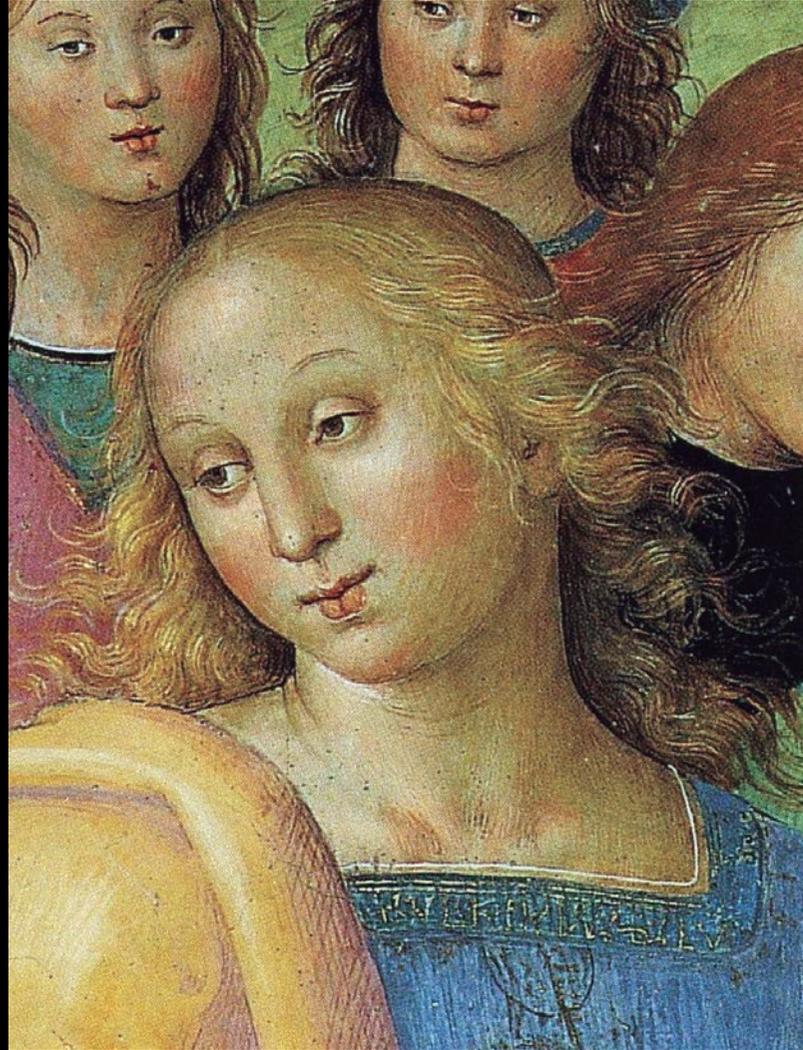


IRUNE FIZ FUERTES



PINTURA Y PINTORES EN ZAMORA (1525-1580)

Un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación

Universidad de Valladolid

PINTURA Y PINTORES EN ZAMORA (1525-1580)
UN ESTUDIO DEL CASO SOBRE LA ASIMILACION DEL RENACIMIENTO
EN EL NOROESTE CASTELLANO-LEONÉS Y SU IRRADIACIÓN

Serie: ARTE Y ARQUEOLOGÍA, nº 53

FIZ FUERTES, IRUNE

Pintura y pintores en Zamora (1525-1580) : un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste castellano-leonés y su irradiación.- Ediciones Universidad de Valladolid, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo ed., 2023

241 p. : il. col. ; 28 cm. (Arte y arqueología) ; 53

ISBN 978-84-1320-226-6

1. Pintura española - España - Zamora - Siglo XVI. I. Universidad de Valladolid, ed. II. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, ed. III Serie

75(460.184)"15"

IRUNE FIZ FUERTES

PINTURA Y PINTORES EN ZAMORA (1525-1580)
UN ESTUDIO DEL CASO SOBRE LA ASIMILACION DEL RENACIMIENTO EN
EL NOROESTE CASTELLANO-LEONÉS Y SU IRRADIACIÓN



EDICIONES
Universidad
Valladolid^{de}

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial - Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

IRUNE FIZ FUERTES. Valladolid, 2023

tez FLORIÁN DE OCAMPO



Diseño: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN: 978-84-1320-226-6

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ÍNDICE

Agradecimientos	11
1. Cuestiones preliminares.....	13
1. 1. Historiografía	13
1.2. Metodología y objetivos	15
1.3. Marco territorial.....	17
1.4. Marco temporal	19
1.5. La comisión de obras	19
2. Pluralidad de lenguajes (1525-1545)	25
2.1. Introducción	25
2.2. Pintura y pintores en Zamora hacia 1525	27
2.2.1. La Escuela del Maestro de Astorga y su implantación en Zamora	33
○ El verdadero estilo del Maestro de Astorga.....	34
○ El retablo de Fuentelcarnero y la pintura zamorana del primer tercio del siglo XVI.....	43
○ Maestro de las Dueñas de Zamora	50
○ Gil de Encinas	54
○ Maestro de la Horta	67
○ Un discípulo de Gil de Encinas en el páramo leonés: el Maestro de Cabreros del Río.....	72
○ Un seguidor leonés del maestro de Astorga con posible obra en Zamora: El Maestro de la Hispanic Society	76
○ Otras huellas de Gil de Encinas y del Maestro de las Dueñas de Zamora.....	77
2.3. La generación de transición (1530-1545).....	78
2.3.1. Blas de Oña (documentado entre 1531 y 1543).....	79
2.3.2. Martín de Carvajal (documentado entre 1529 y 1546).....	89

3. Formación y hegemonía del foco toresano (1528-1575)	105
3.1. Introducción	105
3.2. La Escuela de Toro	113
3.2.1. Historiografía.....	113
3.2.2. El taller: discípulos e imitadores. El problema de la autoría.....	115
3.2.3. El tratamiento del espacio	116
3.2.4. El tratamiento del paisaje	117
3.2.5. Lorenzo de Ávila (circa 1485-1570).....	122
3.2.6. Juan de Borgoña (documentados entre 1534-1565).....	152
3.2.7. Antonio Sánchez de Salamanca (circa 1513-1573)	162
3.2.8. Luis del Castillo (1506-1583)	174
3.2.9. Pinturas anónimas pertenecientes a la Escuela de Toro.....	200
3.2.10. Otras pinturas fuera del ámbito zamorano con influencia de la Escuela de Toro	206
3.2.11. Pinturas erróneamente atribuidas a los talleres de Toro.....	207
3.3. Pintores de la ciudad de Zamora en el tercio central del siglo XVI	210
3.3.1. Juan Godínez (documentado 1528-1573)	211
3.3.2. Miguel de Carvajal (circa 1522-1578)	212
3.3.3. Alonso de Aguilar (circa 1520-1580)	214
4. Conclusiones	219
Bibliografía	221
Índice onomástico	235
Índice toponímico	240

SIGLAS Y ABREVIATURAS

A.H.P.Za.	Archivo Histórico Provincial de Zamora
A.H.P.Va	Archivo Histórico Provincial de Valladolid
A.H.P.Sa	Archivo Histórico Provincial de Salamanca
A.R. Ch. Va	Archivo de la Real Chancillería de Valladolid
A.H.D.Za	Archivo Histórico Diocesano de Zamora
A.H.N	Archivo Histórico Nacional
R.A.H	Real Academia de la Historia
A.G.S	Archivo General de Simancas

Agradecimientos

Realizar una investigación como la que encierran estas páginas conlleva una gran parte de trabajo de campo que no puede llegar a buen término sin que muchas personas a lo largo de los años me hayan brindado su ayuda. He encontrado siempre el máximo apoyo en las diversas diócesis con las que he contactado, pero he de hacer mención especial, por su mayor peso en este trabajo, a la de Zamora, a través de la Delegación de Patrimonio y los organismos que dependen de la misma, en especial el taller de restauración diocesano, con Bernardo Medina Garduño a la cabeza y el Archivo Histórico Diocesano, con José Carlos de Lera Maíllo, técnico del archivo, quienes han hecho siempre todo lo posible por facilitar mi labor.

En el plano académico, han sido varios los colegas que me han ayudado, al proporcionarme informaciones documentales pero también ánimos en esta ardua carrera. Sobre todos ellos quiero destacar la ayuda recibida de Luis Vasallo Toranzo, compañero en el Departamento de Historia de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, por sus sabias sugerencias y su generosidad al compartir sus hallazgos documentales.

La publicación de esta obra ha sido posible gracias a la financiación, por una parte, del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid: *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo* (IDINTAR) y a Ediciones de la Universidad de Valladolid, y por otra, al Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, el cual, además de este apoyo económico, ha demostrado una enorme paciencia por la dilatada gestación de esta obra sin dejar de alentarme a lo largo del proceso.

Tampoco quiero olvidarme de todos aquellos que han dedicado su tiempo a facilitarme la entrada a los templos para que pudiera estudiar sus pinturas. Los sacerdotes que se desplazan de pueblo en pueblo para atender las necesidades de los feligreses, los vecinos que dejan su quehacer para abrir e iluminar la iglesia... decenas de personas anónimas de la España Vacía, que son las que en el día a día valoran y custodian este patrimonio y sin las que este trabajo no hubiera sido posible.

La última mención, pero la más importante es para Luis y Paula, mis incansables compañeros de viaje.

1. Cuestiones preliminares

1. 1. Historiografía

Un intento de historiar la pintura zamorana comienza por hacer compendio de lo que hasta ahora se ha escrito. Hemos de partir de la tradicional posición de la historiografía a este respecto, que generalmente ha mostrado escaso interés hacia la pintura castellana de los dos primeros tercios del siglo XVI.

Parece que, desaparecido el estilo hispanoflamenco, y hasta la llegada del Greco, con la salvedad de Pedro Berruguete, Juan de Borgoña y Alonso Berruguete, lo único que tenemos es una pléyade de «pintores satélite», la mayoría de ellos anónimos, mal conocidos y poco documentados, que se esfuerzan por imitar el estilo de los artistas citados. De tal modo que, en las guías artísticas, catálogos monumentales e inventarios, a la hora de etiquetar la pintura de una determinada zona, frecuentemente se soluciona su catalogación con un lacónico «tabla de escuela castellana, siglo XVI» o «escuela de Berruguete» o «escuela de Juan de Borgoña», etc. No se trata sólo de una falta de labor de archivo, que hubiera permitido documentar muchas de las obras, sino de un desinterés hacia el análisis formal profundo, más allá de su adscripción a los maestros sobradamente conocidos. Esta desafección se plasma en la escasez de fotografías de pintura que acompañan a estos catálogos e inventarios.

De esta manera, se contribuye a crear la sensación de que la pintura del XVI no se valora al mismo nivel que la escultura o la arquitectura del momento por su escasa proliferación. Sin embargo, en las últimas décadas han ido apareciendo memorias de licenciatura y tesis doctorales que rebaten este supuesto: nos encontramos con un rico patrimonio apenas conocido y, sobre todo, escasamente valorado¹. Si esta es la visión general para Castilla y León, en el caso zamorano la indiferencia se agudiza. Las «protohistorias» anteriores al siglo XX se interesaron poco por esta zona: Ponz (1787) no la visitó, Quadrado (1861) admiró sólo la arquitectura, sin hacer mención de la abundante retablistica. Tampoco en los viajes realizados por extranjeros se dice gran cosa en las escasas visitas a Zamora². La falta de atención es producto de escaso protagonismo en la historia política de la Edad Moderna. Se colige de una manera tácita que, si un determinado lugar no tuvo un papel relevante en el pasado, no puede tener obras de arte que sí lo sean.

¹ Rodicio, 1989; Collar de Cáceres, 1989; Ibáñez Martínez, 1991; Urquizar Herrera, 2001; Ramos Gómez, 2004.

² García Mercadal, 1999.

En cuanto a las historias generales de la pintura española del siglo XVI realizadas a lo largo del siglo XX, es evidente la desatención al territorio zamorano, que aparece casi siempre sin entidad propia, englobada su pintura junto con la leonesa.³ Ciertamente, y como tendremos ocasión de comprobar, las relaciones entre estos territorios son muy estrechas, pero la práctica de agruparlos tiene que ver más con una falta de conocimiento en profundidad que con una visión de síntesis.

Aunque la biografía existente hasta ahora sobre la pintura zamorana del siglo XVI es dispersa y no logra una apreciación conjunta del panorama global, en los últimos años, a partir de las investigaciones de Navarro Talegón (1980; 1983; 1984; 1985; 1995) completadas con diversos artículos de otros autores,⁴ se ha puesto de relieve la importancia del foco pictórico de Toro durante el tercio central de siglo. Sin embargo, el resto de la pintura de la provincia sólo ha sido objeto de apretadas síntesis.⁵

Conviene profundizar sobre la falta de valoración de la pintura castellano-leonesa a la que antes aludíamos. En gran parte procede de la concepción filoitalianizante⁶ que, teniendo como modelo a la Italia del Renacimiento –Florenia y Roma principalmente–, insiste en que cuanto más nos alejemos de este patrón, menos valor tendrá la producción artística en cuestión.

A este respecto, son clásicas las reflexiones acerca de centro y periferia de Castelnuovo y Ginzburg (1979), a las que se pueden añadir las más recientes de Serrao (1998a; 2001) para la pintura portuguesa. Su punto de vista, que exponemos aquí de modo muy sumario, consiste en considerar que periferia no es siempre sinónimo de retraso artístico⁷ y el pensamiento de que, si nos atenemos sólo a las obras de arte pioneras y sobresalientes, conseguiremos una visión fragmentada de la Historia del Arte⁸.

A esto añadimos que, sin la debida atención a los centros secundarios, se corre el riesgo de valorar sólo lo bello, lo perfecto, lo que se atiene a unos cánones directamente derivados de la tradición clásica. Pero la misión del historiador del arte no debe consistir en un mero examen estético y de atribucionismo formal, sino que ha de intentar aproximarse con la mayor verosimilitud y objetividad a unas determinadas manifestaciones artísticas en un medio concreto, con el fin de comprender mejor esa sociedad y los mecanismos por los que funciona la oferta y demanda artística.⁹

Otro factor que hay que entrar a valorar es la suerte que ha corrido este patrimonio pictórico.

Cuando empecé a estudiar la pintura zamorana me topé enseguida con la falta de documentación y de obras, sobre todo del primer tercio del siglo XVI. Una conclusión apresurada podría llevar a pensar sin más que no hubo pintura de importancia en ese periodo o que la que pudo haber fue sustituida en otras etapas históricas por manifestaciones más acordes a la época. Esto último parece que es lo que ocurrió en Toro y en su ámbito de influencia. Sin embargo, en el caso de la ciudad de Zamora y su entorno, la sorpresa llegó al comprobar que esa pintura sí existió, pues la presencia de «retablos de pincel» es constante en los inventarios, pero lo que es más importante, se reseña en el catálogo monumental de la provincia, redactado por Manuel Gómez-Moreno, que estuvo en la zona entre 1903 y 1904. La reciente publicación de su correspondencia de aquellos años y las apreciaciones vertidas respecto a la pintura que va viendo, ha venido a recalcar los datos consignados en el catálogo. Así, por ejemplo, en una carta escrita a sus padres en julio de 1904, el investigador afirma que

Raro es el pueblo donde no queda algún gran retablo lleno de tallas preciosas y de pinturas; otros, aunque menos, ofrecen imaginería también y los hay que se remontan al XV. Resulta pues, una nueva serie de tablas interesantísimas para nuestra historia que abarca lo italiano de la primera mitad del XV, lo flamenco y por último lo rafaelesco y manierista.¹⁰

³ Mayer, 1947, pasa de Gallego y Berruguete al Romanismo casi sin solución de continuidad. Lafuente Ferrari, 1953, aplica términos arquitectónicos como “plateresco” y “purista” a los fenómenos pictóricos, en un intento de acomparar las cronologías. Camón Aznar, 1970, realizó principalmente una compilación acrítica.

⁴ Casaseca Casaseca, 1981; Díaz Padrón, 1983; 1985; 1986a; 1986b; Díaz Padrón y Padrón Mérida, 1983, 1988, 1995, Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003; Fiz Fuertes, 2003a, 2003b, 2007.

⁵ Casaseca Casaseca, 1990, y Navarro Talegón, 1995.

⁶ Tomo prestado este término de Urquizar, 2001.

⁷ Castelnuovo y Ginzburg, 1979.

⁸ Serrao, 2001.

⁹ Teniendo en cuenta, no obstante, que el lapso temporal entre las manifestaciones artísticas y nuestra visión constituye una barrera insoslayable.

¹⁰ Lorenzo Arribas y Pérez Martín, 2017, pp. 248-249.

Para a continuación lamentarse de que

... es una pena el vandalismo que por aquí se ha desarrollado con el arreglo parroquial, pues todas las iglesias suprimidas, faltas de fondos, van cayendo por sí mismas o derribadas, siendo muchas de ellas edificios magníficos con artonados soberbios, retablos, etc. que son vendidos y tirados de cualquier modo.¹¹

Esto significa que la desaparición de pinturas y otras obras de arte fue en gran parte posterior a la confección de ese catálogo y no fruto de los avatares de la historia, sino de un expolio continuado, como se han encargado de explorar sobre todo en las últimas décadas numerosos estudios.¹² La mayor parte de estos trabajos ha incidido en especificar las obras expoliadas y en visibilizar el proceso, los mecanismos y las personas que hacían posible este auténtico desmantelamiento patrimonial. Pero hay otro aspecto que se debe señalar, y que cobra especial sentido en el caso de la pintura zamorana de los inicios del siglo XVI, su expolio no solo arrebató una riqueza material, sino que imposibilitó la tarea de reconstruir una historia en la que se pueda dejar constancia de tal riqueza, distorsionándose la importancia de la zona en un determinado periodo. Afortunadamente, en el caso zamorano y tras ímprobo trabajo y tiempo, hemos logrado recuperar, si no las piezas materiales, sí al menos una pequeña parte de esta historia de la pintura nunca contada.

1.2. Metodología y objetivos

La causa de la elección de la pintura zamorana como objeto de estudio viene determinada precisamente por su carácter marginal y poco estudiado, sobre todo si la comparamos con la de los grandes centros de la época. Las investigaciones de pintura que, como se ha visto, han estado enfocadas en su mayoría a mostrar tan sólo las obras más relevantes, hacen necesario el estudio de centros que son secundarios, pero no por ello carentes de interés.

No se trata tampoco de contraponer dos modelos, sino de mostrar la natural pluralidad de opciones, o, mejor, cómo cada centro asimila las novedades de una determinada manera y las remodela. Este modo de actuar nos permitirá enmarcar el fenómeno estudiado dentro de una secuencia más amplia de la Historia del Arte.

Las herramientas más habituales para reconstruir un determinado panorama artístico son el análisis formal de las obras, combinado con la investigación de los fondos documentales, siendo los más utilizados entre éstos los protocolos notariales. A partir de estos instrumentos y de otros secundarios se extraen las pertinentes conclusiones.

Al enfrentarnos al panorama de la pintura zamorana hemos encontrado dos diversas realidades que determinan dichas conclusiones: Toro y Zamora. Cada uno de estos centros va a constituir frecuentemente a lo largo del periodo estudiado un ámbito de influencia artístico diferenciado que será necesario definir. La fortuna de los fondos artísticos y documentales ha sido muy dispar en ambas ciudades. Empezando por los documentos y tomando, por ejemplo, como referencias las fechas límite de 1500-1550, se han conservado en Toro el triple de protocolos notariales que en Zamora. No sólo han llegado menor número de registros conservados en Zamora, sino que éstos provienen de menos escribanías que en Toro.¹³ Este hecho es más relevante de lo que parece, puesto que quien acude a formalizar una escritura tiene la costumbre de no variar mucho de escribano; de hecho, por los protocolos conservados, se deduce que el factor determinante para elegir un notario era la vecindad de la vivienda de éste con respecto a la de su cliente. En este sentido, es significativo comprobar que los pintores que han ido apareciendo en los documentos rastreados para la ciudad de Zamora, no vivían en la colación de San Cipriano, que aglutinaba a la mayoría de los pintores de la ciudad, sino en otras barriadas cercanas en las que habitaban otros notarios cuyos documentos han corrido mejor suerte que los de la mayoría.

En cuanto a las obras que nos han llegado, el panorama de la ciudad de Zamora y su foco de irradiación se presenta escaso, discontinuo y heterogéneo, sobre todo si lo comparamos con la abundancia de retablistica del siglo XVI que aún hoy

¹¹ Lorenzo Arribas y Pérez Martín, 2017, pp. 248-249.

¹² En el caso zamorano destacan los trabajos al respecto de Martín Benito y Regueras Grande, 2003, Martínez Ruiz, 2018, Lorenzo Arribas y Pérez Martín, 2020, Fiz Fuertes 2021a, 2021b.

¹³ Once en el caso de Zamora, aunque casi nada de los primeros treinta años de siglo; catorce en el de Toro, teniendo en cuenta que cada ciudad contaba con veinte escribanos del número.

pervive en Toro y sus alrededores. Este hecho ha determinado en gran parte que se haya otorgado un peso mucho mayor a la pintura toresana en detrimento de la que pudo existir en el resto de la diócesis, quizá soslayando el hecho de que la demanda artística suele ser sobresaliente, al menos en cantidad, en una sede episcopal debido a la multitud de encargos provenientes del obispado y su provisorato.

Puesto que apenas podemos servirnos de los protocolos notariales, los libros de fábrica y visitas, alguno de ellos conservados desde inicios del siglo XVI, han sido una fuente inestimable de ayuda. Sabido es que periódicamente, en las visitas realizadas a las parroquias, se efectuaban inventarios de los bienes muebles e inmuebles pertenecientes a cada iglesia. En todos ellos se constata que el modo en que se recoge la información varía a lo largo del tiempo: cuanto más antiguo es el libro de fábrica, más exhaustivo será sobre los retablos que posee el templo. A medida que avanza el siglo, y sobre todo desde la segunda mitad, se empieza a prestar menor atención al inventariado de los retablos para concentrarse en los ornamentos litúrgicos.

Los asientos de cuentas en que se deberían registrar los nombres de los artífices a los que se les paga por hacer un retablo, no ayudan demasiado en este sentido. En los que empiezan a finales del siglo XV o a principios del siglo XVI es muy inusual que se especifique el nombre del pintor. Los que comienzan en el segundo tercio señalan la existencia de un nuevo retablo que ya ha sido pagado, por lo que no aparece en las cuentas el nombre de su artífice.

Así mismo han sido de gran valor para nuestro estudio los fondos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, donde hemos podido rescatar litigios que ayudan a aclarar el panorama. No sólo porque proporcionan información acerca de obras que no han llegado a nuestros días, sino por la oportunidad de obtener una visión más amplia, más allá de un listado de obras y autores, gracias a los interrogatorios que contienen.

Debido a las carencias patrimoniales que acabamos de comentar, se ha documentado la existencia de numerosos pintores cuya obra actual es inexistente, pero nos ha parecido oportuno recoger con la mayor exhaustividad posible los nombres de todos aquellos que trabajaron en el ámbito y el periodo de estudio escogidos, para de este modo ayudar a constatar la importancia del foco pictórico zamorano durante el Renacimiento y en previsión de posibles hallazgos documentales que permita conectar pinturas y pintores. La mayoría de las obras conservadas son tablas pertenecientes a retablos. Es a este soporte al que se circunscribe nuestro estudio, pero, llegado el caso, se harán referencias a otras técnicas y soportes con los que trabajaron los pintores aquí estudiados.

Por tanto, para reconstruir la historia de la pintura zamorana hemos de efectuar un análisis a partir de obras inexistentes. Es lo que Vitor Serrao (2001) ha denominado «cripto-historia del Arte». Porque no podemos pretender tener una visión global de la pintura de la época sin incorporar al discurso las obras desaparecidas, y sin preguntarnos, siempre que sea posible, la causa de su desaparición.

El hecho de tener en cuenta estos criterios a la hora de abordar el periodo estudiado, no significa que prescindamos del análisis de la obra en sí y de hecho nos sigue pareciendo esencial el análisis formal de la misma.

El método atribucionista-morelliano se encuentra bastante denostado actualmente. Sin duda, empleado de una manera estricta y como único fin de una clasificación, se muestra como un criterio simplemente instrumental. Combinado con un análisis de los documentos pertinentes es un medio fundamental para aproximarnos al fenómeno estudiado. Sin embargo, no pensamos que deba ser el fin en sí mismo de una investigación artística. De poco sirve establecer el cuándo y el quién a partir de criterios formales y documentales si no lo imbricamos en un contexto.

De manera que, si queremos reconstruir un periodo histórico-artístico, la atribución formal, empleada de un modo riguroso, sigue siendo un instrumento imprescindible a la hora de reubicar ciertas obras actualmente en colecciones y museos, o en el mercado artístico en su lugar original de producción. El desdén de la actual historia del arte hacia el formalismo estricto, considerado un método demasiado unido al mercado del anticuariado y sus intereses comerciales, ha propiciado que las diferencias formales entre unas obras y otras atribuidas a un determinado maestro se hayan soslayado hasta tal punto que es frecuente encontrarse con catálogos de obras de maestros anónimos artificialmente acrecentados.

Por otra parte, aunque se tratará de individualizar distintas sensibilidades cuando ello sea posible, no se debe olvidar la existencia de un taller en el que se trabaja de un modo jerarquizado, que conlleva la participación de varios artistas en una misma pintura, por lo que, como veremos, en muchos casos se debe hablar de autorías compartidas.¹⁴

Dentro del análisis formal y de la recepción de nuevos modelos, nos ha parecido primordial prestar atención al modo en que resuelven los pintores el planteamiento de un espacio tridimensional, porque su dominio marca un antes y un después en la historia de la pintura.

Otra característica formal que hemos intentado subrayar es el ensamblaje del retablo. Puesto que durante los dos primeros tercios de siglo son los pintores los encargados de realizar la mayoría de las trazas de los retablos, es lógico detenerse en la concepción de las mismas, pues proporcionan valiosa información sobre los modelos artísticos de los que se nutre el artista.

En suma, con este planteamiento de partida, los objetivos de este trabajo se pueden resumir de esta manera:

1. El propósito de contribuir a ensanchar el panorama del conocimiento de la pintura del siglo XVI en Zamora para valorarlo como una producción con una entidad reconocible. Se trata de ofrecer una visión de conjunto, basada en el rigor y no en el afán de enaltecer de manera artificial un determinado territorio o grupo de pintores.
2. Más allá de establecer un catálogo razonado, siempre que sea posible se procurará reubicar en su contexto original las obras dispersas en museos y colecciones privadas.
3. Más allá de la catalogación formal, se persigue la inserción del fenómeno artístico dentro de la sociedad del momento.
4. Para un primer periodo, poblado por autores anónimos, se tratará de reconstruirlo, sobre la base de la documentación y de las obras conservadas, para ofrecer una visión inédita de esta desconocida etapa.
5. Para una segunda etapa, protagonizada por los talleres radicados en Toro, se tratará de constatar o refutar si la mayor importancia de estos talleres se deriva de su alcance real o bien es fruto del azar documental y de la fortuna patrimonial. Dicho de otro modo: si el azar documental y la fortuna patrimonial son las causas determinantes de nuestra visión actual de una época.
6. Se contextualizará la pintura aquí estudiada con la de otros territorios, como una contribución al esclarecimiento del complejo entramado de relaciones estilísticas existentes entre diferentes focos pictóricos castellanos del quinientos.

1.3. Marco territorial

El marco espacial elegido para este estudio es la antigua demarcación diocesana de Zamora. Este campo de investigación viene condicionado porque las demarcaciones diocesanas se han revelado como un marco coherente, ya que cada obispado establece una política artística propia a seguir. No obstante, no hemos querido aplicar este criterio de modo excesivamente rígido y se estudiarán también las obras que los pintores radicados en Toro y Zamora realizaron fuera de las fronteras diocesanas ya que una de las particularidades en la que tendremos ocasión de profundizar es la indisoluble unión con las diócesis al norte de la zamorana.

El territorio diocesano de Zamora se mantuvo sin cambios desde el siglo XII hasta 1954.¹⁵ Se trata de una pequeña demarcación dividida en cuatro arcedianatos: Zamora, Tierra del Vino, Sayago y Toro. En realidad, los núcleos de poder se reducen a dos, las ciudades de Toro y Zamora en torno a las que orbitarán el resto de los territorios. De hecho, sólo entre estas dos ciudades se llegaron a contabilizar setenta y seis parroquias urbanas:¹⁶ cuarenta y dos en Zamora y treinta y cuatro en Toro. A este espacio se une en el noroeste el de la zona de Alba y Aliste, englobada en dos vicarías pertenecientes al obispado de Santiago, aunque desde el punto de vista artístico son receptoras de los artífices zamoranos.

El territorio se encontraba limitado al sur por la diócesis de Salamanca, al este por la de Palencia y León, al norte por la vicaría de San Millán, perteneciente a la diócesis de Oviedo, y por territorios de la diócesis de Astorga y de Santiago de

¹⁴ Una feliz expresión empleada en Herrero Cortell y Puig Sanchís, 2021, que sirve de manera satisfactoria para explicar la colaboración de distintas generaciones dentro del taller de Vicente Macip, su hijo Joan de Joanes y los sucesores de este, a los que hay que sumar aprendices y oficiales. Son factores parecidos, aunque sin la profunda filiación familiar, los que se manifiestan en el caso zamorano y en cualquier otro foco artístico de la época.

¹⁵ Sánchez Herrero, 2001, p. 45.

¹⁶ Sánchez Herrero, 2001, p. 45.

Compostela. Además, limitaba y limita al oeste con Portugal. La diócesis se veía mermada por zonas pertenecientes a las Órdenes Militares. La Orden de San Juan dominaba un vasto territorio al sur del territorio, y la de Santiago extendía sus dominios por el norte, lindando con la diócesis de Astorga y en un pequeño núcleo al sur, en la comarca de Sayago.

