵¹

La variedad de manos y calidades vista en los grandes retablos de la primera mitad del XVI será poco

a poco sustituida por una uniformidad que pretendía una mayor perfección formal y una homogeneidad estilística. El pasaje en el que Juan de Esparza informaba de que Juan de Juni acostumbraba a destruir las imágenes imperfectas realizadas por sus oficiales, no solo es indicativo de la exigencia profesional del borgoñón, sino también de la posible existencia de modelos de barro con los que debería conformar la imagen.⁵²

No es necesario insistir en la inclinación de Juni por el barro, material en el que dejó notables obras, pero sí en su utilización en el seno del taller.⁵³ El conjunto de modelos que se reflejó en su inventario es uno de los más profusos de nuestro siglo XVI. Entre otros se enumeraron 63 cabezas y rostros, 36 figuras enteras, 22 torsos, 14 brazos y piernas de yeso, 18 historias...; además de 112 figuras e historias de pequeño tamaño, 5 cabezas y cuerpos de caballos, modelos de sepulcros, custodias y otras menudencias de barro, que seguramente se empleaban para que los aprendices practicasen, como se prueba por la existencia de esas "60 piezas de figuras para Cristo y para otros santos de madera por acabar e quebrados echos por aprendices, que no tienen valor".⁵⁴ Su avasalladora personalidad dejó una marca indeleble en los escultores que se acercaron a su taller. Figuras como los dos Angés, el leonés Bautista Vázquez, Juan de Anchieta, Juan Fernández de Vallejo, Francisco de la Maza y otros muchos tuvieron que servirse de sus muestras. Así se constata en la documentación del retablo de Santa María de Medina Rioseco, sobre el que luego volveremos, donde se comprometió a suministrar los modelos para Pedro de Bolduque y Francisco de Logroño; y, también, en la búsqueda que escultores posteriores hicieron de ellos.⁵⁵ Respecto a esto, ha pasado desapercibida una noticia que relaciona al riojano Lázaro de Leiva con los modelos vallisoletanos. En 1587 este encargó a Benito

⁴⁵ DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel, 2001, p. 346-348.

⁴⁶ VASALLO TORANZO, Luis, 2019, p. 157.

⁴⁷ ALONSO CORTÉS, Narciso, 1923, p. 66-67 y REDONDO CANTERA, María José, 1984, p. 270.

⁴⁸ GÓMEZ-MORENO, Manuel, 1983 [1941], p. 232-233.

⁴⁹ GÓMEZ-MORENO, Manuel, 1983 [1941], p. 233. Los modelos realizados por Berruguete para el Hospital Tavera fueron citados de nuevo a su muerte cuando sus herederos se hicieron cargo de ellos. MARTÍ Y MONSÓ, José, 1889-1901, p. 465.

⁵⁰ ARIAS, Manuel, 2011, p. 153.

⁵¹ VASALLO TORANZO, Luis; PÉREZ MARTÍN, Sergio, 2013, p. 278.

⁵² VASALLO TORANZO, Luis, 2009, p. 362.

⁵³ Se ha propuesto, incluso, un modelo juniano en barro para su Virgen de las Angustias. HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, 2013, p. 177-195.

⁵⁴ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a Antonia, 1991, p. 339.

⁵⁵ Así se ha documentado en Zamora (FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., 1991, p. 334 y VASALLO TORANZO, Luis, 2012, p. 343) y Salamanca (SAMANIEGO HIDALGO, Santiago; LORENZO PINAR, Francisco Javier, 2009, p. 341-358).

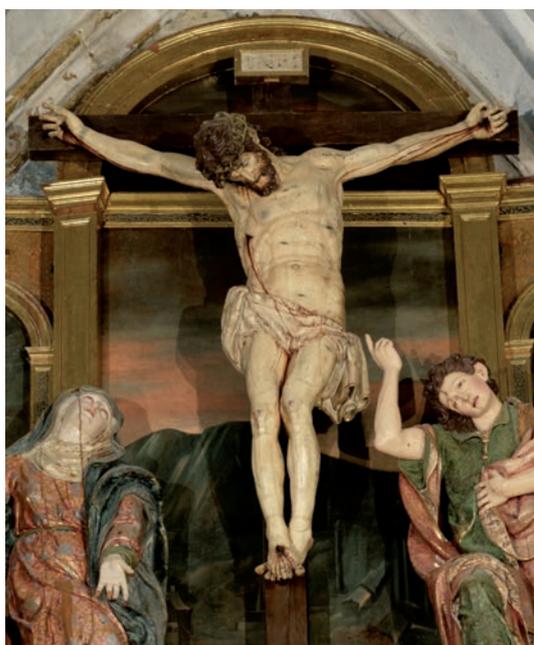


Fig. 3. Retablo de Santa María de Medina de Rioseca. Cristo. Tallado por Pedro de Bolduque sobre modelos de Juan de Juni.

Celma que le “formase y baçase çiertas figuras de modelos y otras cosas tocantes al estudio del arte de escultor” en Valladolid.⁵⁶ No se reflejó en el documento la autoría de las piezas a vaciar, pero todo indica que serían modelos de algún taller prestigioso de Valladolid, posiblemente del propio Juni.

Becerra y el “sacado de puntos”

Entre 1558 y 1562 Gaspar Becerra, al frente de un grupo de oficiales, daba forma al retablo mayor de la catedral de Astorga. Recién llegado a España desde Roma, allí había trabajado a las órdenes de Volterra y Vasari, experimentando un sistema de producción en el que los maestros dirigían unos nutridos conjuntos de oficiales a quienes proporcionaban los diseños necesarios, que en ocasiones se obtenían a partir de modelos tridimensionales, con los que se ubicaban las figuras en el espacio y se concretaban puntos de vista y posturas.⁵⁷ La difusión del empleo de modelos en la Roma de mediados de siglo se había intensificado cuando un joven Giamologna acudió allí para modelar sobre las escul-

turas de la Antigüedad. Esta práctica, desarrollada por él en la Ciudad Eterna a lo largo de dos años, le marcaría para el resto de su vida, condicionando su método escultórico practicado en Florencia. Como se ha explicado antes en referencia al grupo del *Triunfo de Florencia sobre Pisa*, el sistema se fundamentaba en la definición de las formas a través de múltiples ensayos modelados, que desembocaban en el definitivo a tamaño natural, que sus oficiales, en especial Francavilla, trasladaban al bloque.⁵⁸

Este bagaje técnico le permitió a Becerra enfrentarse con éxito a un proyecto tan ambicioso como el de Astorga. Aunque la uniformidad estilística de las imágenes e historias y la vulgaridad impersonal de su talla permitían sospechar la utilización de barros o de yesos autógrafos de Becerra que hubieran podido servir de guía a sus oficiales,⁵⁹ no ha sido sino recientemente cuando se ha podido comprobar documentalmente. Arias Martínez ha publicado el testimonio de Pedro de Arbulo, uno de los escultores del taller de Astorga, aportado a un proceso judicial en el que se aclara esta cuestión. Si bien, como en cualquier pleito, las declaraciones están sesgadas en función de los intereses de las partes –y más en este donde se intentaba dirimir la posesión de la imagen de la *Virgen de la Soledad* de Madrid, para lo que era necesario probar la autoría material o no de la escultura por parte de Becerra–, algunos argumentos son elocuentes sobre el sistema de trabajo empleado por el baezano. Arbulo, por ejemplo, aclara que...

...trabajó en muchas figuras e istorias del dicho rretablo [de Astorga] estando con el dicho Gaspar Becerra, dándole modelos de su propia mano para las figuras e ystorias que hico, e yéndolas labrando este dicho testigo llegaba el dicho Becerra a ber lo que hacía y le tomaba el maço y el hierro e trabajaba enmendando cosas que le parecía que no iba bien; e lo propio hacía a todos los oficiales que en escultura trabajaban en su casa. E bio cómo ninguna figura se hiço para el dicho rretablo que no fuese imitada de su mano por el modelo que daba el dicho Becerra.⁶⁰

Este procedimiento lo había experimentado ya el andaluz en Valladolid, donde se hizo la imagen de la Asunción, prueba exigida por los capitulares asturicenses antes de encargar el retablo. El conocimiento que demuestra Arbulo de lo acontecido

⁵⁶ VASALLO TORANZO, Luis, 2012, p. 327.

⁵⁷ FRACHIA, Carmen, 1997-8, p. 142-144.

⁵⁸ COLE, Michael W., 2011, p. 32 y 34-35.

⁵⁹ VASALLO TORANZO, Luis, 2012, p. 65.

⁶⁰ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, 2015, p. 431-432, y 2020, p. 92 y ss.

entonces, lo identifica como uno de los responsables de su labra. Según el riojano, Becerra “abía hecho modelo para toda ella, e por sus manos abía purificado el rostro e manos e otras cosas de la dicha figura”⁶¹ (Fig. 1).