Respecto a la administración civil, tanto Toro como Zamora eran ciudades de realengo con una amplia zona que dependía administrativamente de ellas. Este territorio se hallaba dividido en partidos que se correspondían aproximadamente con las comarcas naturales. Pero no se trata de una demarcación compacta, puesto que había numerosos y amplias áreas pertenecientes a poderosos señorios¹⁷. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en las localidades pertenecientes a las órdenes militares, las tierras señoriales no estaban eximidas de la autoridad episcopal de Zamora, por lo que, desde el punto de vista artístico, su situación jurídica resulta menos relevante.

En cuanto a la estructura social y económica, esta era predominantemente agraria.¹⁸ El aprovechamiento del suelo se mantendrá casi sin alteraciones hasta el siglo XIX. Imperaba el cultivo cerealista, con trigo y cebada, al que se sumaba el de la vid en las comarcas de Toro y Tierra del Vino.¹⁹ Sayago fue una zona de actividad principalmente ganadera.



Figura 1. Mapa de la diócesis de Zamora en el siglo XVI

Fruto del aumento de la actividad agraria, florece en las ciudades una industria manufacturera, sobre todo desde fines de la Edad Media. Los oficios artesanos que predominaban eran los relacionados con la industria textil, que durante el siglo XV se encontraba a la altura de otras ciudades pañeras castellanas, como Segovia o Palencia, pero que a lo largo la siguiente centuria va perdiendo importancia frente a otros centros y se restringe a un corto radio de acción, al estar alejada de las principales rutas comerciales.²⁰ Pese a esta limitación territorial, se trata de un mercado de autoabastecimiento que amplía su crecimiento económico hasta el último tercio del siglo XVI. Basándose en el padrón realizado en 1561, se ha calculado que la proporción de habitantes que se dedicaban al sector secundario en Zamora era del 58'9%, mientras que en Toro era el 57'4%

¹⁷ Para el estudio de los señorios zamoranos es imprescindible la consulta de Moreno Sebastián, 1984.

¹⁸ Alba López, 1995, p. 61; Alba López y Rueda Fernández, 1995, p. 148. Álvarez Vázquez, 1995, p. 125.

¹⁹ Álvarez Vázquez, 1995, p. 122.

²⁰ Álvarez Vázquez, 1995, pp. 115 y 126. Alba López y Rueda Fernández, 1995, p. 147.

de la población.²¹ A partir de esa fecha decrecerá la importancia de este sector durante toda la Edad Moderna, siendo mucho más acentuada la ruralización de Toro que la de Zamora²².

Es en este ambiente artesano y urbano en el que se asientan los pintores. En Zamora la concentración artesanal está más aglutinada, en torno a las principales vías comerciales de la ciudad, y en este mismo marco vivirán los pintores, principalmente en torno a la iglesia de *San Cipriano*, vecina del palacio de los condes de Alba y Aliste. En Toro la ubicación de los artesanos, y por tanto la de los pintores, es más dispersa y no parece que haya una zona específica de asentamiento.²³

1.4. Marco temporal

Este trabajo se va a ceñir a un corto periodo de tiempo que sin embargo fue muy fecundo en obras pictóricas. Son poco más de cincuenta años, los transcurridos entre 1525-1580, que suponen el triunfo del lenguaje renacentista en la pintura a lo largo de varias fases sucesivas. Aunque durante los primeros veinticinco años de siglo hay algún atisbo de renacimiento,²⁴ la afirmación del nuevo lenguaje se puede fechar hacia 1525.

El grueso del estudio tiene que ver con dos talleres muy amplios que trascienden los límites diocesanos. Su dominio se sucede en el tiempo y, como se ha dicho, se interrelacionan con territorios limítrofes por el nordeste, vinculándose así la diócesis zamorana con la leonesa y la astorgana. Hasta tal punto es sustancial tal vinculación, que revelando la trayectoria y estilo de estos dos obradores, se explica gran parte de la pintura del Noroeste castellano leonés de este periodo.

En un primer momento, hacia 1525, está en su apogeo la influencia del taller del Maestro de Astorga. Como tendremos ocasión de comprobar, los talleres zamoranos no se limitan a ser subsidiarios de la pintura de este anónimo maestro y de hecho, algunas pinturas de este taller fueron efectuadas en realidad por pintores radicados en Zamora, por lo que se debería hablar con más propiedad de una interconexión entre distintos talleres.

En la década siguiente y antes de que se extienda el rafaelismo atemperado de Lorenzo de Ávila a través de los talleres de Toro, se advierten cambios significativos que conducen a establecer una segunda etapa, protagonizada por lo que podríamos llamar una generación de transición, conformada por distintos pintores que ya incorporan sin titubeos el renacimiento italiano pero sin la uniformidad del periodo que le sigue.

Y es que la instalación de Lorenzo de Ávila en Toro sitúa a los talleres de la ciudad como un foco de irradiación, que llega a su clímax en las décadas de 1540 y 1550, que nos lleva a hablar de una tercera y última etapa. A partir de entonces, y hasta 1575 aproximadamente, prácticamente todas las empresas pictóricas que se acometan estarán en relación con su estilo, bien de forma directa, bien a través de discípulos y colaboradores.

En las dos últimas décadas del siglo XVI ya se dejan sentir los cambios propiciados por la Contrarreforma, cuyo pensamiento se extiende a la siguiente centuria, y que desde el punto de vista estilístico se debe considerar otra etapa diferenciada, que abarca otros cincuenta años aproximadamente, los transcurridos entre 1580 y 1630. Es este un periodo con sus propias características histórico-sociales e histórico-artísticas que merece ser tratado en un trabajo específico.

1.5. La comisión de obras

La mayoría de los estudios que han tratado el tema de la demanda artística desde el punto de vista del promotor, se han centrado en las principales figuras de la nobleza o del alto clero. Es comprensible, ya que las empresas patrocinadas por esta capa social suelen ser más ostentosas y dignas de mencionarse, siendo éste a su vez un factor determinante de su perduración en el tiempo. Incluso cuando estas obras no han llegado a nuestros días, se suele contar con un mayor volumen documental para su estudio, proporcionado por testamentos, inventarios o descripciones de diversa procedencia. Sin embargo, en una sociedad en la que la posesión o el encargo de obras de arte era símbolo de distinción, hay que tener en cuenta que, debido al

²¹ Alba López y Rueda Fernández, 1995, p. 149.

²² Alba López y Rueda Fernández, 1995, p. 149.

²³ Fiz Fuertes, 2018, pp. 257-258.

²⁴ Pero es sobre todo pintura hispanoflamenca. Una visión global de la misma en Fiz Fuertes, 2015b.

deseo de emulación y de ascensión social inherente a la España del Antiguo Régimen, casi todas las capas sociales eran susceptibles de hacer encargos o poseer objetos artísticos.

Dentro de la nobleza, cabe preguntarse si es distinta la clientela dependiendo del lugar del que hablemos. A través de la documentación no se pueden extraer conclusiones claras a este respecto, aunque parece que no hubo grandes diferencias entre los principales centros. Sin embargo, hay que dejar abierta la posibilidad de que quizá sea el volumen escaso de la documentación lo que condiciona nuestra visión.

Al estudiar la arquitectura palacial toresana y zamorana, Vasallo Toranzo observó que en Toro no había un linaje situado por encima de los demás, mientras que en Zamora eran los Enríquez de Guzmán, condes de Alba de Aliste, los que tenían una posición hegemónica respecto a las otras familias²⁵. Este *status* se traduce en mayor ostentación ya desde la propia arquitectura del palacio de los condes: su emplazamiento y dimensiones lo indica²⁶ y la magnificencia de los bienes muebles estaría en consonancia. Sin embargo, no se han conservado inventarios de los condes mientras residieron en su palacio zamorano, que fue desocupado cuando se trasladaron a la Corte. Conservamos tan sólo los inventarios de bienes del cuarto y sexto conde.

El cuarto conde, don Enrique Enríquez de Guzmán, murió en Madrid en 1562. Su gusto está en consonancia con los ambientes cortesanos del tercio central de siglo, pero nada nos aporta para el conocimiento de la demanda zamorana. Entre sus bienes proliferan los tapices con temas profanos y los objetos de plata, pero no se menciona la pintura.²⁷ Don Antonio Enríquez de Guzmán, el sexto conde de Alba, murió en Madrid en 1610. Era hermano del quinto conde, don Diego Enríquez de Guzmán, que había fallecido sin descendencia en Valladolid en 1602. Aunque, como se ha dicho, no se conserva el inventario de los bienes de don Diego, en el inventario de don Antonio, el sexto conde, se refleja que éste recuperó de la almoneda de bienes de su hermano varios de los tapices que pertenecían desde antiguo a la familia²⁸. Don Antonio dejó como universal heredero de sus bienes al convento de *San Agustín* en Carbajales de Alba (Zamora), una fundación medieval que él había ayudado a reedificar y por la que fue reconocido como patrono único de la misma.²⁹ Entre los bienes que deja al convento destacan pocas obras de pintura: «una adoración de los reyes con sus puertas cerradas, otras dos tablas grande, una del descendimiento de la cruz y otra de la santísima trinidad, una tabla de la transfiguración».³⁰ El conde pensaba dotar a la iglesia del monasterio de un nuevo retablo mayor, que iba a ser ejecutado por Sebastián Ducete, quien ya había proporcionado la traza antes de la muerte del Conde.³¹

Toro es el centro pictórico por excelencia en el área zamorana durante el tercio central de siglo. Además, contó en la década de 1550 con la presencia de la Princesa Juana de Austria y del príncipe Carlos. A esto hemos de sumar en este mismo periodo, una vez tornado de su *Felicitísimo Viaje* en septiembre de 1551, las frecuentes estancias de Felipe II en Toro para descansar.³²

Se podría pensar que quizá este hecho contribuyó a la circulación más fluida de novedades, sumada a una emulación de los principales linajes por estar a la altura de los ilustres huéspedes. Desgraciadamente no hay testimonio de todo esto, en parte por la desaparición de la documentación municipal toresana. Por otro lado, si nos atenemos a los restos artísticos, la pintura que conocemos es una de las más retardatarias de la región. Además, el talante y edad de doña Juana le hacen poco susceptible de crear un ambiente cortesano moderno.³³

²⁵ Vasallo Toranzo, 2003b, p. 345.

²⁶ Para un estudio arquitectónico de este palacio en el que se tienen en cuenta los factores citados, véase Vasallo Toranzo, 2002, pp. 354-362.

²⁷ Gómez Ríos, 1997, pp. 116-117.

²⁸ Gómez Ríos, 1997, p. 117.

²⁹ Gómez Ríos, 1997, p. 111.

³⁰ Gómez Ríos, 1997, p. 117.

³¹ Gómez Ríos, 1997, p. 113, aunque el autor malinterpreta este dato creyendo a Ducete arquitecto del nuevo monasterio.

³² Fernández Álvarez, 1998, p. 729 y 735-739, habla de los frecuentes viajes a Toro para descansar de los asuntos de gobierno y a ver a su familia. Kamen, 1997, p. 50, especifica alguna de estas estancias en Toro. Estuvo la mayor parte del mes de septiembre de 1551, organizando un torneo en la cercana localidad de Torrelobatón. También se reunió con su familia en la Navidad de ese mismo año y en la Pascua de 1552.

³³ Aunque ella contaba con pintores en su casa, como Manuel Denis, pero éste permaneció en Valladolid durante la estancia de la princesa en Toro. Redondo Cantera y Serrao, 2005, p. 69.

Para el patronazgo de obras artísticas de Juana de Austria tras su regreso de Portugal, véase Toajas Roger, 2000, Jordan Gschwend, 2000; 2002.

Son escasos los inventarios de bienes de la nobleza que se han conservado,³⁴ pero los bienes reseñados no se apartan del patrón establecido, en el que proliferan los tapices con temas profanos y donde la pintura, salvo algunos retratos familiares, se ubica en el oratorio.

En lo que respecta al ámbito eclesiástico, desde el punto de vista de la promoción de obras artísticas, no es factible hablar de la Iglesia de un modo unívoco, ya que, al tratarse de una organización fuertemente jerarquizada, existen en ella varios estratos, que se comportan de diferente manera a la hora de promover una obra artística. Por una parte, las parroquias y las necesidades de culto que tienen que cumplir, producen un tipo determinado de demanda. Estas necesidades vienen marcadas por las autoridades eclesiásticas, que imponen una serie de usos de la imagen. Antes de Trento resulta más ambiguo precisar en qué consisten estos usos de la imagen, pues la doctrina a este respecto es más flexible y menos codificada. Pero, en todo caso, a través de los mandatos de las visitas parroquiales el provisor dicta qué obras o adquisiciones son necesarias, cómo se distribuye el dinero, etc. Sin embargo, en los mandatos no se hacen precisiones iconográficas y sólo en contadas ocasiones se eligen a un artista expresamente para la comisión de una obra.³⁵

Por otro lado, están los altos dignatarios que, a efectos de demanda, se sitúan al mismo nivel que los nobles y la alta burguesía. Lo que prima no es su pertenencia a la Iglesia, sino su adscripción a un grupo social privilegiado que tiene el mismo deseo de perduración que sus iguales tras la muerte. Uno de los ejemplos más tempranos de este tipo de cliente eclesial del Quinientos es el doctor Juan de Grado, canónigo de la catedral zamorana fallecido en 1507. En su testamento ordena «que el diezmo de los frutos y rentas de los dichos mis bienes sea para la fábrica y ornamentos y cera con que se sirva la dicha mi capilla»,³⁶ aunque nada indica sobre el retablo de la misma que, de hecho, se efectuó varias décadas después. Otro ejemplo sería Pedro López, chantre y canónigo de la catedral de Zamora quien se hizo construir una capilla en El Perdigón, su localidad natal, en la primera década del siglo XVI; afortunadamente se conserva un retablo, realizado probablemente al poco de su muerte en 1525. Pero también clérigos de menor rango tienen el deseo de diferenciar un espacio dentro de un templo. Tal es el caso del cura Diego Noguerol, que encarga al pintor abulense Alonso Vélez «pintar, dorar y estofar» un retablo para la capilla de *San Pedro en cátedra* en 1573.³⁷

Los obispos, situados en lo alto del escalafón de la curia diocesana, serían el equivalente del alto patriciado urbano, pero sólo dos de los que rigieron la sede zamorana durante el siglo XVI decidieron enterrarse en estas tierras, quizá por su condición de diócesis de paso hacia mejores destinos.

Paradójicamente fue en tiempos de un obispo que ni siquiera pisó la sede diocesana cuando la catedral experimentó cambios sustanciales. Nos referimos al obispo Diego de Meléndez Valdés, titular del obispado entre 1494 y 1506. Durante su gobierno se realizaron en la catedral importantes obras artísticas, como la sillería de Juan de Bruselas, el trascoro y la reja del mismo, obras todas ellas en las que figura su escudo, así como en la actual cabecera gótica, que sustituyó a la románica.³⁸ El estilo tardogótico de todas estas empresas contrasta vivamente con los encargos de índole artística que patrocinó en las mismas fechas en Roma, ciudad donde desarrolló gran parte de su vida profesional. Además de su ascendente carrera en el entramado vaticano, sobre todo en tiempos de Alejandro VI, con quien llegó a ser mayordomo y protonotario apostólico, hay que destacar su papel en la iglesia nacional de los castellanos en Roma, Santiago de los Españoles. En este templo fue gobernador entre 1498 y 1504. En primer lugar, se ocupó en él de terminar las obras de ampliación comenzadas bajo el mandato del anterior gobernador,³⁹ pero también encargó algunas piezas artísticas de gusto renaciente, como la decoración pictórica del órgano y una cantoría, así como otras de carácter más personal, como el ornato de su capilla, que contaba entre otros elementos con un

³⁴ Vasallo Toranzo, 2002, pp. 345-347.

³⁵ Sirva como excepción el caso de Matías Ruiz de Guraya, un modesto pintor ya de principios del siglo XVII al que se le encomiendan expresamente una serie de obras en los mandatos de las visitas parroquiales realizadas por un tal Antonio Rubines.

³⁶ Brio Mateos y Brio Carretero, 1987, p. 110.

³⁷ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 148, fols. 104-105v. 16 de febrero de 1573.

³⁸ Ramos de Castro, 1982, pp. 65, 66, 349, 390, 416.

³⁹ El obispo de Calahorra Pedro de Aranda, acusado de judaizante, al que sustituyó temporalmente Bernardino de Carvajal, que ya había ocupado este cargo con anterioridad. Fernández Alonso, 1958, p. 23.

sepulcro en mármol. Para ello contó con los artífices más destacados de la época, como Pietro Torrigiano⁴⁰ o Antoniazio Romano.⁴¹

En definitiva, está fuera de duda su gran deseo en perpetuarse a través del mecenazgo de obras artísticas. Conocía y valoraba el estilo renacentista de los años finales del *Quattrocento*, por eso lo eligió para sus obras más personales, como su propio sepulcro, pero no mostró interés de introducir este lenguaje en Zamora. Es innegable el impulso económico que Meléndez Valdés dio a las obras artísticas de la catedral: destinó importantes cantidades de las rentas que le correspondían como obispo a embellecerla con magníficas obras que seguramente nunca pensó en ver, dada su resistencia a residir en la sede diocesana, pese al deseo de los Reyes Católicos. Por eso pensamos que dejó la elección de artífices y formas en manos del cabildo catedralicio⁴², que ya desde antes del gobierno de este prelado que se hallaba embarcado en un proceso de renovación, si nos atenemos a que el retablo mayor que hizo Fernando Gallego es anterior a 1495⁴³. Las obras zamoranas demuestran en menor medida su gusto estético personal que las de Roma, lugar al fin y al cabo en el que discurría su vida. Apoya esta idea el hecho de que, pese a ser uno de los pocos obispos zamoranos vinculado familiarmente a Zamora,⁴⁴ prefiriera enterrarse en su capilla romana de Santiago de los españoles, eso sí, dedicada a un santo tan vinculado a Zamora como San Ildefonso. De hecho, esta iglesia romana estaba también bajo la titularidad del obispo toledano gracias a su impulso. Por San Ildefonso debía de tener especial veneración, ya que bajo su mandato también hubo una intervención en la iglesia de *San Pedro y San Ildefonso* de Zamora,⁴⁵ una reforma arquitectónica destinada a enaltecer el doble patronazgo de la ciudad por parte de San Ildefonso y de San Atilano, hermanando aún más sus figuras al ordenar recolocar sus restos en 1496 en sendas urnas de plata en el altar mayor de esta iglesia.⁴⁶

Este modo de proceder por parte de Meléndez Valdés contrasta con la frecuente costumbre de que sean los obispos de otras sedes, pero pertenecientes a linajes zamoranos, los que tengan en cuenta su lugar de nacimiento a la hora de enterrarse. Dentro de este grupo destaca Valeriano Ordóñez de Villaquirán, obispo de Ciudad Rodrigo y más tarde de Oviedo. En 1500 fundó en la ciudad de Zamora el monasterio femenino de *San Bernabé* de la orden tercera de San Francisco, localizado intramuros, junto a la puerta de San Martín, pero hoy desaparecido. Al morir en Burgos en 1512, su cuerpo fue trasladado a este monasterio y se hizo un sepulcro de alabastro.⁴⁷

Que la pertenencia a un linaje es una de las motivaciones más fuertes a la hora de determinar un lugar de enterramiento lo ejemplifica también el caso de Pedro Juárez de Deza. Obispo de la Concepción de Isla Española, estableció en su testamento, fechado en diciembre de 1521, enterrarse en el monasterio de *San Ildefonso* de Toro

...en el capítulo de la claustra donde están enterrados mis abuelos e padre e madre, que es en la capilla de señora Santa Catalina, en el lugar que señalare en la dicha capilla Antonio de Deza, mi hijo.⁴⁸

⁴⁰ Es el autor de la cantoría, que aún se conserva con el escudo del obispo en la iglesia de Santiago de los españoles en la plaza Navona, hoy bajo la advocación del Sagrado Corazón y sin vinculación con España. Fernández Alonso, 1975, p. 469; también se le atribuye el sepulcro de este prelado, Tormo, 1942, p. 80. El artífice aparece en los documentos como «Pietro scarpelino florentino», pero la historiografía da por hecho que se trata de Torrigiano. Véase Tormo, 1942, pp. 62-63, Fernández Alonso, 1958, p. 23, Marías, 1987, p. 26.

⁴¹ Policromó la mencionada cantoría, Fernández Alonso, 1958, p. 48. en 1502 pintó un estandarte con la imagen de Santiago y otras dos imágenes «ad modum Yspanie» que fueron necesarias para la fiesta del apóstol Santiago. Fernández Alonso, 1958, p. 50. Según este autor probablemente ornamentó también la capilla fundada por el mismo Meléndez Valdés.

⁴² Por ejemplo, el contrato de 1502 con Juan de Bruselas para realizar la sillería del coro de la catedral, se firmó en casa del Deán. Teijeira Pablos, 1996, p. 31.

⁴³ El 2 de enero de ese año visitó Hieronymus Münzer la catedral y dejó constancia de la existencia de un retablo de gran altura “con buenas pinturas” en el altar mayor. Silva Maroto, 2004, p. 336.

⁴⁴ Fue hermano suyo el regidor de Zamora Francisco Valdés, quien, como agradecimiento a la victoria sobre los portugueses en la defensa de la ciudad en 1475, ordenó la construcción de un monasterio jerónimo en esta ciudad, aunque diversas dificultades llevaron a su construcción en Salamanca. Martínez Frías, 1990, pp. 13 y 14. En todo caso, los apellidos denotan ascendencia asturiana, como se encarga de subrayar el epitafio de nuestro obispo, que se conserva en Roma en el claustro de Nuestra Señora de Montserrat y comienza así: *Didacus ex valdes asturum patria*. Fernández Alonso, 1975, p. 469, nota 6.

⁴⁵ Gómez-Moreno, 1927, p. 155.

⁴⁶ Véase Muñoz Gómez, 2020 y las interpretaciones de tipo político-social que hace respecto a este acontecimiento.

⁴⁷ Fernández Duro, 1882, p. 180.

⁴⁸ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Zarandona y Walls (Olvidados), caja 1013-7, s/f. La fundación de capellanías por parte de zamoranos de toda condición que se encontraban en Las Indias se estudia en Espinosa Moro, 1983.

En cuanto a la burguesía, debido a su deseo de ascensión en el escalafón social, adoptaba y emulaba en función de sus posibilidades los usos de las capas superiores de la sociedad. En los estratos intermedios, donde convive la alta burguesía y la baja nobleza urbana, es en los que existe una mayor permeabilidad, siendo más frecuente el paso de una posición a otra. Desde luego, pocas familias contaban con un palacio o casa solariega, pero sí con una vivienda amplia donde desplegar la suntuosidad requerida. De igual manera, su posición no era tan desahogada como para sufragar los gastos de un templo por completo, pero sí una capilla de las iglesias urbanas o de los templos monacales. De hecho, al margen de los retablos pictóricos de las parroquias, la mayoría de la pintura que conocemos, aunque sólo sea en el plano documental, procede de esta heterogénea capa social.

Sirva como ejemplo la labor de Lorenzo de Ávila, uno de los pintores más documentados del siglo XVI zamorano. En un arco temporal de unos diez años, entre 1529 y 1540, trabajó para clientes tan dispares como alguna iglesia parroquial, la familia Portocarrero en el retablo mayor del convento de *San Francisco* de Toro, los herederos del Obispo de Burgos Juan Rodríguez de Fonseca, los de un arcediano de la catedral de Ávila, una familia de clase media-alta -los Aguilar-Sedano-, el Cardenal Tavera, o la viuda de un oidor del consejo real -Doña María de Ávalos-. El mismo pintor, sin variar sus criterios estilísticos ni sus márgenes económicos, trabaja indistintamente para la nobleza, el alto clero, parroquias o burguesía, pero lógicamente el esfuerzo económico que tienen que realizar estos últimos clientes es proporcionalmente mayor.

Ejemplo de este mayor esfuerzo es el testamento de Isabel Alonso, viuda de un mercader de Zamora. Ordena que la entierren en la capilla de *San Antón* del desaparecido monasterio de *Santo Domingo* en Zamora, donde yace su marido. Los esposos debían haber comprado la capilla poco tiempo antes, puesto que ella ordena

...que la dicha mi capilla se reedifique e repare de lo que fuere necesario y se haga un retablo de pincel en la dicha capilla que sean de las imágenes e devoción que mis terceros quisieren e mandaren. En el cual dicho retablo e reparo de la dicha capilla se gasten treinta mil maravedís en todo ello y que esto mis testamentarios lo hagan y cumplan e gasten por su mano para que se cumpla e haga como lo mando.⁴⁹

El contenido de ese párrafo introduce además otro aspecto importante al determinar en quién descansa la elección iconográfica. La mayoría de las ocasiones, como aquí sucede, queda a cargo de los testamentarios. Otras veces se deja fijada la iconografía, tal y como hace el comendador Sotelo para el retablo de la capilla del hospital que fundó en el primer tercio de siglo⁵⁰ o Alonso Pereira, quien ordena que se le entierre en el monasterio de *Santo Domingo* de Zamora con estas condiciones:

Item, mando que se haga y ponga un retablo pequeño debajo de la imagen del arcángel San Gabriel que está encima de mi sepultura en el dicho monasterio de Santo Domingo labrado de talla, y se pinte en él de pincel la imagen de nuestra señora la virgen María y de Santo Ildefonso y San Gregorio que cueste todo hasta cuatro mil maravedís poco más o menos como lo concertare Juan Pereira, mi hijo al cual encargo que se haga muy presto.⁵¹

En definitiva, casi siempre son los testamentarios quienes se encargarán de materializar los deseos del testante, y por tanto de elegir al artista. El donante presta atención sobre todo a la provisión de los fondos que se van a dejar para la obra y a insistir en que ésta se lleve a cabo, lo demás parece secundario.

Pocos casos hay en los que se pormenorizan estos aspectos, como ocurre con Antonio de Lada, residente en la corte en Madrid, donde fallece en 1579. En su testamento, otorgado en esa ciudad el año anterior, dispone que en la capilla que posee su familia en la iglesia de *Santo Tomé* de Toro,

Se haga un altar incorporado en la pared y en él se ponga un retablo hecho de seis imágenes de los misterios de la pasión que yo hice traer de Flandes, y en lo alto del retablo se haga hacer una imagen de Santo Antonio de Padua.⁵²

⁴⁹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 14, fol. 488vº. 3 de julio de 1545.

⁵⁰ Para el estudio estilístico de este retablo véase el capítulo dedicado al pintor Blas de Oña, autor de la obra.

⁵¹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 40, fol. 80v. 16 de julio de 1546.

⁵² A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Moreno (Fenecidos), caja 1570-2, s/f. La singularidad de esta elección viene determinada sin duda porque este toresano declara que su señor es Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, gobernador de los Países Bajos entre 1567 y 1573.

Por debajo de este nivel social, existe una capa más popular de la sociedad bastante híbrida también. Se trata sobre todo de artesanos o comerciantes modestos. En sus mandas testamentarias se advierte igualmente un deseo de perduración, aunque las donaciones sean mucho más modestas. Normalmente se trata de ornamentos o una ayuda en metálico para la compra de los mismos.

Existen multitud de ejemplos a lo largo del siglo; sirva como modelo el testamento de un vecino de Argujillo llamado Francisco de Benialvo, por la precisión que dedica a que sus deseos se cumplan tal y como él ha dispuesto y no de otro modo:

Item, mando veinte ducados para un paño de terciopelo de colores para llevar encima del santísimo sacramento el día del corpus christi e para cuando fuere el santísimo sacramento a visitar los enfermos. Los cuales mando que no se gasten en otra cosa si no en la dicha seda para el dicho paño (...) e que los dichos veinte ducados no estén en poder de ningún mayordomo de la dicha iglesia salvo en poder de mis terceros o del señor Diego de Valdebimbres, clérigo.⁵³

⁵³ A.H.P.Za., Protocolos, leg.12, fol. 66. 1 de febrero de 1540.

2. Pluralidad de lenguajes (1525-1545)

2.1. Introducción

Este capítulo se centrará en el análisis de obras y pintores de dos etapas consecutivas y encabalgadas, comprendidas entre 1525 y 1545 aproximadamente. Pero antes parece obligado dejar mínimamente perfilado lo que ocurre en las dos primeras décadas del siglo XVI. Baste decir que es una continuación de los últimos años de la anterior centuria. Esto significa que hay un predominio de la influencia del Norte de Europa, manifestada de muy diferentes formas más o menos expresivas, que, desde luego no se pueden reducir a señalar la influencia de Fernando Gallego. Así lo demuestran en la zona de Toro las pinturas que nos han llegado de Jácome Fernández Cavero o del anónimo Maestro de Pinilla.¹

Mediando la década de 1520 se empiezan a ver signos de cambio y, como en el resto de la Península, la incorporación del renacimiento se efectuará de modo gradual. En primer lugar, a través de la adopción de un repertorio decorativo italianizante. Así nos lo indican los -humildes- contratos y pagos ligados a Alonso Barbagero y a Cristóbal de Robles. Cuando Barbagero, reseñado como «pintor y albañil»² o como «yesero»³ se compromete a pintar la capilla mayor de la iglesia de *San Juan de los Gascos* en 1525⁴ en el contrato se mencionan términos como «medallas en las albanegas» o «entablamento». Es un vocabulario que denota la presencia de lo clásico, evidente sobre todo en la exigencia de que en la decoración haya «dos arcos de romano», todo ello siguiendo el modelo ya existente en la iglesia de *San Salvador de los Caballeros*.⁵ En la misma dirección apunta la decoración *a candelieri* del guardapolvo del retablo de la capilla del Chantre de El Perdigón, de traza gótica. La tradicional dialéctica entre las formas del norte y el lenguaje clásico se revela artificial en muchas obras de este periodo, en las que no parece haber ninguna tensión por elegir uno u otro lenguaje, sino un deseo de fundirlos.