Este novedoso método importado por Becerra fue pronto asumido por sus oficiales en Astorga y también por algunos escultores ya consagrados. En Briviesca la homogeneidad estilística de la mayoría de las figuras implica la responsabilidad de Juan de Anchieta en la formulación de unos modelos que se pusieron a disposición del resto de oficiales (Fig. 2). Más elocuente todavía es el caso de Rioseco. Juan de Juni, que había coincidido con Becerra en Valladolid, donde tuvo que ver tallar la Asunción destinada a Astorga en 1558, y había tasado el retablo de Briviesca en 1571, ajustó en 1573 el de Santa María de Medina de Rioseco. Según el contrato, la escultura debía correr por su cuenta y por la de los citados Bolduque y Logroño. Antes de comenzar la obra, el maestro se comprometió a realizar un modelo grande de cera, madera o barro de todo el retablo “por donde se a de guiar la dicha obra”, además de enseñar al cura y mayordomos los modelos de los bultos y relieves, “para que por ellos visto el más o menos de figuras o perfección que lleva, se aga conforme a su voluntad”. Más significativa todavía era otra cláusula: “Yten quel dicho Juan de Juni a de hacer modelos de la dicha obra según dicho es; y sus compañeros que son Francisco de Logroño y Pedro de Bolduque han de seguir su traza y horden e yndustria sin diferenciar dello en nada”.⁶² Es la primera vez que se documenta este tipo de maestría en Juni. Hasta entonces, o había aceptado un compañero en similares condiciones para repartirse la obra por mitades (retablos de la Catedral de El Burgo de Osma y de Francisca de Villafañe en San Benito de Valladolid), o sencillamente había contratado la totalidad de los altares, para los que destinaba a distintos oficiales, con las consiguientes variaciones de calidad (retablos de La Antigua de Valladolid, de los Alderete en Tordesillas y de los jesuitas de Valladolid, hoy en Noreña, Asturias).

No fue la única vez que Juni empleó este sistema. Lo retomó en Arévalo, también en 1573, comprometiéndose a dar todos los modelos de las imáge-

nes del retablo de los Ávila Monroy para la iglesia del Salvador.⁶³ Igualmente, Esteban Jordán, uno de los oficiales de Becerra en Astorga, se comprometió ese mismo año a realizar las imágenes del retablo mayor del monasterio de Palazulelos, con la condición de dar, “primero que en madera se comiencen, de barro los modelos a contento del dicho padre general”.⁶⁴ En definitiva, las novedades introducidas por Becerra en Astorga y practicadas en Briviesca comenzaban a extenderse. No sin resistencia en algunos casos, como cuando el propio Juni se vio obligado a aceptar a regañadientes la participación de sus dos compañeros en Rioseco, a los que debía proporcionar los modelos.

Estos, por supuesto, no se han conservado; aunque sí se conocen los que guardaba en su taller riosecano: uno grande de toda la máquina, otro pequeño de la figura de la Asunción y varios para el Calvario (uno de la Dolorosa, otro de San Juan y dos o tres del Cristo, de cuerpo entero y “de medio cuerpo abajo”).⁶⁵ Además, han llegado hasta la actualidad las imágenes producidas por esos dos oficiales en el Calvario. Las tres siguen las formas características del arte de Juni, pero ninguna alcanza su potencia e intensidad emocional. La de más calidad y la más juniana es el *Crucificado*, obra de Bolduque.⁶⁶ Indudablemente, fue tallado sobre un modelo general y varios parciales proporcionados por el francés, aunque introduciendo una interpretación personal que condicionó el resultado, alejándolo de las más características definiciones junianas del tema (Fig. 3).

Esto me lleva a plantear cuál fue el papel jugado por estos modelos tridimensionales en Astorga, Briviesca, Rioseco y en muchos otros retablos de la época: o bien dechados a tamaño natural sobre los que obtener copias exactas a través del “sacado de puntos”, o de pequeño tamaño que los oficiales consideraban una guía para la obra definitiva. La diversidad de resultados ayuda a responder. La homogeneidad estilística presente en el retablo de Astorga, que se acompaña de un cierto carácter impersonal de la escultura, parece probar el control exhaustivo ejercido por Becerra y la aplicación de un proceso mecánico para pasar del modelo al bloque. Es difícil concretar cuál, pero todo parece indicar que, como coetáneamente ocurría en Italia,

⁶¹ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, 2015, p. 433.