¹ El estudio de la pintura zamorana hispanoflamenca de las dos primeras décadas del siglo XVI se trata de modo global en Fiz Fuertes, 2015b. Una aportación más reciente y puntual en el mismo sentido estaría en Fiz Fuertes, 2019. Para la zona norte de la provincia, en un territorio que no pertenecía entonces a la diócesis zamorana véase Cuesta Salado, 2010.

² Navarro Talegón, 1985, p. 9.

³ A.H.D.Za., Pozoantiguo, *San Juan*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1521.

⁴ Navarro Talegón, 1980, p. 147, n. 122.

⁵ Navarro Talegón, 1980, p. 147, n. 122.

En todo caso, más allá de lo decorativo, la adopción de elementos del mundo italiano se percibe en el mayor interés en la representación de un espacio tridimensional coherente, aunque en un primer momento no abandona los fondos dorados en determinadas partes como las predelas, al igual que hacía Pedro Berruguete.

Otro aspecto que se ha de subrayar es que en el territorio estudiado la mayor parte de los retablos serán de pincel hasta la década de los sesenta del quinientos.⁶ Como en otros lugares de la Península⁷ la talla se reserva para el ensamblaje y la calle central con el titular del templo de bulto; en ocasiones también el banco puede ser escultórico. En este sentido, conviene recordar que los primeros grandes retablos de los altares mayores de las catedrales castellano-leonesas fueron de pincel, siendo los pioneros el de León y Salamanca, seguidos pocas décadas después por los de Zamora, Ciudad Rodrigo o Ávila. Este predominio de lo pictórico sobre la imaginería conlleva que sean los pintores quienes acaparen la contratación de las obras y subcontraten la talla, además de ser los encargados del diseño de la traza del retablo en su totalidad⁸.

Paradójicamente, los talleres pictóricos zamoranos van a ser de pequeño tamaño en un primer momento. Así lo indica el hecho de que en los retablos de la Capilla del Chantre en El Perdigón y la parroquial de *San Esteban* de Fuentelcarnero, realizados hacia 1525, se observa la intervención de varios pintores con un estilo diferente entre sí en dos localidades que distan poco de la capital, y que por tanto se encontraban bajo el ámbito de influencia de los pintores avecindados en ella. La atomización estilística, percibida sobre todo en el retablo de El Perdigón, parece indicar que en ese momento no existe un solo taller que pueda acometer la empresa de hacerse cargo por completo de toda la pintura de un retablo de proporción mediana, como es el caso.

Paulatinamente esta situación cambiará. En la década de 1530 Martín de Carvajal y Blas de Oña colaboraron en el retablo mayor de *Santa María de Templo* de Pajares de la Lampreana, de cerca de veinte tablas; también acometieron por su cuenta otros de tamaño medio, como el del Hospital Sotelo, obra de Oña, o el de Villárdiga, realizado por Carvajal. Este pintor fue el único que se encargó en solitario de obras de una cierta envergadura, como en Belver de los Montes, pero este magnífico retablo es la excepción.

En definitiva, el rol empresarial que adquieren los pintores como supervisores del trabajo en común con los escultores, se mantendrá en el siguiente tercio de siglo, cuando dominen el panorama pictórico los talleres toresanos. Como se verá, estos obradores serán de mucho mayor tamaño, podrán hacerse cargo de varios retablos a la vez y en consecuencia desplegarán un estilo más uniforme.

La diócesis de Zamora es pequeña y periférica; en este primer tercio de la centuria, tal circunstancia se traduce en ser un foco de recepción de novedades. Aunque esta situación cambiará en el siguiente tercio de siglo, conviene ahora determinar de dónde proceden en estos primeros años las influencias que contribuyen a la aceptación del nuevo lenguaje. Tanto Juan de Flandes como Pedro Berruguete son los modelos a seguir en Tierra de Campos y en las zonas colindantes. Indudablemente ambos comportan novedades frente a la tradición hispanoflameca, pero sus realizaciones también son un ejemplo de convivencia entre elementos italianos y el norte de Europa. A su contribución hay que sumar el conocimiento de las estampas de Dürero, que van a favorecer decisivamente la concepción espacial renacentista. No hay que olvidar además, que Pedro Berruguete realizó a partir de 1502 el retablo mayor del convento de *San Ildefonso* de Toro, *acrescentado* por Juan de Borgoña cuatro años después⁹ y la huella que esta obra pudo dejar en la zona. De hecho, existen contratos a posteriori que lo piden como modelo, aunque en lo que se refiere a la talla y no a la pintura.¹⁰

Pero más allá de estos grandes nombres recurrentes, la gran mayoría de los pintores que se van a encargar del trasvase de modelos en este amplio territorio permanece en el anonimato. Lo cierto es que a medida que se hacen más aportaciones documentales, se va dibujando un panorama de gran movilidad de los artistas en Tierra de Campos y en las zonas aledañas. Por ejemplo, el pintor Alejandro de Villestén, documentado como vecino de Zamora en este primer tercio de siglo, es el artífice

⁶ Una aproximación más amplia a este aspecto en Fiz Fuertes, 2015b, pp. 409-411.

⁷ Entre los muchos ejemplos documentados, reseñaremos cómo en Navarra, durante el primer tercio de siglo, fueron los pintores quienes hicieron este papel de empresarios, Echevarría Goñi, 2005, p. 279. En Aragón, una vez que pasa el apogeo de talleres escultóricos que dominaron el primer tercio del siglo XVI, fueron los pintores los que contratan los retablos incluso cuando son por completo de bulto, Criado Mainar, 1996, p. 43.

⁸ Véase ejemplos de este proceder en Fiz Fuertes, 2015b, p. 410.

⁹ Vasallo Toranzo, 2003a.

¹⁰ Sobre este particular, véase Fiz Fuertes, 2015b, pp. 418 y 421.

de las pinturas del retablo de Castroponce,¹¹ localidad vallisoletana entonces perteneciente a la diócesis de León. Otro pintor vecino de Zamora, Gil de Encinas, es el encargado de finalizar el retablo mayor de la parroquia de Horcajo de las Torres, en Ávila.¹² Al pintor Cristóbal de Maldonado lo hallamos vecindado en Zamora en 1514 y a partir de 1526 en Medina de Rioseco,¹³ etc. No es desde luego un fenómeno que afecte solo a la pintura. En el plano escultórico, se puede poner como ejemplo de esta movilidad a Jacques Bernal, con intervenciones en obras a lo largo del tiempo en un amplio territorio terracampino entre Carrión de los Condes y Toro, aunque con especial incidencia en el sur de la diócesis de León.¹⁴

Sin documentos de por medio pero con unas evidencias estilísticas difíciles de contradecir, esta movilidad entre diócesis limítrofes también se confirma con el trabajo del Maestro de la Horta, uno de los pioneros en la introducción de los modos renacentistas en la pintura zamorana, pero que en sus obras más tempranas en la diócesis de León permanece fiel a los usos hispanoflamencos.¹⁵ Así mismo, como se detallará más adelante, algunos de los pintores que trabajaron en el retablo para la capilla del Chantre en el Perdigón también participaron en una obra más ambiciosa: el retablo mayor de la parroquia de *San Facundo y San Primitivo* en Cisneros, localidad terracampina que en el siglo XVI dependía de la diócesis de León.

Pero sin lugar a dudas, el más importante ejemplo de la extensión de una huella estilística a lo largo de un vasto territorio tiene que ver con el Maestro de Astorga y su taller. Su influjo se deja sentir, con diferencias de calidad, en las antiguas diócesis de Astorga, León y Zamora. No consta que la influencia de esta escuela llegara al sur de la diócesis, a la vicaría de Toro, pero tampoco podemos afirmarlo con rotundidad; como acabamos de ver, los primeros testimonios de la recepción del renacimiento italiano en Toro son documentales, y no se conserva obra inmediatamente anterior a la presencia de Lorenzo de Ávila y Luis del Castillo, asentados en la ciudad desde los años finales de la tercera década de siglo.

Como tantos otros, las realizaciones del Maestro de Astorga y su taller recogen el influjo tanto de Berruguete como de Juan de Flandes, pero no es un taller más en este sentido, pues aporta un elemento que lo singulariza frente a otros artistas: la huella de la pintura umbra en paisajes y personajes.

Así pues, en el periodo comprendido en este capítulo, se debe señalar una primera etapa en la que se detectan las primeras influencias de peso del renacimiento italiano. Dado que hablamos de artistas anónimos o de los que tenemos escasos datos biográficos, no es posible determinar en qué momento empieza a trabajar esta generación de pintores que aportan los primeros elementos renacentistas. Se puede fijar su apogeo hacia 1525 aunque seguramente sus comienzos en la profesión tendrían lugar en los inicios en la centuria. Ello significa que darían sus primeros pasos profesionales dentro del lenguaje hispanoflamenco, como se puede advertir muy claramente en el Maestro de la Horta.

2.2. Pintura y pintores en Zamora hacia 1525

Como se ha apuntado más arriba, existe un divorcio casi total entre las obras conservadas y los nombres de pintores exhumados de los documentos. En todo caso, merece la pena reseñar estos nombres huérfanos de obras con la esperanza puesta en una futura documentación que permita enlazarlos con alguna realización pictórica.

De este modo, en 1523 un pintor llamado Nicolás Gallego se encuentra documentado en Lenguar, despoblado cercano a Toro, realizando un retablo junto con el entallador zamorano Sancho de Ampuero.¹⁶ Por las mismas fechas trabajan Pedro Olivares,¹⁷ Pedro de Guadalajara, Nicolás de Becerril, Benito de Paredinas todos ellos parroquianos de San Cipriano¹⁸. Fuera

¹¹ Redondo Cantera y Fiz Fuertes, 1998.

¹² Fiz Fuertes, 2013.

¹³ García Chico, 1946a, p. 7. García Chico, 1959b, p.10. Alonso Cortés, 1922, p. 10. El primero aporta una noticia de 1526 y otra de 1529. El segundo estudioso proporciona una información

de 1537, cuando el pintor afirma tener cuarenta y cuatro años.

¹⁴ Cuesta Salado, 2011.

¹⁵ Tal y como se propone en Fiz Fuertes, 2021a.

¹⁶ Fiz Fuertes, 2015b, p. 433.

¹⁷ Fiz Fuertes, 2015b, p. 437.

¹⁸ Reseñados en Fiz Fuertes, 2015b, p. 433.

de esta colación vivía Pedro Palacios, documentado en 1527¹⁹ y Antonio Maldonado, el más ampliamente documentado, entre 1506 y 1530,²⁰ pero dicha documentación está escasamente vinculada a su desempeño artístico.

Desde el punto de vista formal, la década de 1520 en la ciudad de Zamora y su zona de influencia es un momento a destacar por la variedad de opciones estilísticas. Va a ser entonces cuando, al igual que en Toro, se constatan los primeros indicios de adopción del Renacimiento, pero con la diferencia de que en Zamora sí existen obras fechables en ese momento y que permiten dibujar de una manera algo más precisa el panorama pictórico de la tercera década de siglo. Se trata de los retablos de la capilla del Chantre de la iglesia parroquial de El Perdigón, y del mayor de la parroquia de *San Esteban* de Fuentelcarnero, ambas localidades próximas a la capital. El primero, afortunadamente *in situ*, fue realizado a la muerte de su comitente, acaecida en 1525. El segundo, fue desmembrado y vendido a mediados del siglo XX, pero existen fotografías de la mayoría de las tablas que lo formaban, y algunas de ellas reaparecen en el comercio artístico en la actualidad. Como veremos, en él se emplean dos estampas grabadas por Marcantonio Raimondi hacia 1515, por lo que está fuera de duda su realización posterior a esta fecha, aunque no mucho más allá, al contar aún con ensamblaje gótico y fondo dorado en las tablas de la predela.

Aunque no representen una muestra muy amplia que permita certificar el protagonismo del retablo pictórico, estos dos ejemplos vienen a constatar una realidad de la que sí que hablan con claridad los documentos, y de ella podemos extraer una serie de conclusiones.

La primera de ellas incide en la pervivencia del lenguaje gótico en los ensamblajes, pero con la decidida incorporación del repertorio renacentista, pues es más sencilla la adquisición de un nuevo estilo a través de lo decorativo que de lo estructural. Así, como hemos indicado más arriba, hemos de entender que el guardapolvo del retablo de El Perdigón se utiliza la decoración *a candelieri*, mientras que el ensamblaje es puramente gótico.

En segundo lugar, en lo estrictamente pictórico, la renovación del lenguaje que existe conlleva el fin de los modelos hispanoflamecos, pero en ningún modo de la influencia de la pintura de Flandes, singularmente la relacionada con la Escuela de Brujas.

En tercer lugar, hay una preocupación por la representación del espacio tangible en las escenas narrativas. Pero en los personajes del banco se sigue recurriendo a un fondo dorado, ocupado por apóstoles en Fuentelcarnero, y en el Perdigón reservado a aquellos santos a los que el donante tenía especial devoción, efigiándose además con la Virgen y el Niño. En este último retablo, la adopción de los modelos berruguetescos es muy evidente en los personajes veterotestamentarios que ocupan el cuerpo superior, obra del pintor zamorano Alejandro de Villestén.

En cuarto lugar, pese a esta relación con Berruguete, el renacimiento no solo llega mediante la adopción de elementos provenientes de este pintor. Lo que realmente la singulariza es el conocimiento de la pintura umbra, especialmente a través de los paisajes. Estos, se caracterizan por la representación de delicados árboles de esbeltos troncos, que a menudo se yerguen en solitario en el plano medio de la composición, entre las figuras y el fondo de paisaje azul, sobre el que destacan desde el punto de vista cromático. Este mismo tipo de árboles se utilizan en la pintura umbra de finales del Quattrocento, especialmente en la de Pinturicchio y Perugino, de quienes también derivan los ceremoniosos ademanes de algunos personajes, que en nuestros pintores a veces resultan en forzados escorzos. Lo cierto es que hasta el momento no ha sido posible desentrañar cómo entra en contacto la pintura local con esta influencia, que desde luego no se puede explicar solo a través del conocimiento de estampas. En otras palabras, desde los primeros estudios sobre esta pintura se supo apreciar en ella una fuerte influencia umbra, pero no se pudo proporcionar -ni siquiera parece haber una intención de hacerlo- una explicación de cómo llega hasta esta zona esa fuerte presencia umbra.

Ciertamente, este umbrismo se percibe en pintores coetáneos de otros centros castellanos, como en el retablo para el clérigo Esteban Marcos en Torremormojón (Palencia), realizado por el Maestro de Becerril, quien copia la *Madonna delle febbre* que hizo Pinturicchio para Francisco de Borja, arzobispo de Cosenza para su capilla en la colegiata de Játiva²¹ o en Ávila bajo el gobierno del obispo Alonso Carrillo de Albornoz.²² Pero en estos ejemplos al menos se puede establecer que uno de los factores a tener en cuenta es el activo rol del patronazgo. En ellos está fuera de dudas lo determinante que es el papel

¹⁹ Fiz Fuertes, 2015b, p. 435.

²⁰ Fiz Fuertes, 2015b, p. 435-436.

²¹ Fiz Fuertes, 2002a, p. 416.

²² Fiz Fuertes, 2020.

jugado por algunos preladados en contacto con los gustos de la Roma de finales del *Quattrocento*, tendentes a apreciar la pintura de Pinturicchio y Antoniazio Romano entre otros. Quizá suceda lo mismo en el caso zamorano, pero no hay de momentos datos fehacientes, solo indicios formales muy acentuados que merece la pena destacar como punto de partida para futuras investigaciones, sobre todo en lo concerniente a las conexiones estilísticas entre algunas pinturas abulenses y este foco zamorano.

No dejan de ser eslabones sueltos que de momento suscitan más preguntas que respuestas pero que no deben ser ignorados. Un ejemplo notorio de lo que tratamos de decir es la relación estilística existente entre las algunas de las pinturas de un retablo lateral en la parroquia de *Nuestra Señora de la Asunción de la Virgen* en Adanero (Ávila) y la obra del Maestro de la Horta de Zamora. Por otra parte, está documentada intervención de otro pintor zamorano, Gil de Encinas, en el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila).

En todo caso, y volviendo a los retablos de El Perdigón y de Fuentelcarnero, vienen a representar el momento de eclecticismo, de coexistencia entre elementos provenientes del renacimiento italiano, con el influjo del mundo flamenco, entendiendo este no tanto como como la pervivencia de lo hispanoflamenco, sino como la influencia directa de obras y grabados del norte de Europa. Pese a sus similitudes, es más conservador el retablo de El Perdigón, al estar aún pendiente de modelos berruguetescos, mientras que en el de Fuentelcarnero se detecta ya la presencia de la estampa rafaelesca, aunque sea de manera episódica dentro de una inspiración *quattrocentista*.

El retablo de El Perdigón ha sido estudiado hace pocos años en profundidad,²³ de manera que aquí solo se va a incidir en que es una obra en la que intervinieron diferentes pintores de variopinta sensibilidad y destreza, característica que se aprecia ya desde el propio banco. En él, la tabla que se sitúa la segunda empezando por el lado del evangelio, efigia al donante junto a La Virgen y el Niño, y se detecta la influencia de Gil de Encinas, mientras que en las dos que se encuentran en sendos extremos representando a *San Andrés y Santo Tomás* y a *Santa Apolonia y Santa Lucía*, se deben a otro maestro, que también se encargó en el cuerpo del retablo de realizar la *Natividad* y la *Anunciación*. Este mismo anónimo artista trabajó en el en el antiguo retablo mayor de la localidad alistana de Flores, tal y como se aprecia en las dos tablas supervivientes de esa obra, *Ascensión* y *Pentecostés*, así como en un retablo algo más alejado de este territorio, el mayor de *San Facundo y San Primitivo* de Cisneros (actual provincia de Palencia pero dependiente en el siglo XVI de la diócesis de León), donde se encargó de las pinturas de la *Natividad* y la *Anunciación* sitas en el lado del evangelio del retablo, aunque aquí con una gama cromática mucho más saturada y un tratamiento del espacio menos simplificado.

Por último, cabe reseñar que las tablas con profetas con filacterias, que en El Perdigón están inusualmente ubicadas en el cuerpo superior del retablo, fueron hechas por Alejandro de Villestén, y también se encuentran muy relacionadas con el banco del retablo de Cisneros, en su lado del evangelio, ya que esta parte del retablo fue realizada por varios pintores, contrastando con la absoluta coherencia estilística que se observa en el lado de la epístola, realizado por completo por el Maestro de Astorga.

Ciertamente, la lista de concomitancias es innumerable y se corre el peligro de caer en la menudencia. Sin embargo, consideramos imprescindible detallarlo para comprender que la compleja red de relaciones subraya la frecuencia de las colaboraciones entre distintos pintores cuando la obra a realizar es medianamente ambiciosa. Pero además, esta colaboración a veces no se resuelve sin más con el reparto equitativo de unas «historias» -por emplear el término de la época-, sino que para conseguir una coherencia de conjunto, la mayoría de las tablas del retablo de El Perdigón comparten un exquisito paisaje pese a la disparidad en los tipos humanos y en pericia espacial desplegada, lo que apunta a la intervención de varios artistas en un mismo panel. Es el paisaje de tipo umbro descrito más arriba y que también se encuentra en otras obras de otros pintores coetáneos. La fuerte similitud entre estos fondos paisajísticos entre obras a veces bastante alejadas territorialmente, también plantea la posibilidad de que un solo pintor acometiera esta parte de las tablas de varios retablos, mientras que otros se encargarían de las figuras y otros elementos, pero sin análisis técnicos de por medio es difícil asegurarlo.

Otro aspecto a tener en cuenta al estudiar los retablos de El Perdigón y de Fuentelcarnero es la relación que guardan -más tangencial en el caso de El Perdigón, sobre todo a partir de los fondos paisajísticos- con el Maestro de Astorga, el anónimo artista que domina la producción pictórica del noroeste de Castilla y León. Cualquier estudio que aspire a explicar la pintura de esta zona ha de pasar necesariamente por el esclarecimiento del estilo de este artista y su escuela, y eso es lo que haremos a continuación. Luego nos centraremos en su huella en Zamora, para concluir -ya lo adelantamos- que en este territorio tiene más relevancia de la que se le ha dado hasta ahora.

²³ Fiz Fuertes, 2015b.



Figura 2. Maestro anónimo del retablo de Flores. *Anunciación*.
Retablo para la Capilla de El Chantre. Parroquia de San Felix. El Perdigón (Zamora)



Figura 3. Maestro anónimo del retablo de Flores. *Anunciación* (detalle). Retablo mayor de la Parroquia de San Facundo y San Primitivo. Cisneros (Palencia)



Figura 4. Maestro anónimo del retablo de Flores. *Natividad*. Retablo para la Capilla de El Chantre. Parroquia de San Felix. El Perdigón (Zamora)



Figura 5. Maestro anónimo del retablo de Flores. *Natividad* (detalle). Retablo mayor de la Parroquia de San Facundo y San Primitivo. Cisneros (Palencia)



Figura 6. Maestro anónimo del retablo de Flores. *Pentecostés*. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Flores (Zamora)



Figura 7. Maestro anónimo del retablo de Flores. *Ascensión*. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Flores (Zamora)

2.2.1. La Escuela del Maestro de Astorga y su implantación en Zamora

En la diócesis de Zamora hay una serie de pinturas realizadas en el primer tercio de siglo XVI que se han atribuido al Maestro de Astorga y a un tal Juan Rodríguez de Solís, artista que se ha venido vinculando con la escuela de este anónimo pintor.²⁴

Ante la ausencia de documentación concluyente sobre la pintura de este periodo, se ha catalogado la obra de estos pintores con criterios formales y estilísticos. Es un método necesario, fiable si guarda ciertas garantías, como la contemplación de la obra directamente siempre que sea posible y no solo a través de fotografías. También es necesario que se relacionen las obras nuevas con la producción segura del artista en cuestión, esto es, las pinturas que sirvieron de referencia para crear su figura, todo ello con el fin de no desviarnos del modelo original y crear un inventario coherente. Lo cierto es que este procedimiento no se ha seguido con el máximo rigor en la mayoría de las atribuciones -que han sido muchas- hechas a lo largo del tiempo, por lo que se ha incrementado su catálogo a costa de innumerables errores y confusiones. Dada la dispersión de obras en colecciones públicas y privadas, otro puntal donde apoyarse es la ubicación segura de algunas de las obras que aún permanecen *in situ* o de las que sabemos con certeza su origen.

Hablamos de un grupo de pintores, no de un solo artista, que extiende su producción a través de una amplia área, que abarca parte de las actuales provincias de León, Zamora, Palencia y Valladolid, en localidades que antiguamente pertenecieron a tres diócesis (Astorga, León y Zamora). Ha sido la amplitud del territorio en el que se mueve este taller uno de los factores que ha obstaculizado aún más la comparación estilística entre unas obras y otras.

A las dificultades del trabajo de campo se añaden en este caso las imprecisiones historiográficas. Leyendo a determinados autores, no queda claro cuáles son los límites y relación existente entre el Maestro de Astorga y Juan Rodríguez de Solís, o bien se generaliza excesivamente acudiendo a una relación con el toledano Juan de Borgoña. Por tanto, antes que nada, se debe hacer un acercamiento con sentido crítico a la historiografía.

La figura del Maestro de Astorga fue creada por Angulo (1943; 1945) y continuada por Post (1947: 551-570). Décadas después, Díaz Padrón (1987) ya percibió algunas disonancias en el *corpus* de obras asignadas al artista, por lo que creó otras dos figuras para repartirse la producción zamorana, a las que llamó Maestro de Zamora y Maestro de Fuentelcarnero.

El primero vendría a ser un trasunto del Maestro del Trascoro pergeñado por Gómez-Moreno en el Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora realizado en los primeros años del siglo XX. A este pintor Díaz Padrón le atribuye la tabla del *Cristo de todos los santos* del trascoro de la catedral de Zamora y una *Deposición*, que estuvo en la iglesia del *Santo Sepulcro* de la ciudad, además de algunas tablas -que no precisa- del retablo de Fuentelcarnero. Al Maestro de Fuentelcarnero lo considera de peor calidad y le asigna parte del retablo que le da el nombre: el *Entierro de San Esteban*, la *Ordenación de San Esteban como diácono* y la *Adoración de los Magos*. Por otra parte, admite la participación del propio Maestro de Astorga en el retablo de Fuentelcarnero, y le atribuye la escena de *San Esteban ante el Juez*.

Los maestros de Fuentelcarnero y de Zamora, no han llegado a cuajar en la historiografía, entre otras razones por la escasa difusión de la publicación en la que fueron presentadas estas conclusiones.²⁵ Además, aunque este estudioso trató de acotar unos límites entre los supuestos tres artistas, no aportó suficiente razonamiento ni información gráfica que confirmara lo expuesto.

Por otra parte, sí ha perdurado la identificación o vinculación del Maestro de Astorga con la de un pintor de nombre conocido, Juan Rodríguez de Solís, pese a la falta de solidez de los argumentos para unir este nombre a un número de obras,

²⁴ Para evitar reiteraciones innecesarias en las notas a pie, se especificará la bibliografía al analizar cada una de las obras aquí atribuidas.

²⁵ Díaz Padrón, 1987. Y, de hecho, en la actualización del catálogo de la colección Santander, a la que pertenecen las tablas que sirvieron a Díaz Padrón para establecer los rasgos formales de estos maestros, figuran como obra de un «anónimo seguidor de Juan de Borgoña»

<https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/adoracion-de-los-magos>

<https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/presentacion-de-jesus-y-purificacion-de-maria-en-el-temple>

<https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/nacimiento-de-jesus-y-anuncio-a-los-pastores>

con las que no tiene ninguna relación documental.²⁶ Siempre es más atractivo el hecho de contar con un nombre propio que con una figura anónima construida artificialmente, aunque la creación del pintor Rodríguez de Solís es más forzada y artificial que la de muchas figuras anónimas. La confusión historiográfica viene producida a raíz de las atribuciones que hizo Post partiendo de dos tablas pertenecientes a una colección privada de procedencia desconocida.²⁷ Tomando como obra *princeps* este díptico, en una de cuyas esquinas figura el nombre de Juan Rodríguez de Solís, atribuyó otras obras que le parecieron similares en las provincias de Zamora y León llevado por los escudos representados en las pinturas, pertenecientes a las familias de los Portocarrero y Enríquez.

La comparación entre la pintura firmada por Rodríguez de Solís con las obras asignadas a partir de él no resiste el menor análisis formal. Muchas de ellas responden al estilo del maestro de Astorga o más bien de alguien cercano a él. En otras, no hay vinculación alguna, sino lo que se ha hecho es englobar en torno a un nombre la mayoría de la pintura del primer tercio de siglo en Zamora y León, creyendo resolver así el complejo escenario que siempre resulta ser la pintura de tal periodo debido a la escasez documental. Por lo tanto, antes de seguir avanzando, se debe subrayar que no hay constancia de ningún pintor de principios del siglo XVI llamado Juan Rodríguez de Solís que trabajara en la provincia de Zamora.

Desechada por infundada la opción de Rodríguez de Solís y sin continuidad en la catalogación aportada por Díaz Padrón, lo cierto es que actualmente nos encontramos con una serie de obras de características comunes que no se explican con un único pintor, pero en las que tampoco son fáciles de apreciar los límites entre unos y otros.

El punto de partida, pues, es insistir en que no se trata de un solo pintor, ni siquiera un solo taller. En definitiva, estamos ante una escuela, formada por varios pintores con una formación común que con frecuencia actúan de modo independiente. Asumir esta idea ayuda a explicar, en primer lugar, esa enorme área de trabajo, pero, sobre todo, que encontremos unos elementos concordantes, unas influencias constantes que aparecen en todas las pinturas, pero a la vez que entre unas y otras haya tantas diferencias de calidad.

Las obras que conforman el núcleo original de la producción del Maestro de Astorga se localizan en esta ciudad y su territorio cercano. Todas ellas muestran unas características unitarias que no son fáciles de extrapolar a otras pinturas que se le han atribuido fuera de este entorno. Por ello nos parece primordial analizarlas con detenimiento. El punto de partida son dos retablos encargados por sendos canónigos astorganos de la década de 1530 y que sirvieron a Angulo (1943:408) y a Post (1947: 550) respectivamente para bautizar a este pintor anónimo. Se trata del encargado por Duarte Pérez, aún *in situ* en la capilla de San Miguel de la catedral de Astorga, y el patrocinado por Diego Meneses, hoy en el M.N.A.C.

El verdadero estilo del Maestro de Astorga

El conocido como «Retablo de la Pasión», patrocinado por el canónigo Duarte Pérez para la capilla de San Miguel de la catedral de Astorga data de 1530, según reza la inscripción que tiene en el banco.²⁸ El que hoy se encuentra en el M.N.A.C. carece de la calle central y procede de las colecciones Par y Muntadas. No está fechado, aunque tiene una inscripción que permite conocer al patrocinador, el canónigo Meneses, que aparece mencionado en la documentación en 1532, cuando quiso hacer una donación al convento de monjas de Santa Clara de Astorga²⁹, por ello no hay que descartar la procedencia de este retablo del propio convento. Pero es sobre todo la afinidad estilística, no solo de las tablas, sino también de la estructura plateresca, lo que permite afirmar que ambos retablos son coetáneos. El retablo que se conserva en la catedral astorgana reserva la calle central para la escena de la *Crucifixión*, característica que con seguridad seguía el retablo del M.N.A.C., al compartir ambos la temática pasional, aunque acudiendo a diferentes episodios en cada caso.

²⁶ Sirva de ejemplo la subasta en la casa Sotheby's de Londres, en diciembre de 2006. Dos tablas procedentes del retablo de Fuentelcamero (Zamora) se subastaron como obra de Rodríguez de Solís. Su precio de salida se fijó entre 25.000 y 35.000 libras esterlinas (nº de lote 122). Agradezco al profesor Fernando Collar de Cáceres [†] la información sobre la existencia de esta subasta.

²⁷ Post, 1947, pp. 503-550. Angulo, 1937, fue quien la dio a conocer, sin que nada le llevara a relacionarlo posteriormente, cuando creó la figura del Maestro de Astorga, con este último pintor; de hecho, consideró que la tabla firmada tenía más vínculos con la pintura andaluza.

²⁸ «Esta capilla dotó el Sr. Duarte Pérez, protonotario y canónigo desta yglesia a servicio de Dios y de Santa María y del señor San Miguel arcángel e acabose año 1530». En la documentación conservada consta que la capilla fue fundada el 22 de marzo de 1531, pero puede referirse a la instauración de las misas que llevaba aparejada la fundación. Rodríguez López, 1908, p. 19.

²⁹ Rodríguez López, 1908, p. 20.

En estas obras el Maestro de Astorga se muestra como un artista notablemente vinculado al norte de Europa por su delicado tratamiento de los detalles, el uso de colores brillantes y saturados, sumado al empleo de grabados de Durero sin introducir apenas cambios en ellos. Los rasgos que podríamos relacionar con el renacimiento tienen que ver más que nada con la organización del espacio y el tipo de arquitectura utilizada. Por ejemplo, para el episodio del *Ecce homo* del retablo del canónigo Duarte Pérez, el pintor adopta sin cambios la homónima escena de la Pasión grabada por Durero en 1512, pero dotándola de un sencillo entramado arquitectónico y una vista en la lejanía que contribuye a ese «anhelo de espacio» del que ya habló Angulo (1943: 405), quien lo relaciona con Perugino en este sentido y también en el apartado paisajístico. Desde nuestro punto de vista, aquí el «factor umbro-peruginesco», si se permite la expresión, es inexistente. Pero hay que tener en cuenta que para extraer estas características Angulo se basó no solo en estas dos obras, sino en otras cuyo origen astorgano no está probado y que por tanto pudieron ser hechas por otros pintores afines, como creemos nosotros que aquí sucede. De hecho, el uso de esbeltos arbolitos solitarios es episódico en estas dos obras, y se combinan con un follaje más tupido y convencional que se puede rastrear en muchas pinturas castellanoleonesas coetáneas.

El empleo de amplios espacios en su pintura es innegable, de hecho, es una de sus notas distintivas; a lo largo de sus obras, y más que en ninguno de sus contemporáneos castellano-leoneses, se percibe un fuerte deseo de amplitud espacial. Pero no hay por qué unirlo al conocimiento de la pintura umbra, al menos en las dos obras hermanas que estamos analizando.

Como es natural, la figura humana sigue siendo el soporte narrativo de las escenas. Sin embargo, utiliza en mayor medida que sus coetáneos la arquitectura como organizadora del espacio de interiores. Estos mismos elementos se repiten en la obra del maestro de Astorga y de sus discípulos,

Mientras que otros pintores demuestran su conocimiento del lenguaje *del romano* mediante el enmascaramiento decorativo,³⁰ el Maestro de Astorga deja la superficie de los muros limpia, -de hecho, su descripción resulta bastante sumaria- y demuestra su modernidad en los dilatados interiores. Siente una especial predilección por los espacios concatenados con un punto de fuga central y elevado; con frecuencia, la segunda estancia se abre al paisaje mediante un vano articulado por una columna central, donde suelen converger las líneas de fuga.



Figura 8. Maestro de Astorga. *Llanto sobre Cristo muerto*. Retablo de la Pasión. Catedral de Astorga

³⁰ Véase Ávila Padrón, 1993, p. 96, para el tratamiento del mismo asunto por pintores coetáneos, con especial referencia al Maestro de Becerril.



Figura 9. Maestro de Astorga. *Llanto sobre Cristo muerto*. Retablo del Canónigo Meneses. MNAC



Figura 10. Maestro de Astorga. *Ecce homo*. Retablo de la Pasión. Catedral de Astorga



Figura 11. Maestro de Astorga. Retablo del Canónigo Meneses. MNAC



Figura 12. Maestro de Astorga. Prendimiento (detalle). Retablo Mayor de Santa Colomba. Villar de los Barrios (León)



Figura 13. Maestro de Astorga. Santa Colomba ante el juez (detalle). Retablo Mayor de Santa Colomba. Villar de los Barrios (León)

Todas estas características también se encuentran en las cinco tablas custodiadas en el Museo del Prado³¹ o en el retablo de *Santa Colomba* en Villar de los Barrios,³² aunque en este la presencia de los árboles esbeltos gana protagonismo en algunas de las tablas, así como de personajes plenamente renacentistas en sus ademanes y ropajes. Se evidencian en este retablo diferentes sensibilidades, siempre dentro de un deseo de unidad formal.

Otra obra fundacional de este catálogo es el despiezado retablo para la capilla del Cementerio de Astorga. A principios del siglo XX, cuando Gómez-Moreno realizó el *Catálogo Monumental de León*³³ se encontraba en la capilla de su cementerio un retablo dedicado a Santiago.³⁴ Es relevante subrayar que Gómez-Moreno es el único que vio la obra *in situ*, al igual que el retablo del canónigo Duarte Pérez para una capilla de la Catedral de Astorga, pero en ningún caso pensó que se debían a un mismo artista, y de hecho el retablo de la capilla catedralicia lo relaciona con Juan de Borgoña, mientras en las tablas de la capilla del cementerio señala su italianismo «que recuerda al Pinturicchio y sus colegas». En 1919, poco después de redactado el catálogo, sus tablas fueron malvendidas por las autoridades municipales³⁶ y se hayan dispersas en distintas colecciones. Dos ellas, *Desembarco del cuerpo de Santiago* y *Traslación del cuerpo de Santiago*, se encuentran en el Museo Lázaro Galdiano

³¹ Angulo, 1943, p. 409, aprecia la mano de algún colaborador en la tabla de la *Resurrección* y en la *Estigmatización de San Francisco*. Quizá procedan de Cuevas de Vinayo (León). Martínez Ruiz, 2008, pp. 147-148.

³² Voces Jolías, 1987, p. 330; Silva Maroto, 2000, pp. 349-350.

³³ Gómez-Moreno, 1925, pp. 339-340. Fue Angulo (1943) quien las incluyó en el catálogo del Maestro de Astorga. Al que siguió Post (1947, p. 557).

³⁴ Extraña su ubicación teniendo en cuenta su iconografía, que lo hace susceptible de proceder de alguna capilla dedicada a Santiago en una ciudad clave para la peregrinación jacobea. De hecho, Grau Lobo, 2000, p. 274, afirma que proviene de la ermita de Santiago de la ciudad.

³⁵ Gómez-Moreno, 1925, pp. 332 y 340.

³⁶ Martínez Ruiz, 2008, p. 108.

de Madrid, otras dos han sido recuperadas en los últimos años por la Junta de Castilla y León: *Santa Bárbara y Santa Lucía*³⁷ y *Peregrinos adorando a Santiago*,³⁸ expuestas en el Museo de León. La primera formaba parte de la predela junto con la *Sagrada Familia con San Juanito*, que en 1995 fue adquirida por el M.N.A.C. La *Decapitación de Josías* pertenece actualmente a la colección de Juan Abelló.³⁹ En este conjunto es innegable en esta última obra el influjo peruginesco, y el «anhelo de espacio» del que hablaba Angulo (1943: 404-409), pero es la única obra de todos los conjuntos originarios de Astorga en la que se halla ese factor de manera acusada.

En cambio, este influjo es determinante en muchas otras obras fuera del territorio estrictamente astorgano. También los tipos humanos de este retablo difieren de los del resto del *corpus* hasta aquí expuesto, y hasta la gama cromática, mucho más clara. Son variaciones lo suficientemente profundas para que sea difícil explicarlas como una mera evolución estilística de un único pintor cuando seguramente se trate de obras coetáneas.

Una de las producciones de mayor calidad adscritas a esta escuela es el lado de la epístola del retablo mayor de *San Facundo y San Primitivo* de Cisneros (Palencia).⁴⁰ Solo se le puede atribuir el lado de la epístola, que debió ser realizado a mediados de la década de 1520.⁴¹ En una visión de conjunto de esta área del retablo se reconocen plenamente las características antedichas, aunque los tipos humanos son algo diferentes, menos enjutos, y aparecen otros elementos a tener en cuenta, como el empleo de colores tornasolados y los paisajes con tonalidades menos saturadas, así como el conocimiento de la obra de Pedro Berruguete, mostrada en la predela, aunque esta es fruto del trabajo de diversos artistas. Parte de la misma fue realizada por el taller del Maestro de los Santos Juanes, pero en otras se reconocen los fondos paisajísticos y el tratamiento espacial del Maestro de Astorga, pero no los tipos humanos, mucho más alargado.

De unas características muy similares es un retablo despiezado que se encontraba en comercio berlinés en 1930. Se trata de tablas procedentes de dos colecciones: una fue propiedad de Hans Coray⁴² y contaba con el *Camino del Calvario*,⁴³ *Crucifixión*,⁴⁴ *Descendimiento*,⁴⁵ *San Pablo y San Bernardo*, y *Santa Bárbara y Santa Águeda*; otras del mismo conjunto provenían de una colección alemana:⁴⁶ *Natividad*, *Circuncisión*, *Adoración de los Magos*, *San Benito y San Pedro*, y *Santa Catalina y Santa Lucía*.⁴⁷

Todas ellas comparten estilo y medidas, como supo ver Post, que también apuntó que su iconografía indica que seguramente fueron parte de un retablo de un monasterio cisterciense,⁴⁸ de al menos cuatro calles, si tenemos en cuenta las cuatro tablas del banco.⁴⁹ En este, el protagonismo de las santas lleva a pensar que podría provenir de un cenobio femenino. Desde el punto de vista estilístico, el banco fue hecho por el mismo artista que trabajó en Cisneros, mientras que en las escenas narrativas se vuelve a encontrar un estilo común, pero con divergencias en los tipos humanos y un gusto por la *arquitectura picta* plenamente renacentista que no se encuentra en las obras astorganas, fechadas, recordémoslo, hacia 1530.

³⁷ Subastada en la casa Balclis, en 20 octubre de 2011, lote nº 1139.

³⁸ Grau Lobo, 1996.

³⁹ En 1985, cuando fue expuesta, era parte de una colección privada barcelonesa. Gante, 1985, p. 377, cat. 379. Las medidas proporcionadas por esta publicación (120x100 cm.) son algo mayores que las de las otras tres, pero seguramente esté medida con marco.

⁴⁰ Angulo, 1945, p. 231;

⁴¹ El lado del evangelio fue realizado por el Maestro de los Santos Juanes y su taller. Fiz Fuertes, 2001, p. 264. Ya se ha mencionado al tratar el retablo para la capilla del Chantre en el Perdigón que *Anunciación y Natividad* son relacionables con las homónimas tablas del retablo de Cisneros, así como con la *Ascensión y Pentecostés* de Flores (Zamora).

⁴² Angulo, 1945, p. 231. Colección que fue subastada en Berlín en 1930.

⁴³ Actualmente en la colección Abelló.

⁴⁴ En Feriarte de las ediciones de 2018 y 2019 se encontraba en propiedad de la Galería Cisne.

⁴⁵ Es la única tabla de la que no tenemos imagen.

⁴⁶ Reseñadas con esta procedencia en Mayer, 1936, p. 116. Post, 1947, p. 557, ya las vio en comercio en Berlín.

⁴⁷ En 2021 se encontraba en la Galería Theotokopoulos de Madrid. Mide 104x70 cm.

⁴⁸ Post, 1950, p. 447.

⁴⁹ Las tablas del banco miden entre 66/68 x 99/102 cm., mientras que las narrativas en torno a 130/134x100/104 cm., salvo la Crucifixión, que es algo mayor, 152x108 cm., seguramente se encontraba en el ático y a una mayor altura, como era habitual. Estas grandes dimensiones de las tablas y el contar con cuatro tablas para el banco son las que lleva a pensar en un retablo mayor de cuatro calles -quizá cinco, si pensamos en una calle central escultórica, como era la norma- con asuntos de la Pasión y de la infancia de Cristo, del que faltan por conocer gran parte de las escenas.



Figura 14. Maestro de Astorga. *Decapitación de Josías*. Antiguo retablo de la Capilla del Cementerio. Astorga (León)



Figura 15. Maestro de Astorga. *El vuelo de Simón el Mago*. Retablo mayor de la parroquia de San Pedro. Berrueces (Valladolid)



Figura 16. Maestro de Astorga. *Santa Bárbara y Santa Lucía*. Antiguo retablo de la Capilla del Cementerio. Astorga (León). Actualmente en el Museo de León



Figura 17. Maestro de Astorga. *Sagrada Familia*. Antiguo retablo de la Capilla del Cementerio. Astorga (León). Actualmente en MNAC



Figura 18. Maestro de Astorga. *Camino del Calvario*. Retablo Mayor de San Facundo y Primitivo. Cisneros (Palencia)

Absolutamente renaciente es también el retablo mayor de la parroquia de *San Pedro* en Berrueces (Valladolid), también adscrito al Maestro de Astorga.⁵⁰ Hay que señalar que en esta obra no hay rastro de estampa dureriana, mientras que en los tipos humanos, con sus forzados escorzos, se evidencia su relación con la pintura de Perugino o Pinturicchio. Desde el punto de vista cromático, nos encontramos con una gama menos saturada; los paisajes ganan en protagonismo y no faltan los singulares arbolitos enmarcados en una atmósfera muy clara, pero también alcanza mayor rotundidad la arquitectura renacentista para articular los espacios.

En este repaso de las obras nucleares del taller del Maestro de Astorga sirve para reflexionar acerca de las divergencias estilísticas entre unas y otras y el reto que plantea trazar un catálogo coherente. Siempre se puede acudir a la exégesis de una evolución estilística desde la estampa dureriana al conocimiento del *Quattrocento*. Pero, aun así, es difícil explicar cómo se produce el paso del profuso empleo de Dürero en los retablos de la catedral de Astorga, hechos en torno a 1530, a la marcada impronta italiana en aspectos que van más allá de lo que se pueda aprender a través de la estampa, como un mayor dominio del espacio o un notable cambio en la gama cromática. Al no estar en condiciones de aclarar estas disonancias desde el punto documental, quizá debamos seguir hablando de la autoría del Maestro de Astorga en todas las obras reseñadas. No por ello hay que dejar de señalar las distintas sensibilidades que se perciben en este *corpus*, que indica que fueron hechas por distintos pintores con un aprendizaje común, lo cual explica las coincidencias, pero un distinto bagaje posterior. Los retablos de Berrueces y Cisneros, se encuentran en territorio que en el siglo XVI perteneció a la diócesis de León,⁵¹ y acusan de modo más notorio las características renacentistas en detrimento de las norteñas, pero es algo que también se percibe claramente en el retablo de la capilla del cementerio astorgano. Así que tampoco es posible recurrir a una división nítida de carácter territorial. De manera que lo más probable es que se trató de un taller ubicado en la ciudad de Astorga, pues allí donde se localiza gran parte de su producción, lo que no obsta para que en él se puedan detectar al menos dos sensibilidades diferentes, desde la más apegada a modelos norteños, como los dos retablos de los canónigos, hasta la más exquisitamente renacentista, en las últimas obras que hemos enumerado. Ya adelantamos que las obras zamoranas son las que se relacionan de manera más clara con las obras más renacentistas de este *corpus*.



Figura 19. Maestro de Astorga. *Santa Catalina y Santa Lucía*. En comercio.

⁵⁰ Fiz Fuertes, 2002a.

⁵¹ También era -y es- parte de esta diócesis la localidad de Cuevas de Vinayo, si se confirma que es la procedencia del retablo conservado hoy en el Museo del Prado. Véase nota 31.

Fuera de este catálogo, existen muchas otras pinturas relacionables con esta escuela, pero que difieren en varios aspectos del «taller matriz» y, sobre todo, tienen un estilo propio y diferenciable. Algunas salieron del círculo más próximo al Maestro de Astorga, como las que asignaremos al Maestro de la Horta y al Maestro de las Dueñas en Zamora, como se evidencia entre otras cosas en el mismo tipo de paisaje y espacialidad. En otras pinturas, bastante numerosas, la diferencia de calidad con las obras que acabamos de analizar es muy notable. Conocer y clasificar este vasto panorama va a ser un instrumento que permita constatar que existen diferentes pintores que se engloban bajo esta personalidad anónima. Afortunadamente, un análisis riguroso permite percibir distintas autorías, que dotan de un perfil propio a la producción zamorana y contribuye a iluminar un poco este oscuro periodo.

El retablo de Fuentelcarnero y la pintura zamorana del primer tercio del siglo XVI

Este retablo, despiezado y vendido a mediados del siglo XX, es fundamental para explicar el cruce de influencias que se estaban produciendo en ese momento en la pintura zamorana, pues en su realización participaron varios pintores cuya huella se rastrea también en otras pinturas de este territorio. Es por ello que hemos puesto especial empeño en diferenciar autorías dentro de este conjunto, sin caer en generalizaciones,⁵² al ser una obra clave para la reconstrucción de este periodo de la historia del arte.

Respecto a la historiografía, fue Gómez-Moreno (1927: 277-278) el primero en llamar la atención sobre este retablo en el Catálogo Monumental de Zamora. Identificó sus pinturas con el estilo de la tabla del trascoro de la seo zamorana; lo puso en relación con lo italiano, en particular Perugino y Ghirlandaio, y destacó el uso de «fondos de edificios italianos sencillos».⁵³ El retablo tenía un ensamblaje gótico, ya algo ruinoso cuando lo visitó el investigador, en 1904. Lo volvió a ver pocos años después Post (1947: 514-516), aún *in situ*. Fue él quien especificó que había ocho escenas dedicadas al mártir, y que la calle central albergaba cuatro episodios de la vida de Cristo, *Natividad*,⁵⁴ *Adoración de los Magos*, *Resurrección* y *Ascensión*. Puntualizó que la *Crucifixión* colgaba en el muro al lado del retablo⁵⁵ y que el tema de la pintura del ático era *Pentecostés*. Sigue diciendo el investigador americano que «en las cuatro divisiones de la predela se disponen ocho apóstoles de medio cuerpo en parejas, sobre el viejo fondo brocado de oro, en contraste con los paisajes y arquitecturas del Renacimiento en el cuerpo del retablo; y los guardapolvos están adornados con seis figuras de pie de Patriarcas y Profetas».⁵⁶

Así pues, contabilizó veinticuatro tablas de las cuales se pueden ubicar gran parte de ellas gracias a una fotografía antigua.⁵⁷ Entre otros aspectos, la observación detenida de este valioso testimonio gráfico permite constatar que además de los seis profetas consignados por Post -tres a cada lado del retablo, sin llegar a abarcarlo en toda su altura-, el guardapolvo continuaba por encima de las escenas con más tablas, hasta ocho, efigiando personajes bíblicos. De manera que el conjunto

⁵² Tal y como sucede con un reciente estudio sobre este retablo (Mateo Gómez, 2018), en el que se obvian por completo las evidentes diferencias entre unas y otras tablas del conjunto, y la escasa o nula relación de muchas de ellas con la obra del Maestro de Astorga, a quien se adscribe por completo la obra. Este estudio sigue utilizando la obsoleta y errónea figura de Juan Rodríguez de Solís, además de incluir dentro del conjunto pinturas que no le pertenecieron, como una *Crucifixión* procedente de una colección privada, sin percatarse de que la tabla con este tema que perteneció al retablo se encuentra aún en Zamora, tal y como se publicó en Fiz Fuertes, 2013, p. 64, nota 17.

⁵³ Gómez-Moreno, 1927, pp. 277-278.

⁵⁴ Díaz Padrón, 1987, y Padrón Mérida, 1995, incluyen una Anunciación como parte del retablo, pero no se menciona tal tema en la descripción de Post y sí en cambio una *Natividad* que se vislumbra en la fotografía de conjunto. En todo caso, a falta de testimonio gráfico definitivo, nos parece más plausible la descripción del investigador americano, que aún vio la obra *in situ*, al contrario que Díaz Padrón, que trabajó con fotografías en las que no está definida convenientemente esta escena.

⁵⁵ Gómez-Moreno, 1927, pp. 277-278, sitúa esta misma tabla en la sacristía del templo. Actualmente se custodia en el Museo Diocesano de Zamora, siendo la única que allí se conserva del conjunto.

⁵⁶ Post, 1947, p. 514.

⁵⁷ Archivo de la Diputación de Burgos, PH-09879, En el citado artículo de Isabel Mateo (2018, p. 403) se menciona que dicha fotografía se encuentra entre las publicadas por Gómez-Moreno en su catálogo, pero no es así. El investigador granadino incluye una fotografía en del cuerpo de la iglesia en la que se divisa al fondo el retablo, donde es imposible distinguir cualquier escena a causa de la distancia con la que está tomada la imagen. Gómez-Moreno, 1927, p. 309.

original tendría al menos⁵⁸ treinta y dos tablas entre escenas narrativas, banco y guardapolvo. Cabe destacar que este tipo de guardapolvo figurativo, que cubría por completo el retablo y no solo en sus flancos, es bastante frecuente en la Corona de Aragón en los retablos del siglo XV y de los inicios del XVI, pero no se conserva ninguno en Castilla, así que, una vez más hay que insistir en lo lamentable de la pérdida de este conjunto.

Algunas de las pinturas que lo formaron se encuentran en paradero desconocido, pero la mayoría están repartidas entre diversos museos y colecciones, a excepción de la *Crucifixión*, aún en Zamora.⁵⁹ Esta sería desplazada de su ubicación original en la calle central cuando se modificó el retablo en el siglo XVIII, tal y como podemos deducir por el camarín con una Virgen que, como se percibe en la fotografía, rompe el cuerpo bajo del retablo. El orden del relato y la jerarquía de la escena indican que la *Crucifixión* se encontraría inmediatamente debajo de la *Pentecostés* y precedería a la *Resurrección*. La talla del santo titular iría en el espacio ocupado por la Virgen dieciochesca. Seguramente también en ese momento o con anterioridad se alteraron otras partes del retablo, como el centro del banco, donde iría el sagrario original.

Además de la fotografía general del retablo existen en el Archivo Amatller imágenes en blanco y negro de casi todas las tablas que se tomaron una vez despiezadas.⁶⁰ En origen estas fotos pertenecían al archivo de José Gudiol, lo que puede significar que fueron hechas por el propio estudioso o bien por alguien de su entorno cuando las tablas se encontraban en comercio barcelonés, ubicación que consta en el reverso de muchas de ellas.

Quizá no sea un error inocente que la procedencia que figuraba en el reverso de estas fotos fuera el Monasterio de Valparaíso,⁶¹ pues sin duda ha contribuido a la confusión reinante sobre este retablo, su autoría y su procedencia. Las ruinas de este cenobio cisterciense se encuentran muy cercanas a Fuentelcarnero, pero es improbable que fuera el lugar originario del retablo, ya que la mitad de sus tablas narrativas están dedicadas a San Esteban, titular de la parroquia de Fuentelcarnero. Pero no es lo mismo una procedencia de un monasterio desamortizado en la primera mitad del siglo XIX que despojar a una pequeña parroquia de un retablo mayor en pleno siglo XX. Las leyes de protección patrimonial habían cambiado, y también se empezaba a formar una conciencia sobre el valor del propio patrimonio artístico y la importancia de su conservación.

La fecha del desmontaje y venta es difícil de precisar por la opacidad de las fuentes, pero ocurrió en la década de 1950. Seguramente en esta época la pintura y estructura del retablo se encontraban muy deteriorados, tal y como se evidencia en la foto de conjunto, pero su salida ha de relacionarse con el derrumbe parcial del templo hacia 1950.

Así, en 1956 ya constan en el catálogo de algunos museos la adquisición de ciertas tablas del conjunto. Las dos que pertenecieron al Museo de Toledo (Ohio) fueron adquiridas en ese año con la recomendación y certificación de José Gudiol.⁶² La colección Wallace-Simonsen de Sao Paulo poseyó también dos tablas de este retablo, al menos una de las cuales fue adquirida en 1956.⁶³ Por último, *Juliana encuentra los restos de San Esteban* fue adquirida en 1957 por el Museo de Boston donde aún se encuentra.⁶⁴

⁵⁸ Es extraño que el guardapolvo no cubra la parte superior de las calles de los extremos ni los laterales en toda su longitud. Teniendo en cuenta esto, quizá falten entre cuatro y seis tablas más.

⁵⁹ Actualmente en el Museo Diocesano de Zamora. Agradezco a su exdirector, José Ángel Rivera de las Heras, todas las facilidades siempre ofrecidas para fotografiar y analizar esta y otras piezas.

⁶⁰ Además, en el Archivo de la Diputación de Burgos se conservan algunas fotos de las tablas del primer cuerpo y de las del lado de la epístola del segundo antes del que el retablo fuera despiezado, que permite ver el estado de deterioro en el que se encontraban las pinturas. También queremos hacer notar que en la tabla de la *Veneración de las reliquias de San Esteban* (Archivo de la Diputación de Burgos, PH-09881), se percibe en el pavimento en primer plano una pequeña figura borrosa que quizá sea uno de los animalillos que el pintor suele situar en primer plano con el fin de propiciar aún más la sensación de profundidad.

⁶¹ Hasta el trabajo de Mateo Gómez, 2018, el archivo Amatller indicaba en su información esta ubicación.

⁶² Fiz Fuertes, 2021b.

⁶³ Fiz Fuertes, 2021b.

⁶⁴ Fiz Fuertes, 2021b.



Figura 20. Gil de Encinas y taller; Maestro de las Dueñas de Zamora y taller. Retablo de la parroquia de San Esteban de Fuentelcarnero (Zamora).
Reconstrucción

Desde el punto de vista iconográfico, en los pasajes de la vida de *San Esteban* que eligió el artista para representar, prescinde de los episodios de marcado sabor costumbrista que se suelen incluir en los conjuntos dedicados al protomártir, como la tempestad con la que se encuentra Juliana -la viuda del senador Alejandro- a su salida de Jerusalén, o el entierro conjunto de San Esteban y San Lorenzo en Roma. En el primer cuerpo, Post interpreta las dos escenas similares en las que se representan a fieles alrededor del sepulcro como alusivas a la veneración de sus seguidores. Sin embargo, las diferencias entre ellas no estriban sólo en el distinto marco arquitectónico elegido para la representación, sino en el carácter de la escena. La del lado de la epístola estaría dedicada efectivamente a la adoración de las reliquias del santo. Pero la del lado del evangelio está protagonizada por personajes vestidos con harapos, algunos de los cuales portan muletas. Se trata de la plasmación de uno de los muchos milagros póstumos que según *La Leyenda Dorada* realizó el protomártir.⁶⁵ Por otra parte, en la escena de su *Ordenación*, el pintor no se ciñó al relato bíblico. Optó por la claridad, eliminando figuras, ante la dificultad que entrañaba que fueran los doce apóstoles, quienes ordenaron a siete elegidos, entre los que se encontraba San Esteban.¹²⁵

La localización fotográfica en el archivo Amatller de la mayoría de las pinturas que formaron este retablo permite percibir que, pese a que se trata de un todo armónico, se constatan importantes diferencias entre las tablas. Es verdad que en todas ellas destaca el papel protagonista de la arquitectura renacentista, una excelente desenvoltura con la construcción espacial y el delicado paisaje. Pero los tipos humanos empleados, el manejo de expresiones y anatomía, varían lo suficiente como para que se pueda hablar de la intervención de diferentes maestros que no se pueden subsumir bajo la denominación de taller. La mitad de las pinturas se deben a Gil de Encinas, pintor residente en Zamora en el primer tercio de siglo, cuyo estilo ha sido posible discriminar gracias al hallazgo de unas pinturas documentadas en Horcajo de las Torres (Ávila).⁶⁶ Las afinidades estilísticas existentes entre el banco de este retablo y la pintura zamorana han permitido determinar que se trata del artista que se encargó de ejecutar la tabla del *Cristo de todos los santos* ubicada en el trascoro de la Catedral y que le sirvió a Gómez-Moreno para trazar el estilo del pintor que él denominó Anónimo de Zamora, y más tarde por Díaz Padrón como Maestro de Zamora.⁶⁷

Las tablas de las que se encargó en Fuentelcarnero están localizadas en el lado del evangelio: en el cuerpo superior *Adoración de los Reyes*; en el segundo cuerpo *Ordenación de San Esteban como diácono*, y en el primero *Entierro del cuerpo de San Esteban*,⁶⁸ y el *Milagro de la curación de enfermos con los restos San Esteban*, más la *Pentecostés*⁶⁹ situada en el ático. En el banco las dos tablas con *San Felipe y San Bartolomé* y *San Pedro y San Juan Evangelista*, donde de manera más evidente se perciben sus analogías con los restos del banco del retablo Horcajo de las Torres (Ávila), única obra documentada de Gil de Encinas. Entendemos que también se hizo cargo de las dos escenas restantes de este lado del conjunto: *Natividad y Predicación de San Esteban*, aunque al ser las únicas no reproducidas en el Archivo Amatller, no conocemos una reproducción fotográfica de suficiente calidad como para certificarlo. Además de en este retablo, se rastrea su estilo en otras obras, todas ellas en la diócesis de Zamora, de manera que se trata de un taller asentado en la ciudad, que merece ser tratado en profundidad en un capítulo aparte, aunque ya adelantamos que desde el punto de vista estilístico se puede calificar como un «flamenco italianizante», por la influencia de los pintores de la escuela de Brujas, como se advierte por ejemplo en los rostros femeninos, combinado con elementos italianos, como el uso de la estampa rafaelesca.