⁶² GARCÍA CHICO, Esteban, 1941, p. 49 y 50. También, MARTÍ Y MONSÓ, José, 1889-1901, p. 482-3.

⁶³ MARTÍ Y MONSÓ, José, 1889-1901, p. 518.

⁶⁴ MARTÍ Y MONSÓ, José, 1889-1901, p. 538.

⁶⁵ MARTÍ Y MONSÓ, José, 1889-1901, p. 483.

⁶⁶ PÉREZ DE CASTRO, Ramón, 2012, p. 81.

se utilizó un traslado de medidas a partir de muestras del tamaño de la obra, bien parciales (rostros, extremidades...), bien completas. Sin embargo, tanto en Briviesca como en Rioseco parecen haberse empleado modelos tridimensionales de pequeño formato, puestos a disposición de los oficiales que procedían a labrar los bultos y relieves.

La cuestión no es baladí, pues, además de las connotaciones estéticas, estaban las económicas. La realización de modelos era muy costosa y se incrementaba en función de su tamaño –el modelo grande del retablo de Rioseco se valoró en 50 ducados–. Por eso Juni se adjudicó 600 ducados por la maestría, es decir por su trabajo en elaborar los barro para enseñar a los parroquianos y entregar a sus compañeros.⁶⁷ De hecho, cuando hizo su testamento, se quejó de los “muchos gastos que he hecho en modelos para la dicha obra...”.⁶⁸ Es impensable que un taller de escultura español del momento tuviera la capacidad económica y de almacenamiento necesarios para acometer la realización de modelos a tamaño natural de todas las imágenes y relieves de un retablo mayor, como si se tratase de un trabajo en bronce. Por ello, lo más probable es que, a excepción de las imágenes singulares –la *Asunción* de Astorga pudo ser una de ellas–, se usaran barro, ceras o yesos de pequeño formato (o maniqués vestidos de mayor tamaño), sin descartar el empleo de elementos parciales como rostros, barbas, brazos o piernas a tamaño natural, tal y como se recogen en algunos inventarios.⁶⁹

En conclusión. La principal contribución de Becerra al universo escultórico español no fue la aportación de un sinfín de modelos de obras de la Antigüedad y de Miguel Ángel. Eso ya lo habían hecho años atrás Nicolás de Vergara el Viejo y Pompeyo Leoni, entre otros.⁷⁰ Lo más novedoso fue la implantación de un sistema de trabajo a partir de modelos de barro y yeso sobre los que poder practicar el “sacado de puntos” mediante escuadras y compases.⁷¹ Con ello se consiguieron varias cosas. En primer lugar eliminar las variaciones de calidad en los grandes retablos, tan frecuentes hasta entonces a causa de

la participación de numerosos oficiales de distinta capacitación profesional que trabajaban sobre dibujos. También, garantizar un tratamiento decoroso de la imagen acorde con los tiempos. Y, por último, poner las bases para la repetición mimética de tipos iconográficos realizada sobre modelos prototípicos, tal y como acabará generalizándose en los talleres más destacados de la España del XVII.

El peligro, como ocurrió en Astorga, era la formación de una escultura uniforme, fría y sin alma, diseñada en ese caso por un pintor formado en Roma. Su academicismo restaba espontaneidad y frescura a sus composiciones, como ocurrirá en el último tercio del XVI en tantos focos castellanos. Fueron de nuevo los oficiales que se habían formado junto a Berruguete y Juni, en especial Arbulo, Anchieta y Fernández de Vallejo, quienes alcanzaron las más altas cotas de esa escultura de la Contrarreforma que en España hemos dado en llamar Romanista.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Traducción de Rocío de la Villa. Madrid: Tecnos, 1999.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. “Otro sepulcro de Condestables”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, II, nº 3, 1923, p. 65-68.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*. Palencia: Diputación de Palencia, 2011.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España”, *Hispanic Research Journal*, 16, n.º 5, octubre de 2015, p. 423-440.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “En el entorno de Gaspar Becerra: Modelos, rasguños, pinturas y otros objetos de Gaspar de Hoyos (m. 1573)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 47, 2012, p. 39-52.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. *Gaspar Becerra en España. Entre la pintura y la escultura*. Astorga: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías e Instituto de Estudios Giennenses, 2020.
- AUBERT, Marcel. “La construction au Moyen Âge (suite)”, *Bulletin Monumental*, 119, 3, 1961, p. 181-209.
- EVERY, Charles. *Giambologna. La scultura*. Firenze: Cantini, 1987.