⁶⁵ De la Vorágine, 1982, p. 63: «dice el egregio doctor Agustín que San Esteban obró innumerables milagros, curó a muchos enfermos de sus enfermedades y resucitó a seis muertos».

¹²⁵ Hechos de los Apóstoles, 6, 5-6.

⁶⁶ Sobre este retablo véase Fiz Fuertes, 2013.

⁶⁷ Díaz Padrón, 1987.

⁶⁸ Procedente del Museo de Toledo (Ohio) desde 1956, al igual que la *Lapidación de San Esteban*, se subastó en Londres en la casa Sotheby's en 7 de diciembre de 2006.

⁶⁹ Subastada en Londres en la Casa Bonhams el 27 de abril de 2016 con el número de lote 65 bajo la denominación de "Escuela de León". Sus medidas son de 99,8x 97,2 cm.



Figura 21. Gil de Encinas. *Entierro de San Esteban*. Retablo de la parroquia de San Esteban de Fuentelcarnero (Zamora)



Figura 22. Marcantonio Raimondi. *El Parnaso* (detalle)

En algunas de las escenas realizadas por Gil de Encinas y su taller en esta parte del retablo se detectan figuras son más menudas y de menor tamaño y unos rostros más sintéticos. Se percibe con nitidez en la *Pentecostés* o en *Ordenación de San Esteban como diácono*, así como en algunas de las tablas de profetas del guardapolvo. Este tipo de figuras se avienen con las características apenas esbozadas por Díaz Padrón para otro pintor al que llamó Maestro de Fuentelcarnero.⁷⁰ Sin embargo, este investigador no propuso suficientes rasgos formales como para poder discriminar con nitidez el estilo de este maestro anónimo del de Gil de Encinas. Y, de hecho, aunque la apreciamos en las tablas antedichas, es una singularización complicada de trasladar a otros ejemplos, puesto que este tipo de figuras conviven en la misma composición con las de Gil de Encinas, como por ejemplo sucede en la tabla del trascoro de la catedral de Zamora. Seguramente esto significa que el Maestro de Fuentelcarnero fue un pintor del taller de Gil de Encinas, hasta tal punto que en ocasiones se encargó de composiciones enteras, pero otras veces trabajaron juntos en muchas de las obras que se le pueden atribuir a Encinas y que luego analizaremos.

Respecto al lado de la epístola, se detecta otro estilo, muy similar al del Maestro de Astorga, pero con unas especificidades que solo se encuentran en las obras probadamente zamoranas de este taller, además de esta parte del retablo de Fuentelcarnero: el retablo mayor de la parroquia de *San Tirso* de Arquillos y las dos tablas de los santos dominicos procedentes del Monasterio de las Dueñas de Zamora, de ahí que la producción zamorana de este taller deba singularizarse bajo otro nombre, en este caso el maestro de las Dueñas de Zamora.⁷¹

Este pintor tiene una concepción de la figura menos armónica y equilibrada que la del Maestro de Astorga, como se percibe en las tablas que formaron parte del lado de la epístola del retablo de Fuentelcarnero. Se hizo cargo de esta parte del

⁷⁰ Díaz Padrón, 1987.

⁷¹ Propuesto en Fiz Fuertes, 2021b.

banco, con *San Pablo* y *San Juan Bautista* en una tabla y en la otra *San Andrés* y *Santiago*. Es la parte más cuidada de todo el conjunto, los rostros son muy afinados y delicados, idénticos a los del banco del retablo mayor de la parroquia de Arquillinos. En el cuerpo del retablo además de en la *Crucifixión*, que se encuentra en la calle central bajo la *Pentecostés* realizada por Gil de Encinas y su taller, se ocupó de las cuatro escenas que, distribuidas entre el primer y segundo cuerpo, glosan la vida de San Esteban -*Juliana encuentra los restos de San Esteban*,⁷² *Veneración de las reliquias de San Esteban*,⁷³ *San Esteban ante el juez* y *Lapidación de San Esteban*⁷⁴- y las dos de la Pasión de Cristo en el tercer cuerpo: *Resurrección*⁷⁵ y *Ascensión*. Al igual que en la parte realizada por Gil de Encinas se puede individualizar el hacer de otro pintor, en la parte realizada por el Maestro de las Dueñas de Zamora también se aprecia en un análisis formal más profundo otra mano en la *Resurrección* y *Juliana encuentra los restos de San Esteban*. Este anónimo artista es el mismo que se encargó de los *Peregrinos ante el altar de Santiago*, del Museo de León, procedente del retablo dedicado a Santiago que se encontraba en la Capilla del cementerio de la Catedral de Astorga. Como no se conocen más obras que se puedan circunscribir a su estilo, sí consideramos apropiado en este caso acudir a la socorrida fórmula de «obra de taller», pero no por ello se ha de renunciar a dejar por escrito que se aprecian en esta pintura otra sensibilidad artística.

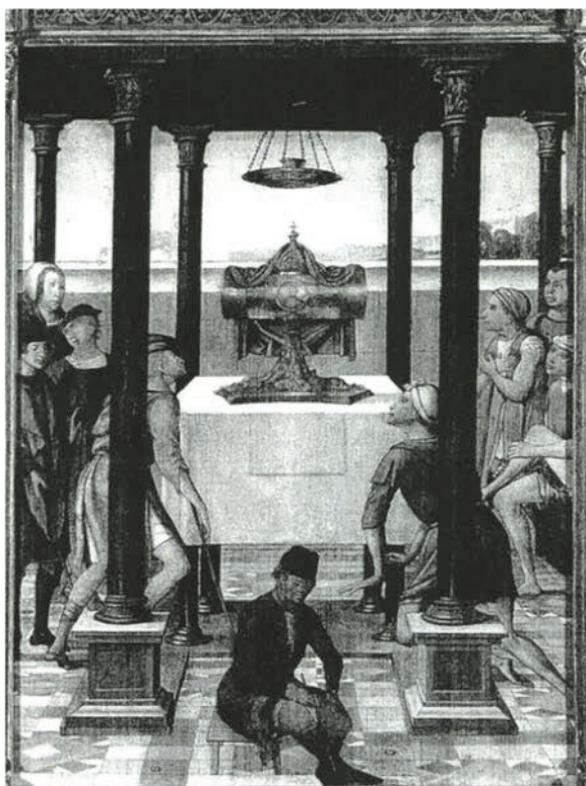


Figura 23. Maestro de las Dueñas de Zamora. *Milagro póstumo de San Esteban*. Retablo de la parroquia de San Esteban de Fuentelcarnero (Zamora)



Figura 24. Maestro de las Dueñas de Zamora. *Veneración de las reliquias de San Esteban*. Retablo de la parroquia de San Esteban de Fuentelcarnero (Zamora)

⁷² Perteneciente al Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts en Springfield, Massachusetts, que la adquirió en 1957. Agradezco a dicha institución toda esta información, así como el permiso de publicación de la obra.

⁷³ Actualmente en comercio madrileño, en la galería Theotokópoulos, pero procedente de la colección Wallace Simonsen de Sao Paulo, donde estuvo desde 1956. Quizá ha sufrido una excesiva restauración porque no hay ni rastro de la figurilla borrosa en el primer plano del pavimento que se intuía en la fotografía de la tabla *in situ*. Véase nota 60.

⁷⁴ Procedente del Museo de Toledo (Ohio) desde 1956, al igual que el *Entierro de los restos de San Esteban*, se subastó en Londres en la casa Sotheby's en 7 de diciembre de 2006.

⁷⁵ Subastada en la casa Balclis de Barcelona en diciembre de 2015.

Pese a todas las diferencias estilísticas expuestas, se debe insistir en que en el retablo de Fuentelcarnero la concepción unitaria de la arquitectura *picta* da como resultado un conjunto homogéneo, pues, al fin y al cabo, en obras de esta magnitud había un reparto equitativo y ordenado entre varios talleres, como aquí se observa.

Baste comparar dos tablas del primer cuerpo del retablo. En lado del evangelio se representa el *Milagro póstumo de San Esteban*, realizada por Gil de Encinas; en el lado de la epístola, una escena similar, la *Veneración de las reliquias de San Esteban*, del Maestro de las Dueñas de Zamora. En ambos casos las escenas se encuentran cobijadas por ligeras estructuras de arquitectura renaciente resueltas con destreza, que dejan ver al fondo bellos paisajes, pero los tipos humanos empleados son bien diversos.

El uso de dos estampas derivada del trabajo de Rafael en la tabla del *Entierro de los restos de San Esteban* indica que el retablo no puede ser anterior a 1525. Una de ellas⁷⁶ es la mujer con un niño situada en segundo plano a la izquierda del espectador, copia un fragmento del grabado que hizo Marcantonio Raimondi, *Dios apareciéndose a Noé*,⁷⁷ que reproduce el mismo tema pintado entre 1511 y 1514 por Sanzio en la Estancia de Heliodoro del Vaticano. La otra⁷⁸ es la del escriba sentado en primer plano, que se basa en la figura representada detrás de Dante en el *Parnaso* creado por Rafael para la estancia de la Signatura y que fue grabada por Raimondi hacia 1517-1520.



Figura 25. Maestro de las Dueñas de Zamora. *Calvario*. Retablo de la parroquia de San Esteban de Fuentelcarnero (Zamora)



Figura 26. Maestro de las Dueñas de Zamora. *Escena de la vida de San Tirso*. Parroquia de San Tirso de Arquillos (Zamora)

La referencia a la pintura umbra del último *Quattrocento* también es visible, sobre todo en los paisajes. La inclusión de un mono encadenado en la escena de *San Esteban ante el juez* puede estar evocando el que aparece en el fresco de los apartamentos Borgia *Susana y los viejos*, en el que estuvieron trabajando Pinturicchio y su taller en la década de 1490.

⁷⁶ Detectada en Ávila Padron, 1985, p. 81.

⁷⁷ Bartsch, 1978a, p.11.

⁷⁸ Detectada en Fiz Fuertes, 2021b.

La mazonería gótica⁷⁹ y el uso del fondo dorado para el apostolado del banco, lo sitúa en una fecha que no puede ir más allá de la década de 1530. Recordemos que en esa fecha se realiza también el retablo de la Pasión de la Catedral de Astorga, que difiere notablemente de este en multitud de aspectos reseñados más arriba.

En ese momento, el empleo de fondos dorados en la predela es una convención que se abandonará pronto y lleva a pensar que nos hallamos ante artistas que iniciaron su carrera en los años finales del siglo XV o más bien en los comienzos de la siguiente centuria, y cuya actividad se extiende hasta la cuarta década de siglo. En este sentido, no hay que olvidar que Gil de Encinas está documentado ejerciendo su profesión ya en los primeros años del siglo XVI.

MAESTRO DE LAS DUEÑAS DE ZAMORA

Hay dos retablos zamoranos que tradicionalmente han sido vinculados al Maestro de Astorga en Zamora, el referido de *San Esteban* de Fuentelcarnero y los restos del que fue retablo mayor de *San Tirso* de Arquillinos.⁸⁰ En los últimos años ha aparecido en comercio dos tablas que efigian a *San Pedro Mártir* y *Santa Catalina de Siena*, también vinculadas a este anónimo pintor, de las que recientemente se ha demostrado su procedencia zamorana, al proceder del Convento de las Dueñas de Zamora.⁸¹ Comparten sin duda un mismo tipo de paisaje y una concepción del espacio similar con las pinturas hechas en Astorga y sus alrededores, pero a la vez se detectan en ellas rasgos propios no detectables en el núcleo astorgano.

La gran afinidad entre las realizaciones de ambos artistas indica una formación común, pero las obras zamoranas adolecen de un inferior manejo de la figura humana, tanto en su concepción anatómica como en sus gestos. En este pintor zamorano encontramos una tendencia a ejecutar rostros de rasgos más simplificados, a la vez que más expresivos, y unos cuerpos muy esbeltos y a veces desproporcionados, con unas extremidades exageradamente alargadas, casi descoyuntadas, o, al contrario, demasiado cortas cuando están dobladas.

Pero a la vez se constata una mayor relación con la pintura italiana. En primer lugar, en el repertorio de gestos, pues es en las obras probadamente zamoranas donde aparecen los característicos rostros en escorzo y las cabezas ladeadas tomados de los personajes de Perugino y Pinturicchio que en este maestro peninsular remeda con mayor o menor fortuna.

Además, se mantiene el tipo de paisaje umbro y la arquitectura *picta*, muy italianizante, adquiere un gran protagonismo.

Todas estas características aconsejan crear un nombre específico para un pintor asentado en Zamora en el primer tercio del siglo XVI para el que proponemos el nombre de Maestro de las Dueñas de Zamora. A partir de aquí se pueden aglutinar obras de estilo similar, muchas de ellas en comercio y colecciones privadas, que seguramente son de procedencia zamorana y que hoy pasan por obra del foco astorgano.

Por último, y de cara a estas reatribuciones, conviene tener no olvidar que este taller colaboró con el de Gil de Encinas en el retablo de Fuentelcarnero, y que esta colaboración también se detecta en otras obras que, en todo caso, no hace sino confirmar el origen de las mismas.

Retablo mayor de la iglesia de *San Tirso*. Arquillinos (Zamora)

En el ensamblaje del dieciochesco retablo mayor de esta parroquia se han aprovechado siete tablas, dos en la predela con cuatro apóstoles cada una, y cinco en el cuerpo del retablo con diferentes episodios del martirio de San Tirso. Su estilo remite inmediatamente al del Maestro de Astorga, pero sobre todo hay diferencias en el modo en que se insertan en el espacio las figuras y cómo están concebidas. Es cierto que se observa el mismo gusto por los interiores amplios con estancias comunicadas entre sí que se abren a un amplio paisaje en el fondo. Pero existe una desproporción entre las figuras y la arquitectura que no se manifiesta en la obra del Maestro de Astorga. Se aprecia, por ejemplo, en *San Tirso conducido ante el juez*. No sólo hay incongruencia entre arquitectura y personajes, sino que la anatomía es mucho menos equilibrada que en otras obras vinculadas

⁷⁹ Pese a su estilo, quizá sea una fecha demasiado avanzada para considerar que el autor de la talla es el mismo que el del coro de la Catedral, (es decir, Juan de Bruselas), como afirma Gómez-Moreno, 1927, p. 277.

⁸⁰ Navaro Talegón, 1995, p. 562, considera estas obras y las que hoy se atribuyen a Gil de Encinas como la «producción zamorana» del Maestro de Astorga.

⁸¹ Fiz Fuertes, 2021b.

al Maestro de Astorga y los rostros tienden a la simplificación de los rasgos, como se puede observar comparando el anciano con capucha roja de la escena del *Ecce Homo* del Retablo de la Pasión con el que aparece en Arquillinos en *San Tirso rociado de aceite*.

Dado que esta localidad pertenecía en el siglo XVI a la diócesis asturicense podríamos clasificar sin más esta obra como producción de taller del Maestro de Astorga si fuera las únicas pinturas en este territorio, muy alejado, por otra parte, de la sede diocesana. Pero el hecho de que haya otras en el territorio zamorano que compartan los mismos estilemas, que no se encuentran fuera de este ámbito conduce a incluir este retablo, cuyo planteamiento original fue sin duda más ambicioso, en el haber del Maestro de las Dueñas de Zamora. Las referencias a la escuela umbra se mantienen en actitudes y paisajes, por lo cual creemos que es una obra realizada hacia 1525.

La predela es la parte más cuidada del retablo, y, pese a su retardatario fondo dorado, algunos de los tipos humanos son absolutamente peruginescos, como se aprecia en *San Juan Evangelista*. Como ya se ha subrayado al hablar del banco del retablo de Fuentelcarnero, el autor de ambas obras es el mismo.

San Pedro Mártir y Santa Catalina de Siena. Colección privada

Esta pareja de santos dominicos hizo su aparición en el comercio artístico en 2012⁸² y en 2019 fueron declaradas bien de interés cultural por la Comunidad de Madrid.⁸³ En ambas ocasiones se dio por hecho su adscripción al Maestro de Astorga y por tanto su procedencia original de la provincia de León.



Figura 27. Maestro de las Dueñas de Zamora. *San Pedro mártir y Santa Catalina de Siena*. Procedentes del convento de las Dueñas. Zamora

⁸² Pertenecieron a Luis Gutiérrez Soto y la Casa Duran las incluyó dentro de la subasta de 8 de mayo de 2012, cuando sacó a la venta la colección de arte de este importante arquitecto. Tras pasar por la galería Coll y Cortés, fueron vendidas a un coleccionista privado. Miden 133x44 cm. cada una.

⁸³ B.O.C.M., nº. 176. 26 de julio de 2019, pp. 67-68.



Figura 28. Maestro de las Dueñas de Zamora. Retablo de la Natividad con Santo Domingo y San Lorenzo. Museo Lázaro Galdiano. Madrid

Sin embargo, se pasó por alto la descripción de Gómez-Moreno en su Catálogo Monumental de la provincia de Zamora, donde describe dos pinturas situadas entonces en el convento de las Dueñas de la ciudad de este modo:

Dos tablas de 1,30 por 0,50 metros figurando a San Pedro Mártir y a Santa Catalina sobre fondos compuestos de un pretil, paramento de brocado con oro y algo de paisaje: nimbos de oro grabado. Se recomiendan por su sencilla esbeltez las figuras, bien conservadas además.⁸⁴

La descripción fidedigna y la coincidencia en las medidas no deja lugar a dudas: nos hallamos ante unas pinturas que en origen pertenecieron a este convento dominico del que salieron después de 1905, fecha de la redacción del Catálogo Monumental.

Las similitudes con el Maestro de Astorga son notables. Una vez más hay que dejar constancia del deseo de espacialidad, el somero paisaje peruginesco, los rostros escorzados también entroncan con la escuela umbra, pero aquí son más simplificados que en las obras astorganas, y coinciden con lo visto en las tablas narrativas en Arquillinos y en la mitad del retablo de Fuentelcarnero, obras realizadas en la tercera década del siglo XVI. Gómez-Moreno (1927: 177) las relaciona con las de Santa María de la Horta. Entendemos que se refiere al retablo coetáneo de la capilla de Juan de Vega, del que se hablará más adelante. Aunque las similitudes son evidentes, solo hace falta mirar a los rostros y al tratamiento de las figuras para concluir que se trata de dos pintores diferentes, ambos bajo la órbita del Maestro de Astorga, pero más italianizados.

Retablo de la *Natividad con Santo Domingo y San Lorenzo*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid

Esta es una de las obras fundacionales del catálogo del Maestro de Astorga trazado por Diego Angulo (1943: 406). Desde luego, no es posible desdeñar por completo esta vinculación. Pero ahora que conocemos más obras de esta amplia escuela y podemos singularizar distintas sensibilidades dentro de él, observamos en esta obra elementos formales que llevan a incluirla entre las obras del Maestro de las Dueñas de Zamora. De hecho, los tipos humanos, desgarrados, o los rostros femeninos no tienen su correlato en la obra nuclear del Maestro de Astorga. Sí encajan en cambio con los de pinturas probadamente zamoranas, como los santos dominicos que pertenecieron al convento de las Dueñas que acabamos de analizar. Esto se puede comprobar, por ejemplo, no solo en la amplitud espacial y en el tipo de paisaje, ya que estos son rasgos comunes a toda la escuela sino en la total coincidencia entre las facciones de Santa Catalina y la Virgen de esta *Natividad*, rasgos que no se encuentran fuera de este territorio.

Los tipos humanos de San Lorenzo y Santo Domingo de la parte inferior más menudos, encuentran su correlato en los de los bancos de los retablos de Fuentelcarnero -su lado de la epístola- y Arquillinos. Ya Angulo señaló el conocimiento del artista hispano de la Natividad de Villa Albani de Pietro Perugino para la escena central (1943: 406). La obra se encuentra al menos desde 1926 en la Colección Lázaro;⁸⁵ sus hechuras la hacen susceptible de haber pertenecido en origen a un encargo para una capilla privada, circunstancia que dificulta aún más rastrear su procedencia.

⁸⁴ Gómez-Moreno, 1927, p. 177.

⁸⁵ <http://catalogo.museolazarogaldiano.es/mlgm/search/pages/Main>, página visitada por última vez el 19 de marzo de 2021.

San Pablo y San Andrés. Paradero desconocido

Sus características indican que en origen fue una tabla del banco de un retablo, pues los apóstoles aparecen efigiados de medio cuerpo precedidos por un pretil. Ignoramos cualquier dato acerca de sus medidas y procedencia, ya que el conocimiento de esta obra procede de una fotografía anónima en blanco y negro. Pero los rasgos de las figuras, tan alargadas, así como los rostros, especialmente el gesto ladeado de San Andrés, concuerdan con las obras realizadas por Gil de Encinas. La ausencia de paisaje, el protagonismo del fondo de brocado dorado, la incorrección en la construcción en perspectiva del pretil, sitúa esta obra entre las más tempranas de su producción; seguramente se hizo en la primera década del siglo XVI.



Figura 29. Maestro de las Dueñas de Zamora. San Pablo y San Andrés. Paradero desconocido.

GIL DE ENCINAS

La posibilidad de identificar a un pintor llamado Gil de Encinas con unas obras en concreto procede de la documentación abulense. En julio de 1507, declarándose vecino de Zamora, se compromete a finalizar las pinturas del retablo de Horcajo de las Torres (Ávila), que estaba por acabar debido al fallecimiento de su original artífice, Bartolomé de Santa Cruz.⁸⁶ Las

⁸⁶ Archivo Histórico Provincial de Ávila, Protocolos, nº 2030, ff. 104v-105. La noticia fue dada a conocer en Ayúcar, 2009, pero no incluyó ninguna referencia documental.

analogías entre las documentadas tablas de Horcajo y la hasta ahora clasificada como producción del Maestro de Zamora, conduce a afirmar que se trata de una misma personalidad.⁸⁷

Hay constancia documental de su presencia en Zamora desde 1501, cuando se genera un litigio sobre unos bueyes que entraron en una huerta que tenía en Valderrey.⁸⁸ Este terreno vuelve a ser motivo de polémica cuando se manda derribar en 1517 por el cabildo «porque está en lo público e conçeçgil e está muy perjudicial».⁸⁹ Entre ambas fechas compra en Medina de Rioseco un esclavo negro «boçal e de hedad de hasta quinze años» en 1514.⁹⁰

La última mención documental es de 1523. Se trata de la ejecutoria de un pleito iniciado en 1511 por cuestiones de herencia. De aquí se extrae el dato de que poseía unas casas «en la costanilla», dentro de la colación de Santo Tomé.⁹¹

Las únicas referencias artísticas conservadas son las del contrato para finalizar el retablo de Horcajo en 1507, y en Zamora el pago de dos ducados que le hizo el ayuntamiento por unas imágenes para el consistorio «para acompañar la nuestra Señora que se pone en consistorio para desir misa» por las que le pagaron dos ducados en 1518.⁹²

La escasez documental no implica que no participara en obras posteriores a esta fecha, o más relevantes, habida cuenta de lo diezmada que está en Zamora tanto la documentación de la época, como el número de pinturas conservadas.

De hecho, dos de las obras pictóricas más importantes del primer tercio del siglo XVI en Zamora salieron de su mano, el lado del evangelio del despiezado retablo mayor de *San Esteban* de Fuentelcarnero y la tabla del Cristo de todos los santos sita en el trascoro de la catedral de Zamora.

Como ya se ha analizado más arriba, en el retablo de Fuentelcarnero se encargó de todo el lado del evangelio más la Pentecostés del pináculo central. Ya hemos precisado también cómo hay diferencias de calidad y estilo entre algunas tablas, y que quizá fue la apreciación de estas diferencias lo que llevó a Díaz Padrón a acuñar la denominación de Maestro de Fuentelcarnero para el autor de aquellas tablas en las que las figuras no son tan monumentales y la arquitectura es mucho más sumaria. Pero la mayoría de ocasiones no es posible individualizar los rasgos de este artista de una manera nítida al apreciarse su intervención en tablas de Gil de Encinas, de manera que parece más acertado englobarlas todas en el catálogo de este último pintor por su mayor entidad precisando cuando sea oportuno.⁹³

Desde el punto de vista historiográfico, el primero que se fijó en estas pinturas fue Gómez-Moreno. A partir de la tabla del *Cristo de todos los santos* que se encuentra en el trascoro de la catedral de Zamora definió el estilo de un artista al que denominó precisamente Maestro del Trascoro. Además de esa pieza, incluyó en su haber una tabla con la *Deposición* en la iglesia del *Santo Sepulcro*, el retablo mayor de *San Esteban* de Fuentelcarnero, y unas pinturas de una localidad muy próxima, Peleas de Abajo. De estas obras, sólo la primera se conserva en Zamora. El resto se encuentra diseminado en colecciones de difícil acceso, o bien han desaparecido, como ocurre con las de Peleas de Abajo.⁹⁴ Es importante subrayar esta dispersión, porque ha sido uno de los obstáculos para establecer un *corpus* razonado.

Estilísticamente, posee gran interés por desarrollar un espacio coherente y maduro, puesto que también sabe trazar con habilidad interiores tridimensionales. Los paisajes son generalmente más parcos que los de la escuela del Maestro de Astorga,

⁸⁷ Fiz Fuertes, 2013.

⁸⁸ ARChVa, Pl. Civiles. Zarandona y Walls (O), C. 1501-5. Debo el conocimiento de este dato a la amabilidad del profesor de la Universidad de Valladolid Luis Vasallo Toranzo.

⁸⁹ AHPZa, Fondo Municipal, Actas municipales, L. 3, f. 310v, lunes 3 de agosto de 1517. Agradezco al profesor Luis Vasallo Toranzo su generosidad al proporcionarme esta información.

⁹⁰ Es decir, un esclavo recién sacado de su lugar de origen; Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, nº 8438, fol. 627vº. Aunque esta carta de venta no aparece rubricada al final, no hay duda de que se trata de la misma persona, al declararse pintor y vecino de Zamora. El documento fue dado a conocer en Ramos De Castro, 1995, p. 27, quien transcribió inexactamente como “Gil Deuzinas” el nombre de nuestro pintor, de ahí la imposibilidad de unirle a otras referencias documentales.

⁹¹ A. R. Ch. Va., Ejecutorias, caja 361,11. 15 de mayo de 1523.

⁹² Vasallo Toranzo, 2015, p. 395, nota 80.

⁹³ Si se puede en cambio, individualizar la producción de un seguidor con el que se le confunde a veces pese a su peor calidad. Dejó obras al sur de la diócesis de León, y proponemos para él la denominación de Maestro de Cabrereros del Río, como se estudiará más adelante.

⁹⁴ Gómez-Moreno, 1927, p. 279, las describe como «das santas Margarita y Lucía, sobre fondos de oro grabados. Son preciosas, de estilo italiano y con realismo en las cabezas».

también en cuanto al uso del color, con preferencia por los tonos ocre y verdes apagados para esta zona. Tiene una pincelada con un acabado menos seco, más aterciopelado, que el de otros pintores de esta vasta escuela, lo que le permite en ocasiones practicar una descripción minuciosa, muy atenta a los valores táctiles, a las calidades de los objetos, como se percibe en la armadura y sus reflejos. También los tipos humanos son más abiertamente flamencos, que los del resto de pintores afines al Maestro de Astorga. Estos factores, unidos a las formas equilibradas y suaves tan alejadas del mundo hispanoflamenco, han llevado a relacionarlo con Juan de Flandes. En nuestra opinión, la vinculación entre ambos viene determinada por la dependencia que se encuentran en los dos con la Escuela de Brujas, no porque haya habido una influencia directa de Juan de Flandes en Gil de Encinas.⁹⁵

También se percibe en su obra de una manera muy clara el contacto con las novedades del renacimiento italiano. En primer lugar a través del temprano manejo de estampas rafaelescas. En la *Traslación del cuerpo de San Esteban* del retablo de Fuentelcarnero, es apreciable la utilización de dos estampas de Raimondi a partir de obras de Rafael, grabadas entre 1515-1520, como hemos consignado en el análisis previo de este retablo. Otro rasgo que denota la asimilación del renacimiento es el maduro tratamiento del espacio, como tendremos ocasión de analizar en una de sus realizaciones más relevantes, el Cristo del trascoro de la catedral de Zamora. Este rasgo también llamó la atención de Gómez-Moreno (1927: 123), que incluso se planteó que su autor pudiera ser florentino.



Figura 30. Gil de Encinas. *San Felipe y San Bartolomé*. Retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Fuentelcarnero (Zamora)



Figura 31. Gil de Encinas. *San Bartolomé y San Felipe*. Retablo mayor de la parroquia de San Julián y Santa Basilisa. Horcajo de las Torres (Ávila)

La fuerte impronta nortea en su obra, así como su nombre de pila, que más bien plantea un posible origen flamenco, parecen desdejar esta hipótesis. Esto no obsta para intentar conocer dónde pudo adquirir tal bagaje italiano, sobre todo en cuanto al manejo de espacio, notablemente superior al de sus coetáneos hispanos. Quizá la clave esté en su trabajo en la diócesis abulense en 1507 en el retablo mayor de Horcajo de las Torres, teniendo en cuenta que Ávila estaba en mayor contacto con las novedades renacentes en este periodo. No hay que perder de vista tampoco que Gil de Encinas va a trabajar en esta localidad abulense para sustituir a un pintor íntimamente vinculado a la introducción del Renacimiento y uno de los participantes en el retablo mayor de la catedral de Ávila, Bartolomé de Santa Cruz.⁹⁶ Parece extraño acudir a un pintor tan lejano -recordemos que Gil de Encinas se declara vecino de Zamora cuando firma el contrato para terminar el retablo, a muchas leguas de su taller- habiendo muchos otros profesionales en Ávila si no hay una relación previa. Como ya se ha esbozado más arriba, la relación

⁹⁵ Ha habido algunos estudiosos que han querido precisar la relación de la pintura flamenca con la castellana. Así, Post, 1933, p. 28-29, opina que el pintor flamenco que más influyó en Castilla fue Gerard David y su escuela. Silva Maroto, 1990, también piensa lo mismo, aunque especifica que la influencia no proviene solo de David, sino de sus imitadores y las copias de taller hechas para exportación. Por su parte, Bermejo Martínez, 1968, pp. 137-140, mantiene que el Renacimiento castellano es tributario del arte flamenco en general y del de Brujas en particular.