⁶⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1974, p. 301.

⁶⁸ MARTÍ Y MONSÓ, José, 1889-1901, p. 365.

⁶⁹ Por ejemplo, en el de Becerra (ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, 2012, p. 39-52), en el de Anchieta (TARIFA CASTILLA, M.ª José, 2011, p. 782-90) o en el de Bautista Vázquez, el escultor leonés que tenía a su muerte en 1596 casi trescientas figuras de barro, una de cera, ocho de yeso, otros ocho rostros de yeso grandes y unas barbas del mismo material, también grandes (DÍAZ-JIMÉNEZ MOLLEDA, Eloy, 1924, p. 89-90).

⁷⁰ MARÍAS, Fernando, 1983, p. 364-365 y SALTILLO, Marques del, 1934, p. 103-107. ESTELLA, Margarita, 1994, p. 41-51.

⁷¹ Aunque el famoso relieve de *Los cinco santos escultores* de Francisco de Moure (sillería de la catedral de Lugo, 1621-1624) incorpora el estudio de las medidas sobre modelos anatómicos y la práctica escultórica directa a través de la talla y de la representación de distintas herramientas, el uso de los compases remite a la habitual toma de medidas para definir las formas o trasladarlas.

- BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2, 2019, p. 65-120.
- CAMPORI, Giuseppe. *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, etc. de la Provincia di Massa*. Modena, 1873.
- CELLINI, Benvenuto. *Tratados de la orfebrería y la escultura*, Traducción de Delia Bernabó. Buenos Aires: Schapire, 1949.
- CELLINI, Benvenuto, *Vida*, MARCO, L. (ed.), Madrid, 1892.
- CENNINI, Cennino, *Tratado de la Pintura (El Libro del Arte)*. Traducción de F. Pérez-Dolz. Barcelona: Meseguer, 1968.
- COLE, Michael W. *Ambitious form: Giamabologna, Ammannati and Danti in Florence*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2011.
- CRIADO MAINAR, Jesús. *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Centro de Estudios Turisionenses e Institución "Fernando el Católico", Tarazona, 1996.
- DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2001.
- DÍAZ-JIMÉNEZ MOLLEDA, Eloy. "Datos para la historia del arte español". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 45, 1924, p. 68-96.
- ESTELLA, Margarita. "Los Leoni, escultores entre Italia y España". En: *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento al servicio de la corte de España*. Madrid: Museo del Prado, 1994, p. 41-51.
- FATTORINI, Gabriele. "Modelletto per il cenotafio del cardinale Niccolò Forteguerra nella Cattedrale di Pistoia, 1476 circa" y "Due angeli volanti (Angeli Thiers), modelli intemedi per il cenotafio del cardinale Niccolò Forteguerra nella Cattedrale di Pistoia (¿), 1480-1483 circa". En: CAGLIOTI, F.; MARCHI, A. de. *Verrocchio, el maestro di Leonardo*, Florencia: Marsilio, 2019, p. 234-237.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª Antonia. "Datos para la biografía de Juan de Juni", *BSAA*, 57, 1991, p. 333-340.
- FILARETE. *Tratado de arquitectura*. Edición de Pilar Pedraza. Vitoria: Ephialte, 1990.
- FRACHIA, Carmen. "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, 1997-8, p. 133-152.
- FUSCO, Laurie. "The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy", *The Art Bulletin*, LXIV, nº 2, June 1982, p. 175-194.
- GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla, Escultores*. Valladolid, 1941.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "'Un maniquí de fusta'. A propósito del inventario de bienes del pintor valenciano Joan Cardona (1556)", *Archivo de Arte Valenciano*, 102, 2021, p. 77-90.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español*. Ed. Facsímil. Madrid: Xarait, 1983.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Escultores florentinos en España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1957.
- HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. "El éxito de un modelo: la Virgen de las Angustias de Juan de Juni". En GIL CARAZO, A. (ed.). *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea, II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 177-195.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. "Conjunto de tres diseños para la capilla de Santa Ana y el sepulcro de Alonso de Velasco en el monasterio de Guadalupe (Cáceres)". En: FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, J. (coord. y ed.). *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, p. 138-142.
- KURMANN, Peter, "Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe. siècle", *Revue de l'Art*, 120, 1998, p. 23-34.
- LAVIN, Irving, *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. II, London, 2009.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por Juan Agustín Ceán -Bermúdez*, T. I, Madrid, Turner, 1977.
- MAGGINIS, Hayden B.J. "The Craftsman's Genius: Painters, Patrons and Drawings in Trecento Siena". En LADIS, A.T. y WOOD, C.H. (eds.). *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athènes, 1995, p. 25-47.
- MARÍAS, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, T. I, Toledo, 1983.
- MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1889-1901.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Javier. *El vaciado natural. Vida, muerte y aura en la escultura* (en línea) Tesis. Universidad Complutense, Madrid, 2016. En: <https://eprints.ucm.es/39058/1/T37759.pdf> (Consultado el 28-1-2020)
- MIGLIACCIO, Luciano. "Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento". En: *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Cat. Mostra, Firenze, 1992, p. 101-136.
- MORTE GARCÍA, Carmen. *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Apéndice II, Zaragoza: Caja Inmaculada, 2009.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús. "Unas obras desaparecidas del aragonés Juan Vizcaino en Valladolid", *BSAA*, 54, 1988, p. 391-393.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "Andrea Sansovino (proyecto). Sepulcro de Pedro González de Mendoza (1498/1501-d. 1503)". En: Ysabel. *La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Barcelona: Arzobispado de Toledo, 2005, p. 394-398.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "Andrea Sansovino en España. Algunos problemas". En: BÉRCHEZ, J. et al. *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia: Comité Español de Historia del Arte, 1998, p. 97-103.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón. "El escultor Pedro de Bolduque: orígenes y primeras obras". *BSAA arte*, 78, 2012, p. 69-98.
- PISANI, Linda. "The Exchange of Models in Florentine Workshops of the Quattrocento: A Seeht from de 'Verrocchio Sketchbook'". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67, 2004, p. 269-274.
- RADKE, Gary M. "Benedetto da Maiano and the Use of Full Scale Preparatory Models in the Quattrocento". En BULE, S. (ed.). *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Florence, 1992, p. 217-224.
- REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. "Escultores a caballo entre Salamanca y Valladolid a fines del XVI". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 50, 2015, p. 15-30.

- REDONDO CANTERA, María José. "El sepulcro del IV Condestable de Castilla", *BSAA*, 50, 1984, p. 261-271.
- REDONDO CANTERA, María José. "La intervención de Felipe Bigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos". En: FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Pulchrum. Scripta varia in honorem María Concepción García Gainza*, Navarra: Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, p. 684-689.
- SAMANIEGO HIDALGO, Santiago; LORENZO PINAR, Francisco Javier. "El escultor salmantino Miguel García y su labor en la Pasión de Peñaranda de Bracamonte". En CASQUERO FERNÁNDEZ, J.A. *IV Congreso Internacional de Hermandades de Cofradías de la Santa Vera Cruz*. Actas, Zamora, 2009, p. 341-358.
- SALTILLO, Marques de. "La herencia de Pompeyo Leoni". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLII, 1934, p. 103-107.
- TARIFA CASTILLA, M.^a José. "Los modelos y figuras de arte del escultor romanista Juan de Anchieta". En: FERNANDEZ GRACIA, R. (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M.^a Concepcion Garcia Gainza*, Navarra: Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, p. 782-90.
- URREA, Jesús, "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 2006, p. 3-14.
- VAN CLEAVE, Claire. "Luca Signorelli's studies of the human figure". En: CURRIE, S. (ed.), *Drawing 1400-1600: Invention and innovation*, Devon: Routledge, 2018, p. 91-108.
- VASALLO TORANZO, Luis; PÉREZ MARTÍN, Sergio. "Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre de Carvajal". *AEA*, LXXXVI, 344, 2013, p. 275-290.
- VASALLO TORANZO, Luis. "El escultor Manuel Álvarez de la Peña", *Academia*, 89, 1999, p. 85-116.
- VASALLO TORANZO, Luis. "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventario de bienes". *AEA*, XCII, 366, 2019, p. 145-160.
- VASALLO TORANZO, Luis. "Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca", *AEA*, LXXXII, 328, 2009, p. 355-366.
- VASALLO TORANZO, Luis. *Juan de Anchieta, aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.
- VASALLO TORANZO, Luis. *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.
- VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*. Ed. A. Ávila. Madrid: Cátedra, 2002.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura, procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.