⁹⁶ Para este pintor y su intervención en el retablo mayor de la catedral de Ávila véase Fiz Fuertes, 2020.

entre la pintura abulense -o más bien, de algunas pinturas abulenses- de los primeros años del siglo XVI con el foco pictórico zamorano solo se cimenta documentalmente en el dato de 1507 a través del trabajo de Gil de Encinas. Sin embargo, desde el punto estilístico hay una conexión difícil de refutar, que va más allá de este pintor.

Virgen con el Niño. Paradero desconocido

Post (1947: 128, fig. 39) atribuyó con dudas una Virgen orante con el Niño en su regazo a Pedro Berruguete, aunque lo cierto es que no hay nada en esta pintura que remita al pintor palentino, salvo el tipo iconográfico y la fusión de brocado dorado con el realismo del paisaje que aparece en los extremos, aunque éste es de factura superior a cualquiera hecho por Pedro Berruguete. Es tal su calidad, que podría pasar por una obra de origen flamenco, y no se detecta ningún elemento renacentista en él, al contrario que en otras obras de Gil de Encinas. Sin embargo, los tipos humanos conducen a la pintura de éste. María remite al tipo femenino frecuente en este pintor, el utilizado en la tabla del trascoro o en la *Natividad* de la Colección Santander; con esta obra también coincide en análoga representación del Niño desnudo de anatomía un tanto rígida. Post ubicó esta pieza en la colección Arenaza. No aporta las medidas, pero parece una obra de devoción privada más que perteneciente a un retablo. Así lo indica también la inscripción del marco. Aunque no se puede concluir que éste sea el original, sí puede estar recogiendo una oración que ya adornara el marco primigenio y que era frecuente a la hora de encomendarse a la Virgen en los últimos momentos de la vida: «María mater gratiae, mater misericordiae tu nos ab hoste proteges et ora mortis suscipe».

La ausencia de rasgos italianizantes en el paisaje, y la menor preocupación por desplegar un espacio coherente seguramente está indicando que es una de sus primeras obras, cuando no había entrado en contacto con los usos renacentistas.

Lamentación. Iglesia del Santo Sepulcro. Zamora. Paradero desconocido

La tabla se encontraba en un lucillo de la iglesia del *Santo Sepulcro* de Zamora a principios de siglo, cuando la visitó Gómez-Moreno (1927: 169). Aunque le pareció de la misma mano que la del *Cristo* del trascoro catedralicio, en este caso lo relacionó con Juan de Flandes y no con el mundo florentino. Y es cierto que no se percibe aquí aproximación alguna al lenguaje renaciente, sobre todo porque carece de la arquitectura *picta* que determina tanto esta apreciación en otras de sus pinturas. De hecho, Post (1947: 11-12) llega más allá atribuyéndosela al propio Juan de Flandes. Descartada esta hipótesis por posteriores estudiosos de este pintor, lo cierto tiene notas en común con el pintor de la Reina Católica al practicar un flamenquismo sin huella de hispanización, directamente relacionado con la escuela de Brujas. Las referencias iconográficas también remiten a modelos brujenses. El Art Institute de Chicago alberga una *Lamentación* atribuida a Gerard David,⁹⁷ pintor que, por otra parte, se ha puesto en relación con la obra de Juan de Flandes,⁹⁸ que guarda grandes similitudes con la tabla de Zamora en la disposición y actitudes del grupo formado por la Virgen, San Juan y la Magdalena, sobre todo con esta última y la singular posición de sus brazos,⁹⁹ mientras que José de Arimatea y Nicodemo sujetando el sudario se pueden relacionar con una *Lamentación* de Petrus Christus que hoy pertenece al Metropolitan Museum de Nueva York.

Se emplean los mismos tipos humanos que en la tabla del trascoro de la catedral, sobre todo si se compara con el lado de las santas, a la izquierda del trono, pero el escenario en el que se sitúa la escena es tan diferente que pocas comparaciones más se pueden establecer. También tienen en común la tendencia al equilibrio y la simetría, aquí por la composición centrada en la Virgen y el travesaño de la cruz. Como en la tabla de la catedral, dos figuras, en este caso María Cleofás y María Salomé, cuyo perfil es idéntico al de santa Catalina en el trascoro, cierran en los extremos de la composición. El paisaje, cuidado, es muy sumario, al contrario de las pinturas de la Escuela de Brujas que podemos relacionar con esta obra de la que lamentablemente no conocemos ninguna fotografía en color. La tabla fue vendida en 1946 por doce mil pesetas. La iglesia del *Santo Sepulcro*

⁹⁷ La tabla fue expuesta en el Museo Thyssen en 2004 con motivo de la exposición Madrid, 2004. Incluye una completa bibliografía sobre esta obra, que en el siglo XIX se encontraba en España.

⁹⁸ Bermejo Martínez, 1992, p. 6.

⁹⁹ Una *Lamentación* de iconografía similar a la del Art Institute se encuentra en la iglesia de San Gil Abad (Burgos), pero el traje de la *Magdalena* no está brocado en oro. En el catálogo de la exposición, San Sebastián, 1999, p. 158, il. 116, la tabla se atribuye a Adrian Isenbrandt, discípulo de Gerard David.

había perdido ya en estas fechas su condición de parroquia, pasando a depender de la de San Frontis. El párroco de la misma veía imprescindible emprender en su parroquia «obra de urgente necesidad en el edificio iglesia» y esa fue la causa de la venta de la valiosa tabla. Se aceptó una oferta del anticuario barcelonés Domingo Viñals.¹⁰⁰



Figura 32. Gil de Encinas. *Lamentación*. Paradero desconocido

Cristo entronizado de todos los santos. Catedral. Zamora

El altar donde se encuentra esta tabla se cita en los libros de la Catedral como «de Todos los Santos»,¹⁰¹ aunque es la majestuosa imagen de Cristo la verdadera protagonista del cuadro. La frontalidad de su rostro y toda la postura del cuerpo evocan los modelos brujenses, y se puede conectar con la tabla de Dios Padre en el políptico de Gante de los hermanos van Eyck, con el que también están relacionados, aunque de manera más secundaria, la Virgen y San Juan Bautista a los lados del trono.

El fuerte sustrato flamenco, se percibe asimismo en los ángeles y San Miguel en primer plano, con rostros de frentes despejadas, ojos entrecerrados y bocas de pequeño tamaño, así como en las superficies metálicas refulgentes y el amor por el detalle que se observa sobre todo en el primer plano. El punto de partida estilístico no es, por tanto, la tradición hispanoflamenca, sino Flandes directamente. Por otra parte, esta obra constituye un buen ejemplo de la mezcla de lenguajes que conviven en la Península durante el primer tercio de siglo. Tal es así, que Gómez-Moreno (1927: 123) considera que su

¹⁰⁰ A.H.D.Za., Secretaría de Cámara, 1946, S bis, Zamora 91. En el informe también se detallan las medidas, 1'70 de ancho por 1'30 de alto. Sigue apareciendo erróneamente *in situ* en una guía sobre Zamora de 1958, Gómez Martínez, 1958, pp. 34-35. La reproducción fotográfica que hoy se conserva procede del Archivo Amatller (nº C 95190) donde figura como perteneciente a la colección Riviere de Barcelona. En esa ciudad la sigue situando Díaz Padrón, 1987, p. 12, aunque puede que su información se base en la consignada cuarenta años antes.

¹⁰¹ Ramos De Castro, 2001, p. 473.

autor pudiera ser «tal vez florentino» del inicio del XVI. Seguramente, al hacer esta apreciación, el estudioso se estaba fijando en el trono de Cristo, que captura nuestra mirada; pese a su fondo brocado en oro, es el elemento más renacentista de la obra. Además de su potente tridimensionalidad, está formado por elementos renacentes, reconocibles y relacionables con los que aparecen en la pintura toscana y umbra en las décadas finales del siglo XV. Otros elementos menores, como los dos tríos ángeles que se encuentran respectivamente a izquierda y derecha en la zona superior de la tabla, nos remiten inmediatamente a los *putti* del *Quattrocento* italiano, en profundo contraste con los ángeles músicos y cantores situados en primer plano en la parte inferior de la tabla. Menos evidente pero muy significativo es el empleo de parte de un grabado de Raimondi del que luego hablaremos.



Figura 33. Gil de Encinas. *Cristo de todos los santos*. Catedral de Zamora

La composición es muy simétrica, marcada por el trono y sobre todo por la figura de Cristo, en cuyo broche, que ocupa el centro, se halla el punto de fuga. A través del desarrollo espacial conferido al trono, el pintor ha intentado trazar un espacio verosímil, en torno al cual se sitúan un primer grupo de santos; un segundo espacio viene marcado por los pilares que tienen adosadas columnas de capiteles corintizantes, alrededor de los que sitúa algunos elegidos más, con un tamaño ligeramente inferior. Por detrás de estas figuras se adivina un murete que pretende ampliar la profundidad. Pero en el resultado final prima de la visión de conjunto es un espacio comprimido, con profusión de figuras, o más bien de rostros, pues no tienen lugar suficiente para su desarrollo volumétrico. Se observa una cierta torpeza envarada en las actitudes de los personajes, así como poca variedad de las facciones, sobre todo en el lado masculino.

Al ser la de *Todos los Santos* una iconografía poco frecuente,¹⁰² el autor ha recurrido a elementos pertenecientes a otras representaciones. El Cristo sentado en majestad está caracterizado como *Salvator Mundi*,¹⁰³ lo cual, desde el punto de vista tipológico, no deja de ser una variante de los Cristos que aparecen en los Juicios Finales, sobre todo en los flamencos. Es de este tipo iconográfico del que toma prestada su caracterización: la capa roja sujeta por un gran broche, la simetría heredera de los *Pantocrator* medievales y la bola del mundo, que en las representaciones del Juicio Final se halla a los pies de Cristo. Otros elementos que remiten al Juicio Final son las personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga situadas en lo

alto del trono, y los ángeles cantores y músicos del primer plano, así como los que se encuentran en la parte superior de la composición tocando la trompeta. San Miguel en la parte baja de la tabla, así como la Virgen y San Juan Bautista a los lados del trono, son los santos que tienen aquí mayor protagonismo, en consonancia con el que poseen en el Juicio Final. A la derecha de Cristo, acompañando a la Virgen reconocemos a Santa Catalina de Alejandría, Santa Inés y María Magdalena. En el lado izquierdo del trono, San Pedro está junto al Precursor. Quizá entre ambos se encuentre San Pablo, aunque no lleva ningún signo distintivo, pero la larga barba y la incipiente calva apuntan en ese sentido; cerrando la composición se encuentra San Juan

Al ser la de *Todos los Santos* una iconografía poco frecuente,¹⁰² el autor ha recurrido a elementos pertenecientes a otras representaciones. El Cristo sentado en majestad está caracterizado como *Salvator Mundi*,¹⁰³ lo cual, desde el punto de vista tipológico, no deja de ser una variante de los Cristos que aparecen en los Juicios Finales, sobre todo en los flamencos. Es de este tipo iconográfico del que toma prestada su caracterización: la capa roja sujeta por un gran broche, la simetría heredera de los *Pantocrator* medievales y la bola del mundo, que en las representaciones del Juicio Final se halla a los pies de Cristo. Otros elementos que remiten al Juicio Final son las personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga situadas en lo

¹⁰² Reau, 1998, p. 268. divide este tipo de representaciones en dos grupos, aquellas en las que se adora al cordero místico, como en el político de Van Eyck en Gante, aunque en este caso no deja de ser un episodio del Apocalipsis, o las que se reúnen en torno a la imagen de la santísima Trinidad. Sin embargo, conocemos una representación similar de Cristo con todos los Santos (aunque sin connotaciones escatológicas) en un retablo de la parroquia de Santoyo (Palencia) atribuido a Juan de Tejerina. Este retablo se encuentra actualmente en el museo y no tiene esta tabla de la que hablamos, que se encontraba en la calle central, y sí aparece inventariada en Martín González, 1977, p. 249. Se reproduce el retablo en Vandevivere, 1985, p. 94 y Sancho Campo, 1971, lam. 115.

¹⁰³ Sobre esta iconografía de origen flamenco, véase Gottlieb, 1960.

Evangelista con una túnica roja. Tras estos y otros santos que se acumulan alrededor del trono, en un segundo plano, situados en una altura superior se representan a la derecha, cerca del trono a dos santos con mitra; con seguridad se trata de los obispos vinculados a Zamora, San Ildefonso y San Atilano, cuyo culto se había reavivado a finales del siglo XV gracias al obispo Meléndez Valdés¹⁰⁴. Al otro lado de la columna que compartimenta el espacio se encuentran Santo Domingo, San Francisco y San Esteban. En simetría en el lado izquierdo se representa a Santa Clara con hábito pardo y toca blanca portando la cruz, y Santa Bárbara con un cáliz y una hostia¹⁰⁵; a su lado, una mujer con turbante, seguramente la Verónica, aunque no lleve su característico paño. En el último plano se vislumbran las alas de los miembros del coro celestial. La intención del artista no ha sido, por tanto, la de identificar todos y cada uno de los santos, sino que ha optado por individualizar a algunos de ellos y con las cabezas de otros tratar de estructurar el espacio.

De confirmarse que el *Cristo en Majestad* realizado por Fernando Gallego y que hoy custodia el Museo del Prado procede del antiguo retablo mayor de la catedral zamorana,¹⁰⁶ no cabría duda que fue la fuente de inspiración desde el punto de vista iconográfico. Habría que entender la existencia de estas dos representaciones de Cristo por el diferente uso dado a cada una de ellas. Este altar con la imagen del Salvador, que es el titular de la sea, es más accesible para la oración de los fieles, sin rejas mediante y menos rodeada de ceremonial que el altar mayor.

El trascoro donde se ubica se hizo en la época del obispo Diego Meléndez Valdés,¹⁰⁷ esto es, en los primeros años del siglo XVI. Como ya se ha señalado, esta estructura es del gótico tardío, y de hecho la pintura está ubicada en un marco arquitectónico jalonado con las características bolas de ese periodo, coronado por un escudo con el *agnus dei*, todo ello cobijado bajo un arco conopial. Parece, pues, una estructura pensada desde el origen para albergar una pintura, o puede que un relieve. Pero la tabla que contemplamos hoy es algunos años posterior. Lo que es propiamente el marco lúneo de la pintura, está formado por dos pilastras corintizantes, una a cada lado. Este elemento, tan renacentista en contraste con el marco arquitectónico, potencia la sensación de profundidad al encontrarse en eje con las columnas de la arquitectura *picta*.

Pero por encima de todo, el elemento que marca su cronología posterior al trascoro es la utilización en la Verónica de una estampa derivada de Rafael, *Dios apareciéndose a Noé*,¹⁰⁸ la misma que se detecta en el retablo de Fuentelcarnero en la tabla del *Entierro de los restos de San Esteban*, lo que sitúa la realización de esta obra en la tercera década de siglo.

San Miguel. Colección Kirsters. Alemania

Atribuida por Vandevivere al Maestro de Astorga, el investigador belga relaciona esta tabla con la del *San Miguel* de Juan de Flandes que se encuentra en Salamanca,¹⁰⁹ cuando lo cierto es que ni la disposición del arcángel ni sus atributos remiten a esa composición. De nuevo los nexos son más claros con la Escuela de Brujas que con Juan de Flandes directamente. Memling realizó un tríptico dedicado al Juicio Final, en el que la figura de San Miguel es similar. Aunque nuestro artista nunca vio esta obra en concreto, ubicada en Polonia casi desde su origen,¹¹⁰ pudo conocer otra similar teniendo en cuenta la tendencia a la repetición de Memling.

La atribución a Gil de Encinas¹¹¹ y no al Maestro de Astorga queda fuera de duda al compararla con la tabla del Trascoro y la de la *Deposición*. San Miguel tiene parecidos rasgos que su homónimo en la tabla de la catedral, mientras que el alma que pende de la balanza del arcángel encaja con los tipos humanos de los santos que se encuentran al lado del trono de Cristo. El

¹⁰⁴ Muñoz Gómez, 2020.

¹⁰⁵ Réau, 1997a, p. 174, afirma que esta iconografía es más frecuente en el arte flamenco.

¹⁰⁶ Tradicionalmente se ha mantenido su procedencia del retablo de San Lorenzo de Toro, pero investigaciones más recientes descartan esta idea, bien en razón de su ensamblaje (Silva Maroto, 2004, p. 190-192), bien debido al dibujo subyacente, que la sitúan como parte del retablo mayor de la catedral de Zamora, Vega, García y Mayans, 2016, pp. 179-184.

¹⁰⁷ Ramos De Castro, 2001, pp. 272-274.

¹⁰⁸ Fiz Fuertes, 2015b, p. 422.

¹⁰⁹ Vandevivere, 1985, p. 95.

¹¹⁰ Su destino era Florencia, pero fue expoliada de un barco de Tomasso Portinari en 1473.

Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Gdansk -Danzing- (Polonia).

¹¹¹ Formulada por vez primera en Padrón Mérida, 1995, pp. 82-86, bajo la figura anónima del Maestro de Zamora.

paisaje es aún más sucinto que en la *Deposición*, pero a la derecha del arcángel se reproduce el mismo puente que aparece entre San Juan y José de Arimatea en la tabla procedente de la iglesia del *Santo Sepulcro*. La predominancia de tonos ocres deja todo el protagonismo al brillo y al color de armadura y capa del arcángel.

La cercanía a modelos flamencos no sólo iconográficamente, sino en los tipos humanos y en los duros pliegues empleados, así como la ausencia de cualquier atisbo de italianismo nos hace situarla en los inicios del siglo XVI. Sus medidas (123 x 90 cm.) la hacen susceptible de haber formado parte de un retablo del que pudo ser la imagen titular.



Figura 34. Gil de Encinas. *San Miguel*. Colección Kirsters. Alemania.



Figura 35. Gil de Encinas. *San Pedro*. Museo de San Diego (California)

***San Pedro*. Museo de San Diego. California**

En el museo de la ciudad de San Diego se sigue conservando una tabla que Post (1947: 566.) atribuyó al Maestro de Astorga, pero que en nuestra opinión fue hecha por el mismo autor que la tabla del trascoro, esto es, Gil de Encinas, pues en ambas se representa al primer papa con idénticos rasgos faciales. Si acierta en cambio el investigador estadounidense al indicar que su tamaño revela que formó parte de un banco de retablo.¹¹² Es interesante el uso del arco escarzano para abrir la composición, a modo de «arco diafragma». Esta disposición de un arco en primer término es a menudo utilizada por Pedro Berruguete,¹¹³ quien lo adopta de la pintura flamenca, en la que aparece con frecuencia.¹¹⁴ Sin embargo, es llamativo que solo se represente la mitad del escenario arquitectónico, resultando una composición extrañamente asimétrica, lo cual tiene fácil

¹¹² 76,84 x 52,71 cm., según consta en el catálogo *on line* del Museo de San Diego, que también informa de que proviene de una donación efectuada al Museo en 1928 por la galería neoyorkina Ehrlich. <https://collection.sdmart.org/objects-1/info/524> consultada el 28-IX-2022.

¹¹³ Silva Maroto, 1998, p. 169.

¹¹⁴ Ávila Padrón, 2004, p. 290.

explicación pues a la derecha del San Pedro se adivina la túnica roja del personaje que le acompañaba en origen; puede que San Pablo, que era una de las opciones más frecuentes.

Esta airosa arquitectura que cobija al santo vuelve a ser el instrumento para articular el espacio, pero de modo más arcaico que en otros trabajos de Encinas. El uso de un brocado a modo de tela que solo deja entrever el paisaje del fondo muestra que nos hallamos en un periodo de transición, por lo que creemos que la tabla se haría en los inicios de la década de 1520.

Natividad. Adoración de los Magos. Presentación del Niño en el templo. Colección Banco de Santander

Estas tres obras fueron dadas a conocer por Díaz Padrón (1987), quien asignó la primera al Maestro de Zamora y las otras dos al recién creado Maestro de Fuentelcarnero. Él pensó que se trataba de un tríptico, pero tanto las medidas -similar en todas ellas, en torno a 120 x 90 cm.- así como su formato e iconografía, indica que en algún momento debieron de formar parte de un retablo de mayor tamaño, ubicado con toda seguridad en la diócesis de Zamora.



Figura 36. Gil de Encinas. *Natividad*. Colección Banco Santander



Figura 37. Gil de Encinas. *Presentación del Niño en el templo*. Colección Banco Santander

Todas ellas comparten el tratamiento del espacio y el uso de los mismos tipos humanos que la tabla del trascoro de la catedral de Zamora, como se ve por ejemplo en María y en el ángel en grisalla de la *Natividad*, la mejor del conjunto. Esta escena permite ver cómo se desenvuelve el pintor en una obra que busca la profundidad espacial sin estar condicionada por la representación de demasiadas figuras.

La *Adoración de los Magos* y la *Presentación* de la misma colección, fueron las que le sirvieron a Díaz Padrón para crear la figura del Maestro de Fuentelcarnero. Es cierto que estas dos obras no tienen la monumentalidad que se observa en la *Natividad*, lo mismo que ocurre en algunas de las pinturas del lado del evangelio del retablo de Fuentelcarnero, como por

ejemplo la *Pentecostés* del ático. Como ya hemos razonado más arriba, y pese a percibir las diferencias de las que habla Díaz Padrón, no es una distinción que resulte lo suficientemente operativa al catalogar estilísticamente otras pinturas, ya que existe una íntima colaboración con Gil de Encinas.

En el paisaje se encuentran también similitudes con otros del mismo pintor, sobre todo el gusto por los tonos terrosos en contraste con el potente colorido de las vestimentas.



Figura 38. Gil de Encinas. *Adoración de los Magos*. Colección Banco Santander



Figura 39. Gil de Encinas. *Vocación de San Pedro. En comercio*

Vocación de San Pedro. En comercio. Barcelona

Se trata de una gran tabla subastada en 2022 cuyas medidas (118x84 cm.), indican que perteneció a un retablo, seguramente dedicado a San Pedro. El artista ha sabido dar protagonismo al color vibrante, como se percibe en la túnica roja de Jesucristo, que establece contraste con la blanca vestimenta de Pedro. La raiganmbre flamenca se vuelve a evidenciar en el ciudadano puesto en la representación de los peces en la red en primer plano, mientras que por el contrario, el paisaje cobra protagonismo por su claridad, no por su detallismo, al igual que sucede en otras obras del artista. En cuanto a los tipos humanos, concuerdan con los desarrollados en toda su producción. Una vez más, se puede tomar como referencia a San Pedro a la derecha de Cristo en la tabla del Trascoro, de manera que es indudable que esta tabla estuvo originalmente emplazada en un retablo zamorano.

Anunciación. Paradero desconocido

La primera impresión que transmite la obra, a través de la dura geometría de los pliegues y de los rostros, es su vinculación a la pintura flamenca. Son idénticos rasgos que se encuentran en el Cristo de todos los santos del trascoro de la catedral de Zamora, sobre todo en su primer plano, que permite comprobar las analogías entre el San Miguel y los ángeles cantores con el San Gabriel de esta Anunciación, aunque su rostro y el de la Virgen son más estrechos, las figuras más menudas, de la misma manera que sucede en *La Adoración de los Magos* y la *Presentación* de la colección Santander.

El dominio del espacio es similar al de la tabla del trascoro zamorano, y es la característica que vincula ambas obras con el mundo italiano, así como el delicado paisaje. Por otra parte, el gato delante del arcángel evoca los animalillos en primer plano que aparecen con frecuencia en las obras de Pinturicchio, con lo que de nuevo volvemos a encontrar la simbiosis de las dos escuelas pictóricas sin rasgo de hispanización, tan frecuente en la obra de Gil de Encinas.

El conocimiento de esta obra procede de una imagen perteneciente al Archivo Amatller donde se indica, que estuvo en comercio en Barcelona, en las Galerías Layetanas.¹¹⁵ Aunque la fotografía carece de fecha, seguramente fue realizada en la década de 1940, cuando Gudiol poseía las Galerías Layetanas, cargo que simultaneaba con la dirección del Archivo Amatller.

Presentación del Niño en el templo. Paradero desconocido.

Solo conocemos esta obra por una fotografía que muestra su estado de deterioro y un remate que indica que su estructura ha sido alterada en algún momento de su historia. Pese a ello, se reconocen rasgos de Gil de Encinas en el desarrollo del espacio y en el tipo de personajes, que concuerdan con los de la homónima escena de la colección del Banco de Santander, hasta tal punto que se repiten los dos personajes a la derecha de la composición.



Figura 40. Gil de Encinas y taller. *Anunciación*. Paradero desconocido



Figura 41. Gil de Encinas y taller. *Presentación de Jesús en el templo*. Paradero desconocido

¹¹⁵ Archivo Amatller, fondo Gudiol, nº 37222



Figura 42. Gil de Encinas. *Virgen con el Niño*. Paradero desconocido

Virgen con el Niño acompañada de donante. Retablo mayor de la capilla del Chantre. Iglesia de San Félix. El Perdigón

En el retablo de El Perdigón intervinieron diferentes pintores, que hasta ahora se habían agrupado como uno solo, dependiente del estilo de la tabla del trascoro catedralicio.¹¹⁶ La única tabla que guarda relación con tal obra es una de las que forma parte del banco, en la que aparece el patrocinador del retablo. Este retrato es un ejemplo temprano de este género en la pintura del quinientos zamorano, donde pese a sus limitaciones, se percibe el esfuerzo del artista por dejar constancia de los rasgos fidedignos de don Pedro López, chantre y canónigo de la catedral zamorana. Del mismo modo, como ya propusimos

¹¹⁶ Post, 1947, p. 586, ve la influencia de Rodríguez de Solís. Navarro Talegón, 1995, p. 562.

hace tiempo¹¹⁷, la filacteria, con el texto «o mater dei memento dei» puede estar haciendo referencia a la última frase del conocido motete del músico neerlandés Josquin des Prez: «Ave Maria gratia plena, virgo serena», que sin duda el donante conocería por su cargo de chantre. Si bien desde mediados del siglo XV este oficio se había convertido en muchos casos en una dignidad de alto status, sin necesidad de estar vinculado a conocimientos musicales, en algunas catedrales como la de Zamora «el chantre continuó teniendo no poca responsabilidad sobre la música» López Calo (1991: 7).

Las conexiones estilísticas con la obra de Gil de Encinas vienen sobre todo a partir del rostro de la Virgen, pues es innegable el parecido con los tipos femeninos de la catedral, sobre todo con la *Santa Inés* y la *Virgen*. Comparada con otras obras que consideramos de Gil de Encinas, como el *San Miguel* de la colección Kirsters, las similitudes se mantienen. Sin embargo, contrasta la delicadeza del rostro de María con las incorrecciones anatómicas, ya que el pintor no ha sabido adecuarse al restringido espacio con el que contaba. Creemos, pues, que es una obra producida en su taller.



Figura 43. Gil de Encinas y taller. *Virgen con Donante*. Retablo para la Capilla de El Chantre. Parroquia de San Felix. El Perdigón (Zamora)

Sagrada Familia con San Juanito flanqueados por San Tirso y San Antón. Colección privada

Esta magnífica obra procedía de una colección barcelonesa hasta que subastada hace pocos años, quedando en manos de otro particular.¹¹⁸ Sus disonancias estilísticas denotan la intervención de varios pintores. Por una parte, nos encontramos con una atmósfera flamenca, palpable por ejemplo en los ángeles músicos y sobre todo en el paisaje, que, aunque tiene algún arbolito «peruginesco», está más en consonancia con los usos del norte de Europa. Es precisamente el paisaje lo que nos lleva a clasificar la obra como parte de la producción de Gil de Encinas, pues es el mismo tipo de fondo, tanto en lo iconográfico, como en la calidad de su ejecución, que utiliza en otras composiciones en las que no hay duda de su procedencia zamorana, como la *Deposición* que perteneció a la iglesia del *Santo Sepulcro*. La Magdalena de esta última obra tiene el mismo rostro que la Virgen del tríptico, tratada aquí con más fineza.



Figura 44. Gil de Encinas. *Sagrada Familia con San Juanito flanqueados por San Tirso y San Antón*. Colección privada

Otros personajes sin embargo no alcanzan la misma calidad y parecen hechos por otra mano. Son llamativas las diferencias entre la Virgen y la mujer a su derecha, que seguramente sea la donante de la obra, aunque sus rasgos faciales no alcanzan la categoría de retrato al estar estereotipados. Pero es precisamente esta estereotipación la que permite adscribirla al catálogo del Maestro de las Dueñas de Zamora; son idénticas facciones que las posee Santa Catalina en la pintura procedente del convento de las Dueñas de Zamora. Así lo indican también otros personajes, como los ángeles músicos, muy similares a los que acompañan la escena principal de la *Natividad*

¹¹⁷ Fiz Fuertes, 2015b p.429, donde también se lleva a cabo un completo análisis iconográfico de este retablo.

¹¹⁸ La subasta tuvo lugar en Balclis el 29 de mayo de 2014, con el número de lote 2155.

pertenecientes al Museo Lázaro Galdiano. De manera que nos encontramos con una obra de colaboración entre estos dos artistas.

Volviendo a la Virgen, su delicado *contraposto* revela el uso de la estampa rafaelesca; pensamos que lo toma de la *Madonna sentada sobre nubes*, grabada por Raimondi en la tercera década de siglo XVI. Una vez más resulta inoperante trazar una radical disyuntiva entre modelos del norte y del sur, como indica también el ensamblaje plateresco con el intradós festoneado, que no deja de ser gótico. Todos estos elementos sitúan la obra en la década de 1530.

MAESTRO DE LA HORTA (ACTIVO ENTRE 1500-1525)

Cuando Manuel Gómez-Moreno redactó el *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora* en los inicios del siglo XX, tuvo la oportunidad de reseñar por primera vez la existencia de algunas pinturas de los años finales del siglo XV y de los inicios del XVI en esta zona. Lamentablemente, gran parte desaparecieron al poco tiempo, casi siempre debido a una venta. Entre ellas queremos destacar ahora un retablo se hallaban en la capilla de Juan de Vega,¹¹⁹ situada en la iglesia de *Santa María de la Horta* a los pies en el lado de la epístola. Encajado en un arco en la pared de la capilla se encontraba un retablo gótico del que el investigador dice que

...contiene seis tableros al temple, figurando a san Antonio con el niño-dios puesto sobre un libro y en tamaño mayor que las demás figuras; el bautista, san Pedro, la quinta angustia, san Miguel y san Andrés. Los santos destacan sobre paramentos de oro brocado con perfiles rojos y negros; a los lados asoma un pretil; detrás, árboles; por suelo, baldosas de colores.¹²⁰

Es una descripción que no acompañó de fotografía, pero la combinación iconográfica es lo suficientemente inusual y específica como para que hayamos podido identificar este retablo con uno que hoy pertenece al Metropolitan Museum de Nueva York. Las medidas tampoco dejan lugar a dudas de que la obra del museo neoyorkino iba encajada en un arcosolio que se encuentra a la izquierda según se accede a la capilla. El San Antonio de Padua descrito por Gómez-Moreno se encontraba en el centro del cuerpo bajo, donde hoy está una talla de la Virgen y el Niño, -que no pertenecía en origen al conjunto- pero debió de ser separado del retablo muy pronto tras su venta, ya que carecía de él cuando estaba en posesión del anticuario Lafora en Madrid en la tercera década del siglo XX. De Zamora debió de salir una década antes.¹²¹ La compra en 2011 por parte de la Junta de Castilla y León de un tablero efigiando a San Antonio de Padua nos permitió comprobar que tanto el estilo como las medidas (140x72 cm.), son análogas a las de la *Lamentación* (144.8 x 73.7 cm.) por lo que no hay duda de que es la pieza que falta en el conjunto neoyorkino.

A partir de aquí, hemos podido agrupar una serie de obras dispersas en colecciones, o conocidas solo a través de fotografías. Pese a estas limitaciones, vale la pena reunir las, aunque sea sobre el papel, ya que seguramente se trata de obras que fueron creadas para Zamora y por tanto permiten reconstruir el mermado legado de la pintura del siglo XVI de esta zona. No es posible de momento relacionar estas obras con alguno de los nombres de pintores reseñados en la documentación, así que proponemos el nombre de Maestro de la Horta para el autor de todas estas pinturas.

En cuanto a su estilo, Gómez-Moreno (1927: 165) calificó las pinturas de «estilo italiano, con vigoroso claroscuro, cabezas realistas, dedos de los pies muy largos y entonación general pardusca, recordando lo de Santacruz, Tomás Florentino y Pedro Berruguete». Sin duda es la conseguida espacialidad, así como el paisaje, los rasgos que le condujeron a calificarlo de italiano. Más adelante fue Post (1947: 562-63) quien lo relacionó con el Maestro de Astorga, así que de nuevo nos encontramos con obras probadamente zamoranas vinculadas a esta prolífica escuela pictórica del noroeste castellano-leonés. Una vez más es necesario someter este retablo a una comparación formal con las obras astorganas y el resultado es que se trata de dos

¹¹⁹ Gómez-Moreno, 1927, p. 164. registró equivocadamente «Juan de la Vega», pero es Juan de Vega, y así consta además en toda la documentación recopilada sobre este personaje, expuesta en Fiz Fuertes, 2021a, pp. 51-53.

¹²⁰ Gómez-Moreno, 1927, p. 165.

¹²¹ En octubre de 1916 Luis Mariscal, compañero de estudios de Federico García Lorca, deja testimonio que Santa María de la Horta ha sido «restaurada gracias al celo de un humilde párroco, don Toribio Fernández Rodríguez». Alvarellos Casas, 2018, p. 106. Agradezco el conocimiento de esta información a don Jesús Rebollo Prieto. Estas reparaciones, hechas a veces de buena fe por parte de los párrocos, eran con frecuencia el impulso necesario e imprescindible para la venta de bienes artísticos. Para una información más detallada del periplo sufrido por el retablo, véase Fiz Fuertes, 2021, pp. 49-50.

pintores bastante diferentes. Sin negar los vínculos estilísticos con el Maestro de Astorga en sus obras más *quattrocentistas*, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del espacio y al paisaje que asoma en algunas de las obras, existen notables divergencias en el tratamiento de los tipos humanos, mucho más esbeltos y amanerados en el pintor zamorano.

Hay que subrayar además que estas diferencias se asientan también en aspectos técnicos. Cuando la tabla con San Antonio de Padua fue adquirida por la Junta de Castilla y León, también se compró una tabla con Santa Lucía y Santa Bárbara, que fue en origen parte del banco del retablo de Santiago de la capilla del cementerio de Astorga. Tras esta compra las obras fueron sometidas a una restauración y análisis técnico en el que se determinó que la técnica y materiales empleados en las santas guardaba «asombroso parecido» con los del retablo de San Miguel de la Catedral de Astorga. Pero además también se afirmó con rotundidad que el dibujo subyacente de la tabla de San Antonio de Padua es muy diferente al de las mencionadas obras del maestro de Astorga.¹²²

Por otra parte, este retablo ha de relacionarse estilísticamente con una serie de pinturas que fueron hechas para distintas localidades de la diócesis de León. Con frecuencia estas obras han sido atribuidas al Maestro de Palanquinos con poco fundamento, al soslayarse las diferencias de estilo existentes entre unas y otras. La más importante de ellas es el retablo mayor para la parroquia de *Santa Marina* en Mayorga. Aunque se atribuyó en su conjunto al Maestro de Palanquinos,¹²³ este anónimo pintor solo se ocupó del lado del evangelio mientras que el lado de la epístola fue ejecutado por otro artista.¹²⁴ Si se compara esta parte del retablo de Mayorga que no fue realizada por el de Maestro de Palanquinos con el retablito zamorano, se comprueban las fuertes concomitancias existentes que inciden en la estrecha relación existente entre las diócesis cuyos límites confluyen en Tierra de Campos, un territorio pleno de intercambios sobre el que es preciso tener una mirada global. Ciertamente, en las tablas procedentes de Mayorga no hay ningún rasgo italiano sino caracteres puramente hispanoflamencos, presentes en el tratamiento del paisaje, en las anatomías, o la gama cromática, más saturada. Sin embargo, las comparaciones formales entre estas obras leonesas y las zamoranas conducen a pensar que nos hallamos ante un mismo taller en distintos estadios de su profesión, un primer momento hispanoflamenco, fechable hacia 1500, al que sucede una etapa en la que ya se detectan elementos renacentistas, hacia 1520.

Tomando como punto de partida las tablas del lado de la epístola del retablo de Mayorga se pueden agrupar otras pinturas realizadas en la diócesis de León, que no son objeto de este estudio al exceder el marco territorial planteado y haber sido analizadas en otros trabajos.¹²⁵ Pero la obra zamorana de este artista, el retablo procedente de *Santa María de la Horta*, está ya conectado con el renacimiento italiano, así que se puede considerar que otras pinturas de procedencia desconocida pero cuyo estilo coincide con el del retablo de la Horta estuvieron originalmente en Zamora y su zona de influencia y se analizan más abajo.

Vuelve a plantearse la cuestión sobre dónde y cómo pudo adquirir este pintor las habilidades que le hicieron pasar de construir un fondo de paisaje al modo de los de Fernando Gallego a un despliegue espacial soberbio. Seguramente la explicación pasa por un contacto con el taller del Maestro de Astorga, pero de nuevo nos encontramos solo con indicios que no permiten establecer una explicación completa a este fenómeno, solo fundamentar aún más la intensa interacción entre los pintores leoneses y zamoranos.

Por si esta complejidad no fuera suficiente, y como se ha apuntado más arriba, algunas pinturas abulenses del mismo periodo muestran estrechas conexiones con la obra de este artista. En la parroquia de *Nuestra Señora de la Asunción* de Adanero (Ávila), existen varias tablas de pintura realizadas en la primera década del siglo XVI ensambladas en un retablo posterior. Todas muestran un más que notable conocimiento de la pintura italiana de finales del *Quattrocento*, especialmente con la de Perugino. De entre ellas, interesa destacar el *Martirio de San Sebastián*, que copia literalmente la tabla con el mismo santo, realizada por el pintor umbro hacia 1485 y que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo.¹²⁶ El

¹²² *Informe final restauración San Antonio de Padua atribuido a Maestro de Astorga. Astorga (León)*. Consultado en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (Simancas, Valladolid). Agradezco a Pilar Vidal Meler, restauradora del centro, las facilidades dadas para la consulta de todo el material en relación con esta y otras tablas atribuidas al Maestro de Astorga.

¹²³ Post, 1933, p. 164.

¹²⁴ Estas diferencias dentro del retablo ya fueron apreciadas en Hodge et al., (2000).

¹²⁵ Fiz Fuertes, 2021a, pp. 57-63.

¹²⁶ <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=19763&viewType=detailView>

tratamiento del espacio, no solo por su desahogo, sino también por el modo de estructurarlo, es idéntico al del retablo de la Horta, al igual que el tratamiento de la naturaleza que se atisba tras el pretil. Los tipos humanos también son similares, aunque cuesta algo más percibirlo debido al contraste entre los austeros ropajes del santo franciscano y el desnudo de San Sebastián, con el consiguiente cuidado puesto en la representación de su anatomía.

Gómez-Moreno (1983: 300) afirmó de las pinturas de Adanero que «deberían compararse con este las de Santacruz en el retablo de la catedral de Ávila», y ya hemos reseñado que las pinturas del retablo de la Horta le recordaron también a este pintor. Así que lo que hizo el investigador, con gran acierto, fue evidenciar esas concomitancias entre ambas obras y a la vez ponerlas en relación con el misterioso Bartolomé de Santa Cruz. Por otra parte, algunos de los tipos humanos de Adanero han de relacionarse con los de las sargas de San Pedro (Ávila). Recordemos además que otro pintor zamorano, Gil de Encinas, se encargó por estas mismas fechas de terminar el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) que dejó inacabado Santa Cruz a su muerte en 1507, aunque las diferencias estilísticas entre las obras de Encinas y las del Maestro de la Horta impiden simplificar el problema atribuyéndolo todo al pintor documentado. En definitiva, nos encontramos con una serie de relaciones estilísticas y documentales entre la pintura abulense y zamorana en las que de momento no es posible ir más allá. Esta es una historia que está por completar documentalmente y quizá nunca se pueda arrojar mucha más luz sobre ella. No por ello hay que dejar de incidir en estas vinculaciones, pero a la vez señalar las diferencias formales entre unos y otros pintores del foco zamorano.



Figura 45. ¿Maestro de la Horta? *San Sebastián*. Retablo lateral. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Adanero (Ávila)



Figura 46. Maestro de la Horta. *San Antonio de Padua*. Retablo lateral. Iglesia de Santa María de la Horta. Zamora

Centrándonos de nuevo en el medio zamorano es ineludible subrayar la cantidad de puntos en común que el Maestro de la Horta tiene con el Maestro de las Dueñas de Zamora, lo cual denota un sustrato común en el que sobresale la madura concepción del espacio, el paisaje de tipo de umbro tan propio de esta escuela, el tipo de figuras muy esbeltas con gestos que remedan los de las pinturas de Perugino y Pinturicchio..., pero una vez más solo podemos señalarlo, nos faltan datos para explicarlo de manera satisfactoria.

Santa Clara y su hermana Inés acogidas en un convento. Colección Parmeggiani. Reggio Emilia (Italia)

Desde su presentación como parte de la colección Parmeggiani en 1933 no ha habido duda de la vinculación de esta tabla con la pintura española, atribuyéndose a distintos pintores, entre ellos el Maestro de Astorga,¹²⁷ pero las coincidencias son mucho más determinantes con el retablo de la Horta. El manejo del espacio es el mismo, pero también son idénticos detalles como el modo de concebir los arbolillos asomando en las ventanas y animando la escena, el empleo del paño dorado como foco compositivo... y, sobre todo, las coincidencias en el tipo de figuras empleadas, esbeltas de manos y rostros alargados llevan a concluir que estamos ante un mismo artista.

Fue Post (1947: 420, fig. 145) quien propuso este pasaje del inicio de la vida en comunidad de Santa Clara para la obra que nos ocupa, y ciertamente parece el episodio más afín con el que se puede identificar,¹²⁸ pese a que el hábito de las monjas que acogen a las dos seglares no es el de las benedictinas, pero este es un detalle menor frente a otros argumentos de peso, como la presencia de dos seglares en un coro y que solo una de ellas, Santa Clara lleve nimbo, pues su hermana no fue canonizada hasta el siglo XVIII.

Un tema tan señaladamente monástico, fundacional de la orden de las clarisas, conduce a pensar que en origen la obra perteneció a un convento de la orden de Santa Clara, establecida en Zamora desde el siglo XIII. De hecho, en los inicios del siglo XVI, cuando fue realizada esta pintura, había varios conventos femeninos vinculados a la orden franciscana, pero muchos de ellos no eran más que beaterios muy humildes. Sin embargo, consideramos que esta obra sería parte de un retablo bastante ambicioso, en el que se detallaran varios episodios de la vida de la fundadora, como también indican sus amplias medidas (144x 100 cm.).

La colección Parmeggiani de Reggio Emilia se forma a partir de la colección de Luigi Parmeggiani, que reúne en su persona facetas tan dispares como la de falsificador o anarquista... pintoresco personaje, en definitiva, del primer tercio del siglo XX que ha sido objeto de varios estudios.¹²⁹ Interesa destacar que heredó parte de su colección de Ignacio León Escosura, pintor español de *tableautins* que responde a un tipo de individuo bastante extendido en el mundillo del mercado artístico de los años finales del siglo XIX y los inicios del XX, pues compatibilizaba la práctica pictórica con la de marchante y falsificador.¹³⁰ El nexa con Escosura es importante, porque seguramente esta pintura es una de las piezas que formaron parte de su legado,¹³¹ ya que en su actividad de marchante visitaba frecuentemente España y otros países europeos, adquiriendo todo tipo de objetos y también pinturas para dotar de una mayor veracidad histórica las suyas propias, pero también para comerciar con estas antigüedades. Si nuestra hipótesis es cierta, la tabla hubo de salir de Zamora antes de 1901, fecha de la muerte de Escosura.

¹²⁷ En Díaz Padrón y Padrón Mérida, 1983, p. 198. Con anterioridad Mayer la había considerado obra de un seguidor de Pedro Berruguete, al igual que años después Pérez Sánchez. Mayer, 1935, p. 331; Pérez Sánchez, 1988, p. 8, mientras que Post (1947, p. 420, fig. 145), se la atribuyó a Bartolomé de Castro.

¹²⁸ Véase una explicación más detallada en Fiz Fuertes, 2021a, pp. 53-54.

¹²⁹ Véase en especial Farioli, 2002.

¹³⁰ Sobre la relación entre Escosura y Parmeggiani, véase Egea García, 2014; para su desarrollo profesional como pintor y marchante, véase Alzaga Ruiz, 2005.

¹³¹ Y, de hecho, así lo afirma Mayer, que visitó la colección Parmeggiani al poco de su apertura, guiado por el dueño, que es quien le proporcionaría esta información. Mayer, 1935, p. 330.



Figura 47. Maestros de la Horta. Retablo de la Capilla de Juan de Vega. Reconstrucción virtual



Figura 48. Maestros de la Horta. Santa Clara y su hermana Inés acogidas en un convento. Colección Parmeggiani. Reggio Emilia (Italia)

Cristo en la cruz flanqueado por San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. Paradero desconocido

Esta pintura, de la que poco sabemos,¹³² tiene una iconografía poco común, se trata de San Francisco y San Antonio de Padua a los lados de un crucificado, todo ello en un entorno natural. La cruz se asienta en una fuente de la que mana sangre; su forma pentagonal alude a las cinco llagas de Cristo, una devoción eminentemente franciscana, especialmente relacionada con San Francisco, por lo que resulta extraño que también se represente a San Antonio. Sería interesante conocer sus medidas para poder discernir si se trata de una tabla de devoción privada, tal y como parece por las peculiaridades iconográficas.

Tanto el paisaje representado como la anatomía y rostro de Cristo enlazan plenamente con el retablo de la Horta. Pero observamos una mayor expresividad en los santos franciscanos, en sus rostros, pero también en sus gestos, más crispados especialmente San Antonio. Quizá estas variaciones se deban a la propia esencia del tema, que conduce a la exaltación de la Pasión de Cristo.

Calvario. Currier Museum of Art. Mánchester

Post (1952: 285) atribuyó esta tabla al Maestro de Astorga, presuponiendo su origen leonés, cuando pertenecía a F.A. Drey y su esposa, dos comerciantes de arte y antigüedades de origen alemán establecidos en Londres. Con anterioridad estuvo en posesión de Adriano Martín Lanuza, director general del Banco de Crédito desde 1919 y durante la década de 1920, uno de

¹³² El único dato conocido es su procedencia de una galería de Los Ángeles (Estados Unidos) pero no hemos podido verificar esta información.

los periodos en las que arreciaba el expolio y venta del patrimonio. En 1968, la pintura fue comprada por el Museo Currier de Mánchester, donde se mantiene la atribución al Maestro de Astorga¹³³ desde nuestro punto de vista inconsistente si relacionamos la obra con el núcleo de pinturas astorganas, y no con atribuciones posteriores. Los tipos humanos, la claridad del paisaje, la vegetación que lo puebla, están en absoluta relación con el retablo de la Horta, aunque de nuevo nos encontramos alguna figura más expresiva, en este caso San Juan. La tabla mide 87,63 x 52,39 cm., lo que la hace susceptible de haber presidido algún retablo.

UN DISCÍPULO DE GIL DE ENCINAS EN EL PÁRAMO LEONÉS: EL MAESTRO DE CABREROS DEL RÍO

El retablo mayor de la parroquia de Cabreros del Río, una localidad dependiente de la diócesis de León, guarda estrecha relación con la pintura zamorana, como ya supo ver Gómez-Moreno (1925: 505). El conjunto debió de tener más tablas de las que hoy vemos, tiene un ensamblaje moderno que cobija escenas de la vida de San Miguel y de San Ildefonso, así como pasajes de la infancia de Cristo y dos tablas con profetas de cuerpo entero que portan filacterias. Su autor utiliza algunos clichés del renacimiento detectados en las obras de Gil de Encinas, como el paisaje umbro y las arquitecturas renacientes, pero con mucha menor fortuna. Se detecta con facilidad el uso de estampas, como la grabada por Francesco Rosselli hacia 1480 sobre la batalla entre David y Goliat para representar los caballos a galope y al arcángel en la tabla del *Combate de San Miguel*, pero lo combina con estampas de procedencia norteña como el *Descanso en la huida a Egipto* de Martín Schongauer.

Son muy características las facciones empleadas sobre todo para los tipos humanos masculinos, con mentones llamativamente afilados cuando se representan de perfil, casi llegando a lo caricaturesco. Estos rostros tan singulares también se encuentran a veces en la obra de Gil de Encinas, como por ejemplo en el San Juan evangelista que se encuentra a la derecha de Cristo en la tabla del trascoro de la catedral de Zamora. La existencia de rasgos faciales parejos se explica, desde nuestro punto de vista, por la intervención de este pintor en el taller de Gil de Encinas. Es allí donde aprendería los esquemas compositivos que luego remeda en esta y otras obras. Así, el *Traslado de los restos de san Ildefonso* imita el *Traslado de los restos de San Esteban* del retablo de Fuentelcarnero. Lo mismo sucede con la veneración de las reliquias de los santos en sendos retablos, o en la *Adoración de los Magos*, así como en los profetas que flanquean las escenas narrativas. Las analogías son incontestables, pero la calidad es muy inferior, hay una falta de armonía resultante especialmente del peor manejo de la anatomía y de los aspectos espaciales.

Puesto que son unas características homogéneas, que se repiten en varias obras de la zona al sur de las diócesis de León y de Astorga, no hemos de conformarnos con englobarlas dentro del taller de Gil de Encinas, sino que proponemos la denominación de Maestro de Cabreros del Río para este artista formado con Gil de Encinas pero que debió de asentarse en ese territorio al norte de la diócesis zamorana.

La complejidad de esta escuela pictórica conlleva que nos enfrentemos a contradicciones de este tipo que vienen subrayar estas influencias entre diócesis limítrofes. Se trata de un camino de ida y vuelta, que aquí en concreto desmonta la dependencia de las obras zamoranas de las leonesas, porque ocurre al contrario: la producción realizada en Zamora, de mayor calidad, fue la que se imitó en este retablo.

Se aprecian las mismas características en otras obras no muy lejanas territorialmente, como en parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Adrián del Valle, en este caso dependiente de la diócesis de Astorga.¹³⁴

¹³³ Imagen e información disponible en: <http://collections.currier.org/objects-1/info/236?sort=0> (consultado el 13 de noviembre de 2021).

¹³⁴ En algunas tablas hay intervención de otro taller que no sufrió la influencia de esta escuela.



Figura 49. Maestro de Cabreros del Río. *Milagro de la curación*. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel. Cabreros del Río (León)



Figura 50. Maestro de Cabreros del Río. *Traslado de los restos de San Ildefonso*. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel. Cabreros del Río (León)

Al mismo taller hay que vincular una tabla que representa la *Última Cena*, que se encuentra en el Palacio Episcopal de León¹³⁵. Está basada en la estampa de Durero que ilustra este pasaje, creada para la Pasión Grande en 1510. Ha simplificado algunos aspectos, como la arquitectura y la figura de Cristo, que es mucho más rígida, prescinde del drama psicológico inherente al pasaje evangélico y se centra en la doctrina de la instauración del sacramento de la Eucaristía. El mismo gesto de bendecir acompañado de una exagerada rigidez y excesiva simetría del rostro de Cristo se encuentra en la tabla del trascoro zamorano, pero las diferencias de calidad entre ambas obras se hacen aquí muy palpables e instructivas para evidenciar que se trata de dos pintores distintos. Hemos mencionado la menor gracia de los rostros, la torpeza en el desarrollo anatómico y espacial, y aquí se puede añadir además el inferior manejo del color. No solo es que los matices tonales sean mucho más simples, sucede también que se pierde una de las características más delicadas de Gil de Encinas, que es la atención prestada a la calidad de los materiales, el cuidado puesto en la reproducción de los brillos y reflejos de los que carece la obra leonesa.

Hay una serie de pinturas en comercio o en colecciones, que a veces se han atribuido al Maestro de Astorga, y que en realidad se pueden adscribir a este Maestro de Cabreros. También es hallarlas atribuidas a discípulos o seguidores de Pedro Berruguete, una clasificación, por cierto, de la que se abusa ante la ausencia de conocimiento en profundidad de esta pintura. Así ocurrió con dos tablas dedicadas a la infancia de la Virgen, su *Nacimiento* y *Presentación*, que copian los homónimos

¹³⁵ Debo el conocimiento de esta obra a la amabilidad de José Ángel Rivera de las Heras, exdelegado de Patrimonio de la diócesis de Zamora.

grabados de Dürero de su serie de la Vida de Virgen.¹³⁶ Ambas escenas aparece precedidas de un arco diafragma, al igual que en la *Natividad* del legado Sáez Martín¹³⁷ y en la *Adoración de los Magos* que salió a subasta en 2016¹³⁸ y que se encuentra actualmente en el Museo de León. Ambas tienen medidas muy similares y pudieron pertenecer al mismo conjunto.



Figura 51. Maestro de Cabreros del Río. *Última Cena*. Palacio Episcopal. León



Figura 52. Maestro de Cabreros del Río. *Visitacion*. Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Adrián del Valle (León)



Figura 53. Maestro de Cabreros del Río. *San Adrián ante el emperador Maximiano*. Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Adrián del Valle (León)

¹³⁶ Subastadas en 7 de octubre de 2010 en Alcalá Subastas, lotes 463 y 464.

¹³⁷ Madrid, 2006, ficha de catálogo nº 44, pp. 120-123. Según la publicación tiene 111 cm. de altura y 187 de anchura. Entendemos que hay un error tipográfico y que son 87 los cm. de anchura.

¹³⁸ Subasta en la casa Ansorena en 10 de mayo de 2016, lote 130. Se reseña que mide 125 x 92 cm.



Figura 54. Maestro de Cabreros. *Adoración de los Magos*. Procedencia desconocida. Museo de León



Figura 55. Gil de Encinas y taller. *Adoración de los Magos*. Retablo mayor de San Esteban de Fuentelcarnero (Zamora)



Figura 56. Maestro de Cabreros. *Adoración de los Magos*. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel. Cabreros del Río (León)



Figura 57. Maestro de la Hispanic Society. *Natividad*. Museo de la Hispanic Society. Nueva York



Figura 58. Anónimo. *Adoración de los Magos*. Retablo de la Capilla del Chantre. Iglesia de San Félix. El Perdigón (Zamora)

Figura 59. Maestro de Cabreros. *Natividad*. Museo de San Isidro. Madrid

No obstante, hay que subrayar su mayor calidad de la *Adoración de los Magos* y su más notable similitud con la tabla del mismo tema del retablo mayor de Fuentelcarnero, pero con el entramado arquitectónico algo simplificado y un paisaje menos delicado. Análogas características observamos en otras pinturas en paradero desconocido. Una *Anunciación*, *Visitación* y *Jesús entre los doctores*, que se encontraban en 1963 en comercio en Madrid.¹³⁹ Ignoramos las medidas de la mayoría de ellas, aunque en este caso sería un dato poco útil debido a que se observa que algunas están recortadas.

Por último, existen muchos puntos de contacto entre este artista y el que realizó el retablo mayor de Fuentes de Carbajal (León), hoy en el museo diocesano de León, y el de La Antigua, atribuido por Rodicio (1985: 62) a Cristóbal de Colmenares, aunque este pintor solo se encargó de parte de las tablas.

UN SEGUIDOR LEONÉS DEL MAESTRO DE ASTORGA CON POSIBLE OBRA EN ZAMORA: EL MAESTRO DE LA HISPANIC SOCIETY

Tratamos de definir un taller afín al Maestro de Astorga y que trabajó en esa misma diócesis, pero con muy inferiores resultados. Maneja torpemente la anatomía, los rostros son repetitivos, con rasgos menudos y algo toscos, esquemáticos. Para trazarlos, utilizaba escasa materia pictórica, y el paso del tiempo ha hecho que aflore en algunos casos el dibujo subyacente, que es muy sumario. Le interesa la representación espacial, pero la resuelve con menos pericia. Usa composiciones del Maestro de Astorga, y al igual que él, es deudor de los grabados de Dürero y de los paisajes de tipo umbro. A él se deben los retablos mayores de Villanueva de Jamuz y Riego de la Vega, localidades pertenecientes a la diócesis de Astorga. Ninguno de ellos conserva el ensamblaje original y en Villanueva hay tablas de otro pintor coetáneo, sin influencia del Maestro de Astorga,

¹³⁹ Son imágenes localizadas en el Archivo Amatller, en cuyo reverso figura la información mencionada. Tienen respectivamente las siguientes referencias: Fondo Gudíol, nº 7926, nº 7928 y nº 7930.

además de reaprovecharse pinturas de otro retablo anterior, del periodo del gótico internacional. Ese mismo taller fue el que se encargó de una *Adoración de los pastores* procedente de Sardonedo (León) hoy en el Museo de los Caminos de Astorga y de las tablas que pertenecieron a un retablo dedicado a San Juan Evangelista que hoy se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York, sobre el que centramos especialmente la atención por su posible origen zamorano.

En efecto, en los archivos de la Hispanic Society existe una nota manuscrita en inglés que señala que este conjunto procede de un convento de Zamora. Hay que examinar con prudencia esa proveniencia, puesto que los retablos que acabamos de enumerar y que permanecen *in situ* se encuentran en la provincia de León, pero podría entenderse una procedencia del norte de Zamora, en territorio perteneciente a la diócesis de Astorga o lindante con ella. Por otra parte, la especificidad de su dedicación a San Juan invita a pensar en un convento de la orden de Malta bajo la advocación del evangelista, pero no hallamos en ese territorio ninguno que encaje en estas características. Sí hay en la zona un par de templos dedicados a San Juan Evangelista, en Granja de Moreruela y en Friería de Valverde, pero no son iglesias conventuales.

La nota manuscrita también reseña que el anticuario Emile Pares envió al fundador de la Hispanic Society un listado de estas diecisiete tablas el 22 de noviembre de 1912¹⁴⁰, aunque eso no significa necesariamente que en esa fecha tuviera ya las obras en su poder, pero al menos es seguro que ya estaba negociando su venta por esas fechas. En todo caso, ya aparecen como propiedad de la Hispanic Society en el catálogo de pinturas de esa institución de 1930¹⁴¹ y pocos años después Post (1947: 535-539) las incluyó entre las obras de Rodríguez de Solís.

De los diecisiete paneles que lo conforman, todos menos uno coinciden en estilo con el de los retablos de Riego de la Vega y Villanueva de Jamuz. Cinco de ellos narran escenas de la vida de San Juan Evangelista, en otros siete se dispone el apostolado, y los restantes tratan temas variopintos, como la *Natividad*, -de idéntica composición y estructura arquitectónica que la tabla de Sardonedo-, la *Misa de San Martín de Tours*, *Crucifixión de San Acacio y otros mártires en el Monte Ararat* y el *Martirio de San Tirso* y, efigiadas de pie compartiendo la tabla, *Santa Catalina y Santa Lucía*. Las tres últimas tablas mencionadas difieren bastante en medidas de las demás, así que cabe la posibilidad de que no pertenecieran al mismo retablo. En el afán de ubicar geográficamente la obra, hay que precisar que la tabla de *Santa Catalina y Santa Lucía* fue realizada por otro anónimo artista coetáneo, del que también conocemos otra obra en el norte de Zamora, un pequeño retablo dedicado a la Virgen en Villageriz,¹⁴² así que, aunque en origen no estuviera en el retablo de la Hispanic Society, muy probablemente fue expoliada en el mismo territorio.

El paisaje y las arquitecturas renacentes, así como algunas composiciones, son imitaciones de las del maestro de Astorga. Hay fallos rotundos en la construcción espacial y anatómica al no contar con la supervisión de un talento superior. Así pues, cabe la posibilidad de que sea alguien formado en su taller, o desde luego conocedor de su obra, pero con poca capacidad, que una vez independizado contrató pinturas en la misma diócesis, pero no en la propia ciudad, sino en alguna localización más secundaria.

OTRAS HUELLAS DE GIL DE ENCINAS Y DEL MAESTRO DE LAS DUEÑAS DE ZAMORA

Los se repiten con mayor o menor fortuna en otras pinturas de la zona. Hemos podido comprobar en la obra de los Maestros de Cabrereros del Río y de la Hispanic Society, cómo se repiten con mayor o menor fortuna los esquemas compositivos de Gil de Encinas. Una de las composiciones que se encuentra sin apenas variaciones es la utilizada para la *Adoración de los Magos*, que también fue utilizada por otros pintores de menor talento, como uno de los que trabajó en el retablo de la Capilla del Chantre en El Perdigón. Los personajes son más toscos y la arquitectura *picta* reduce al mínimo su complejidad, aunque sigue sirviendo para enmarcar la narración. Este artista es responsable también de alguna otra tabla en la provincia, precisamente en localidades que pertenecieron a la diócesis de Astorga. El retablo de *Santa María* de Villafáfila¹⁴³ agrupa

¹⁴⁰ Agradezco toda esta información a Dr. Marcus Burke, Senior Curator de pintura de la Hispanic Society, que amablemente me atendió en mi visita a la Institución en noviembre de 2004, facilitándome todo el material del que disponían.

¹⁴¹ Du Gué Trapier, 1930, pp. 185-219. La autora consideró que era una obra hispano-italiana, pues encontró a su autor «fuertemente influenciado por el Renacimiento Italiano» y lo relaciona como un seguidor «extremadamente provincial» de la escuela umbra.

¹⁴² Véase reproducción en Domínguez Casas, 2000, p. 318.

¹⁴³ Villafáfila pertenecía a la Orden de Santiago, pero se encontraba en territorio de la diócesis de Astorga.

tablas procedentes de otras parroquias ya desaparecidas. Dos de ellas, *San Miguel pisando al demonio* y la *Visitación*, también pueden adscribirse a este maestro. Lo mismo sucede con la *Natividad* del retablo mayor de Villarrín. Hay que decir además que el resto del retablo se debe al taller del denominado Maestro de los Santos Juanes, activo en el sur de la diócesis de León en estas mismas fechas y que colaboró con el Maestro de Astorga en el retablo de *San Facundo* y *San Primitivo* en Cisneros.¹⁴⁴

Además, hay alguna obra en comercio artístico, de origen desconocido pero cuyas características formales las vinculan a territorio zamorano, como una tabla con San Pedro en Cátedra que Post (1966a: 16, fig. 5) publicó dentro de la producción del Maestro de Coteta, un anónimo pintor de principios del renacimiento que trabajó en Aragón. Basta comparar esta escena con la de San Esteban ante el juez, del retablo de Fuentelcarnero para percatarse que estamos hablando de un artista muy relacionado con el Maestro de las Dueñas de Zamora, sobre todo por el protagonismo del espacio organizado en torno a la tridimensionalidad del trono, ejecutado con decoración renaciente. Sin embargo, las figuras humanas y lo que se atisba de paisaje parece de peor calidad. Desconocemos las dimensiones de esta pintura, pero su tema y la disposición de los donantes en primer plano lleva a pensar en que en origen fue la tabla principal de un retablo dedicado a San Pedro. Otra obra susceptible de ser originaria de Zamora es un fragmente de un *Descendimiento* que ha sido recientemente subastada, con una atribución al Maestro de Astorga.¹⁴⁵ Una vez más se ha de tomar como punto de apoyo la ubicación de las obras conocidas del Maestro de Astorga, para afirmar que no existe ninguna obra similar en la producción astorgana de este anónimo maestro y sí las hay en cambio en las obras que hemos atribuido a Gil de Encinas en el ámbito zamorano. Podemos compararlo, por ejemplo, con el *Calvario* del retablo de Fuentelcarnero, conservado en el Museo Diocesano de Zamora para percibir que se trata del mismo autor que utiliza figuras excesivamente alargadas, y abusa de los escorzos de los rostros, por lo cual parece más acertado vincularla con la pintura zamorana.

2.3. La generación de transición (1530-1545)

Hacia 1530 se detecta un estilo diferente al del Maestro de Astorga y su escuela, no dependiente de él, más moderno y comprometido con el renacimiento. Se prolonga hasta mediar la década siguiente, por lo que se puede deducir que se trata de pintores más jóvenes que empiezan a trabajar cuando la generación anterior está en su cénit. Sin embargo, dominarán durante poco tiempo el panorama, de modo que sus obras más tardías ya conviven con las de Lorenzo de Ávila, cuyo estilo es el que se acabará imponiendo. Es por eso que hablamos de una generación de transición, solapada entre otras dos, y que podemos centrar en tres pintores: Martín de Carvajal, primero asentado en Toro al lado de Lorenzo de Ávila y luego en Zamora entre 1529 y 1545; Blas de Oña, pintor documentado entre 1531 y 1545 que trabaja en la ciudad de Zamora y su entorno, y un anónimo maestro denominado Maestro de Fuentelapeña, pues es en esta localidad del sur de Zamora donde se encuentran sus obras más importantes.

Se mueven todavía dentro de una cierta pluralidad de opciones, pero que tienen en común el manejo de varios elementos: el uso la arquitectura clásica para situar las escenas, el creciente interés por desplegar un paisaje, la estampa rafaelesca -salvo Martín de Carvajal-, así como el abandono de los fondos dorados. Son características ya vistas desde 1525, pero que ahora se potencian. En algún caso, como por ejemplo en Blas de Oña, se observa aún una sensibilidad hispanoflamenca en los tipos humanos y en el excesivo detallismo, pero desaparece el influjo de Pedro Berruguete.

Las pinturas atribuidas a Martín de Carvajal tanto en el área de influencia de Toro como en el de Zamora resultan tener una atmósfera cuatrocentista no “contaminada” por ningún elemento rafaelesco, con lo que casi podríamos incluirle entre los pintores pertenecientes al primer tercio de siglo, aunque lo cierto es que se encuentra documentado hasta 1545.

En cuanto al anónimo Maestro de Fuentelapeña, opta decididamente por las novedades italianas, presentes sobre todo en los tipos rafaelescos empleados y en la decoración con grutescos que enmascara las estructuras arquitectónicas presentes en sus pinturas. Casi se puede asegurar que no se trata de un pintor residente en Zamora. Dado que Fuentelapeña pertenecía a la orden de San Juan, es probable que las autoridades sanjuanistas contaran con un pintor de la diócesis más cercana, en este caso la salmantina. Esta hipótesis se sustenta en que el resto de su obra conocida se localiza en Salamanca, en lugares tan señalados

¹⁴⁴ Fiz Fuertes, 2001.

¹⁴⁵ En la subasta que tuvo lugar en la Casa Balclis el 11 de marzo de 2021, salió con el número de 377 con unas medidas de 62x 51,8 cm. <https://auctionet.com/es/events/277-subasta-marzo-2021/377-el-descendimiento>.

como el convento de *Santa Isabel* y en la catedral y también en otras localidades diocesanas como Moriscos, Castellanos de Villiquera y Pelarrodríguez.¹⁴⁶ De su mano son también dos trípticos que fueron hechos seguramente para devoción privada. Uno de ellos pertenece al Museo del Prado y representa el *Martirio de San Acacio en el Monte Ararat*.¹⁴⁷ El otro, en paradero desconocido¹⁴⁸ representa a la Virgen lactante flanqueada en las alas laterales por San Juan Bautista y San Pablo ermitaño.

Ninguna de estas opciones tenía posibilidades de imponerse en el tercio central de siglo. En el caso del pintor de Fuentelapeña, es escasa su proyección porque, al tratarse de un pintor ajeno a la diócesis, los retablos que realizó en la parroquia de *Santa María de los Caballeros* responden a un encargo preciso por parte de la Orden de San Juan; esta zona quedará también enseguida bajo la influencia de los talleres toresanos. Respecto a Blas de Oña, la pertenencia a una generación anterior hacía imposible su completa participación en el ambiente artístico del tercio central, ya que muere hacia 1545. Su modelo de pintura no pervive tras su desaparición, pese a su intento de estar a la moda mediante el uso de estampas rafaescas. A partir de ese momento ya cercano a la mitad de siglo, se preferirá una imagen más dulce que la proyectada por sus figuras, demasiado vinculadas a la excesiva expresividad que existe a menudo en la pintura hispanoflamenca. Tampoco el estilo de Martín de Carvajal podía perdurar tras su muerte, acaecida también hacia 1545. La dulzura de los modelos toledanos de Juan de Borgoña que empleaba, actuaron en principio a su favor, pero esta influencia empezó a resultar algo arcaica al llegar la década de 1540. Con frecuencia las pinturas de Carvajal se incluyen erróneamente entre la obra temprana de Lorenzo de Ávila. Probablemente fueran coetáneos, pero la longevidad de este último, y sin duda su talento, le permitieron incorporar a su obra otros elementos más modernos que la hicieron perdurar. Merece una reflexión más profunda, que se tratará en el capítulo siguiente, las causas del triunfo de la pintura de Lorenzo de Ávila y su escuela sobre la de Luis del Castillo.

2.3.1. BLAS DE OÑA (DOCUMENTADO ENTRE 1531 Y 1543)

En la obra de este pintor afincado en Zamora se combina la dependencia de esquemas hispanoflamecos con las novedades de la pintura renacentista, no asimiladas plenamente. Su apellido permite considerar una procedencia burgalesa. De confirmarse ésta con futuros hallazgos, ayudaría a explicar la fuerte impronta hispanoflamenca, ajena a las enseñanzas de Gallego, en un autor que trabaja hasta la quinta década de siglo. Sabido es que la mayor relación geográfica y comercial de Burgos con los puertos del Norte de España, vía de acceso de las mercancías procedentes de Flandes, es una de las causas de la supervivencia de las formas hispanoflamecas en esta zona cuando ya se habían abandonado en otros focos. El monasterio benedictino de Oña fue un importante centro de irradiación artística durante el reinado de los Reyes Católicos. Dentro de la escuela pictórica hispanoflamenca de Burgos, tiene una especial relevancia el foco surgido en Oña alrededor del monasterio benedictino de *San Salvador*.¹⁴⁹ Aunque en esta época los artífices fueron monjes del cenobio, como fray Alonso de Zamora, su estilo se extendió más allá de los muros del monasterio. Por otra parte, la coincidencia de apellido con el pintor hispanoflamenco Andrés Sánchez de Oña, establecido primero en la ciudad de Burgos y al menos desde 1501 en Oña,¹⁵⁰ estrechan más los posibles lazos de nuestro pintor con la villa burgalesa.

Al contrario de la mayoría de los pintores zamoranos de la época, asentados en la colación de *San Cipriano*, él fue parroquiano de la iglesia de *San Esteban*. Esta circunstancia ha facilitado la conservación de algunos documentos relativos a su persona, al utilizar los servicios de un escribano diferente al de sus colegas, la fortuna ha querido que sus registros hayan sobrevivido en mayor medida. De hecho, el primer documento que hemos hallado, fechado el veinte de junio de 1531, alude a la compra de unas casas en la «rúa de San Torcaz»¹⁵¹ por parte de él y de su mujer. Ésta, llamada Antonia de Carvajal, vivió al menos hasta 1553. Un año antes, ya viuda, había entablado un pleito con otros familiares a causa del testamento de un hermano que había emigrado a Perú. A este proceso se sumó inmediatamente otro; su yerno y su hija Lucía de Carvajal

¹⁴⁶ Fiz Fuertes, 2010.

¹⁴⁷ Número de catálogo P007635. En la página del Museo dedicada a esa pieza se vincula a Toledo. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-san-acacio/a9e88b86-f0e0-412b-a23f-c6ef337ca90c>

¹⁴⁸ Seguramente se encuentre en una colección privada, pues la última referencia que de él tenemos lo sitúa en la Galería Caylus, que ya no lo posee.

¹⁴⁹ Silva Maroto, 1974, p. 128.

¹⁵⁰ Silva Maroto, 1990, p. 134.

¹⁵¹ Es decir, San Torcuato, nombre que aún mantiene la calle. Pertenecía a la colación de *San Esteban*.

reclamaban cien pesos de oro que el indiano había legado a su hermana para ayuda en el casamiento de sus hijas. No son, por tanto, litigios planteados por motivos artísticos. Sin embargo, de las declaraciones de la mujer de Oña, así como de otros familiares se extrae más información sobre el pintor y su familia.

Se ratifican datos domésticos conocidos por otros documentos, como la mencionada vivienda en la rúa de San Torcaz y el casamiento de Lucía de Carvajal con el pintor Francisco de Aranda. Teníamos noticia de este matrimonio gracias a una escritura fechada en 1542 en la que Oña se obliga a terminar de pagar a su yerno lo que le resta de los treinta mil maravedís que le prometió como dote de su hija. Este matrimonio había tenido lugar en 1540, cuando Oña se compromete a entregar a Francisco de Aranda, «pintor, estante al presente en la dicha ciudad», entre otros bienes la cuarta parte de las citadas casas.¹⁵²

La modesta cuantía de treinta mil maravedís destinada a la dote y las dificultades que se perciben en el documento de 1542 para el pago de la misma, es indicio suficiente para deducir que el pintor no contaba con muchos recursos. Al final de su vida debió de encontrarse en una situación realmente precaria. No sólo no pudo terminar de pagar la dote, de la que Aranda declara en 1552 que se le deben aún nueve mil maravedís, sino que además todos los testigos aseguran que el pintor pasó sus últimos días en el Hospital del Comendador Sotelo, institución dedicada a la beneficencia muy próxima a su vivienda. Precisamente el pintor había sido el encargado de realizar el retablo mayor para su capilla.

Antonia de Carvajal y Blas de Oña tuvieron cinco hijos, tal y como se declara en el pleito. También se especifica que además de Lucía, hay otra hija, aún doncella, Casilda de Carvajal, que confiesa unos veintidós años en 1552. Los demás eran varones; solo se nombra a Andrés de Oña, que se declara platero, que se encontraría más bien aprendiendo el oficio por la edad declarada, dieciocho años.

Los otros dos vástagos masculinos, aunque no se dice su nombre en el litigio, fueron los pintores Miguel de Carvajal y Juan Ruíz. Del primero lo sabemos porque así lo especifica el entallador Diego de Ronza en su testamento, fechado en 1551.¹⁵³ El segundo afirma en 1578 ser hermano de Miguel de Carvajal, cuando ambos presentan una rebaja de 200 ducados sobre la cantidad concertada por Alonso de Aguilar y Juan de Durana.¹⁵⁴ Este Juan Ruíz¹⁵⁵ fue un pintor de poca monta que no hay que confundir con Juan Ruíz de la Talaya y que aparece ocasionalmente en la documentación como pintor de custodias¹⁵⁶ o tasador.¹⁵⁷

La pertenencia de Blas de Oña a la parroquia de *San Esteban* está certificada a través de los libros de fábrica y visitas de dicha iglesia, donde aparece su nombre entre 1540 y 1543. En 1542 compra a su parroquia un retablo viejo por un ducado¹⁵⁸ y en 1543 firma entre los testigos de las cuentas presentadas por el mayordomo de ese año. En torno a esa última fecha debió de fallecer. En un censo que otorga la iglesia de *San Esteban* en 1547 su nombre no aparece ya entre sus feligreses.

El libro de fábrica y visitas de la parroquia también da noticia de los trabajos de renovación emprendidos en esos años. En 1540 el cura de la iglesia hace un listado de los gastos efectuados por motivo de las obras.¹⁵⁹ Se trata de labores que no afectaron a la estructura arquitectónica del templo, sino a la decoración interior, puesto que dos albañiles se encargaron de

¹⁵² A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Masas (Fenecidos), nº139-2, s/f. incluye esta escritura, fechada en Zamora en 26 de julio de 1540.

¹⁵³ Véase capítulo correspondiente. Rivera De Las Heras, 1996, p. 121.

¹⁵⁴ Samaniego Hidalgo, 2016, p. 196.

¹⁵⁵ Fue parroquiano de *San Cipriano*, donde en la década de 1560 bautizó a tres hijas nacidas de su unión con Isabel Vaca. Ana María, bautizada el 22 de septiembre de 1563; Antonia, que lo fue el 7 de marzo de 1565, de la que fue padrino el entallador Juan de Barahona, y Bernarda, que recibió el sacramento el 29 de agosto de 1566. Además, junto al entallador Juan Falcote fue testigo de un bautizo el 7 de septiembre de 1567. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Bautismos I, 1563, 1565, 1566, 1567.

¹⁵⁶ Se encargó de dorar y pintar la custodia de la iglesia de *Santo Tomás* de Algodre, a partir de 1562. Se había mandado hacer en 1560, entallándola Pedro de Encieta, que cobró dieciséis mil maravedís, dos mil menos de los que cobró Juan Ruíz por la pintura. A.H.D.Za., Algodre. *Santo Tomás*. Fábrica y Visitas I. Mandatos de 1560 y cuentas de 1560-1561, 1561-1562, 1562-1563. La cercanía de Algodre con Toro podría inducir a pensar que se estén refiriendo a Juan Ruíz de la Talaya, pero este era vecino de Toro en ese momento, y se especifica que se paga a Juan Ruíz, pintor vecino de Zamora.

También se ocupó de la misma labor en Roales en 1566. A.H.D.Za., Roales. *Santa María*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1566.

¹⁵⁷ Tasa en un paño de guardapolvo hecho por Alonso de Aguilar en Samir de los Caños y en Almaraz de Duero se encargó de recaudar el noveno de la iglesia. A.H.D.Za., Samir de los Caños. *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1572-1573.

¹⁵⁸ A.H.D.Za., Zamora, *San Esteban*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1542.

¹⁵⁹ A.H.D.Za., Zamora, *San Esteban*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1542. Se encuentran reunidas bajo el epígrafe «Cuentas que dio Juan Cotán, cura de esta dicha iglesia, de lo que ha recibido e gastado despues que comenzó las obras de ella, tres de julio de mil quinientos cuarenta».

«hacer la capilla mayor de toda obra como está acabada y de pintar la capilla de santa Ana toda hasta el pulpito viejo». Lo interesante es que en ambos casos se consigna que fue Blas de Oña quien concertó los trabajos.¹⁶⁰

Carecemos de un número suficiente de pintores con obra conocida en esta época como para poder calibrar y contextualizar su prestigio, pero el papel ejercido en las obras de *San Esteban* se aviene bien con otras actuaciones suyas conocidas, en las que es él quien contrata las obras para subcontratarlas luego con otros artífices. Así actúa con el entallador Gaspar Núñez en el retablo para la capilla que poseía Luis de Vaca en el monasterio de *Santo Domingo*, extramuros de la ciudad. En este caso el retablo se hace conforme a la traza dada por Oña, circunstancia que seguramente se repitió en otras obras de las que se encargó.

Sin embargo, la penuria en la que trascurrieron sus últimos días hace pensar en una disminución de encargos, quizá debido a que su estilo resultaba retardatario.

Éste se sitúa entre la influencia que tiene la estampa rafaelesca a partir de la tercera década del siglo XVI y la pervivencia de lo flamenco en los expresivos tipos humanos y detallismo de la naturaleza. Prescinde de los fondos dorados y en cambio desarrolla paisajes en el fondo de sus composiciones. Sin ser excepcionales, sus «lexos» tienen en común con los de la escuela de Toro las nubes que cierran la composición y las vistas de ciudades en la lejanía, pero los edificios representados por Oña se encuentran más cerca del espectador, dibujados e individualizados con mayor precisión.

Obras documentadas

Retablo para la capilla del Hospital Sotelo. Zamora

Se ha conservado el contrato del retablo dedicado a la capilla del hospital patrocinado en 1526 por Alonso de Sotelo, comendador de la orden de Santiago. El fundador muere en 1530, y en su testamento deja dicho que se haga un retablo para la capilla de su hospital, donde quiere ser enterrado.¹⁶¹ A tal efecto, sus testamentarios se conciertan con Blas de Oña en 1532 para que ejecute la obra.¹⁶²

Es interesante constatar las diferencias existentes entre lo expresado en el testamento, las exigencias de los testamentarios en el contrato con Oña y el resultado final. Don Alonso expresa en su testamento que el retablo ha de ser de pincel y el banco de talla. Sin embargo, el resultado final es un retablo sólo de pincel, incluido el banco, que incluye algunas escenas que no son las que especificó el testante.

Hay que decir que, pese a los cambios, finalmente se cumplieron con bastante fidelidad los deseos del fallecido, quizá porque éste dejó establecido con precisión lo que deseaba para su capilla, algo extraño dentro del laconismo propio de las mandas testamentarias. Pero una vez más, es evidente que el interés estético no está presente en el testamento del patrono. Alonso de Sotelo le limitó a elegir las imágenes por las que sentía mayor devoción, sin más ambiciones estéticas ni intelectuales: San Juan Evangelista, a quien declara tener por «señor y abogado» y el apóstol Santiago, como testimonio de su pertenencia a la orden homónima, flanquean a la Virgen en el primer cuerpo. La inclusión en el segundo de los dominicos San Pedro Mártir y Santo Domingo se explica por la vinculación que tenía el hospital con el cercano templo de Santiago del Burgo, iglesia conventual de las monjas dominicas del convento anejo.¹⁶³

¹⁶⁰ A.H.D.Za., Zamora, *San Esteban*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1542. «Igualola Blas de Oña pintor», se dice para la capilla mayor, mientras que para la capilla de Santa Ana se afirma que dicha obra «se avino ante Blas de Oña pintor».

¹⁶¹ Fernández Prieto, 1993, p. 487.

¹⁶² Ramos De Castro, 1973, pp. 473-476.

¹⁶³ Dicha iglesia y convento pertenecía al obispado de Santiago de Compostela, y como tal, era visitada por un vicario procedente de dicha diócesis. En la visita que éste efectúa en 1593 se dice: «prosiguiendo la dicha visita su señoría visitó el hospital de Sotelo, incluso dentro de los límites de la parroquia e iglesia de Santiago, en el cual visitó el Santísimo Sacramento». Se alude indistintamente a él como «hospital de Sotelo» o de «Nuestra señora de la Consolación», aludiendo a la imagen principal del retablo. A.H.D.Za., Zamora. *Santiago del Burgo*, Fábrica y Visitas I. fol. 155v.



Figura 60. Blas de Oña. *Adoración de los Magos*. Retablo de la capilla del Hospital Sotelo. Zamora.

Las tablas de la calle central se inscriben en los tradicionales esquemas de la mayoría de los retablos: la Virgen como intercesora de los hombres ante Dios, y, en lugar preeminente, el Calvario como eterno recuerdo del sacrificio redentor de Jesucristo. Tampoco se constata otro interés en los testamentarios en la elección de un determinado pintor, ni en ninguna de las condiciones del contrato, pues cuando piden «que sea muy bien hecho y acabado (...) e de muy buenos matices y colores», no hacen sino exigir una calidad de un producto de consumo como cualquier otro.

Al analizar el estilo de las pinturas, es notorio el esfuerzo del pintor por introducir el lenguaje renacentista por medio del uso de estampas rafaelescas, como se puede apreciar en la imagen de la Virgen. La anatomía blanda del Niño, su gracioso *contraposto*, etc, son todos elementos que contrastan con los rostros enjutos y expresivos de la mayoría de los personajes -sólo algunos rostros femeninos se encaminan hacia una dulzura idealizada más propia del Renacimiento-, así como con el esmero puesto en la reproducción de los mínimos detalles de la naturaleza en primer plano.¹⁶⁴ En cuanto a la atención que presta al paisaje, no podemos decir que sea una rémora hispanoflamenca, ya que el interés por éste se mantiene a lo largo de casi toda la centuria, pero sí que es característica suya la sequedad en el tratamiento.

No ha de llamarnos la atención que Oña se comprometa a hacerse cargo no sólo de la pintura, sino de la talla del mismo, «según y cómo se contiene en la muestra que de ello doy traza de los retablos»,¹⁶⁵ porque es lo usual hasta la década de los setenta del quinientos: se encarga la obra a los pintores y éstos la subcontratan con los escultores, con las consiguientes ventajas económicas y de control de la obra total que esto conlleva. De este modo, a los cuarenta mil maravedís que se le prometen por la obra, hay que restarle la cantidad, difícil de precisar, que se llevará el entallador por su trabajo. Desaparecido a mediados del siglo pasado el Hospital de Sotelo, el retablo y otras de sus posesiones han ido a parar al Colegio del Tránsito, dependiente de la Diputación de Zamora.

Gómez-Moreno (1927: ilustración 204) también precisó que el fondo del lucillo que cobijaba el yacente del fundador estaba cubierto con una pintura de Santiago apóstol a caballo; pese a no estimarla en mucho, la reprodujo en su catálogo, siendo

¹⁶⁴ Tanto Gómez-Moreno, 1927, p. 175, como Post, 1947, p. 577, lo relacionan con Juan de Borgoña. Más concretamente, Post con el Maestro de Pozuelo.

¹⁶⁵ Ramos De Castro, 1973, p. 475.

el único testimonio gráfico con el que contamos de esta pintura, hoy desaparecida, y que también fue contratada por nuestro pintor cuando terminó el retablo.¹⁶⁶

Retablo para la capilla de don Luis de Vaca. Convento de *Santo Domingo*. Zamora

El convento de Santo Domingo extramuros fue uno de los principales beneficiados del patronazgo de la pequeña nobleza y la burguesía en la Zamora de la Edad Moderna. Desgraciadamente, poco sabemos del número de capillas y de su dotación.¹⁶⁷ Por eso es valioso el hallazgo de cualquier contrato de obra artística concebida para ser albergada en él. Es el caso de la escritura de concierto entre Blas de Oña y el entallador vecino de Zamora Gaspar Núñez,¹⁶⁸ firmada en 1536. En ella, Núñez se compromete con Blas de Oña a ejecutar la arquitectura de un retablo para la capilla de Luis de Vaca¹⁶⁹ en el monasterio «conforme a una muestra que Blas de Oña tiene dibujada en su poder».¹⁷⁰ El pintor no sólo se encargó de la traza, sino de dorarlo y estofarlo una vez acabado, así como de proporcionar el aparejo necesario al entallador para asentar la obra. Asimismo, comprobamos en el contrato que el salario que recibirá Núñez por su labor -siete mil setecientos cincuenta maravedís-, será remunerado por Blas de Oña. Esto significa que nuestro pintor se encarga de la parte intelectual y mercantil de la empresa, en la que Núñez trabaja para él sin entrar en contacto con el patrono de la obra, y explica con claridad porqué en el contrato que conservamos para la realización del retablo de la capilla del Hospital Sotelo, el pintor se compromete a hacerse cargo de la obra de talla. Con seguridad hubo otro concierto posterior de Oña con algún escultor para subcontratar la parte de talla en el Hospital Sotelo, del mismo modo que en el caso de este retablo para el monasterio de Santo Domingo nos falta el contrato precedente entre Luis de Vaca y Blas de Oña.

De la lectura de las condiciones a las que se debe somete Núñez, extraemos que éste sólo se encarga de la entalladura, en la que el léxico empleado («pilares del romano, candeleros, veneras, serafines» ... etc) es propio del Renacimiento.

Queda por dilucidar si se trataba de una obra completamente de talla, cuyos encasamientos se concertaron con un escultor, o si las «historias» a las que se alude en el contrato eran pintadas. Quizá el pintor iría realizando los paneles en el espacio de tiempo en el que el entallador se encargaba de la arquitectura del retablo, pero lo único que se nos dice en el contrato es que el retablo ha de estar terminado en enero de 1537, aunque al entallador se le terminará de pagar en Pascua de Flores, «que es el tiempo que el dicho Blas de Oña ha de acabar de pintar e dorar e asentar el dicho retablo».¹⁷¹

Retablo mayor de la parroquia de *Santa María del Templo*. Pajares de la Lampreana

El retablo mayor de la parroquia de Santa María del Templo tiene diecinueve pinturas protagonizadas por la titular de la iglesia, salvo las de las calles laterales, ocupadas por los cuatro evangelistas, santa Bárbara y santa Lucía. Debió de contar al menos con dos tablas más, incluso cuatro, a juzgar por el espacio hoy destinado en la calle central a un camarín en el que se venera una imagen de bulto de la patrona.¹⁷² El conjunto del retablo fue atribuido por Nieto a nuestro pintor (1982, p. 255).

¹⁶⁶ Ramos De Castro, 1973, pp. 473.

¹⁶⁷ Sobre este convento véase Vecilla Domínguez, 1994, pp. 211-236.

¹⁶⁸ Sobre este escultor de obra escasamente conocida, es relevante la documentación en lo tocante a su participación en la talla del retablo de *San Salvador* de Abezames que él y Alonso de Tejerina habían contratado en detrimento de Jacques Bernal en 1538. Se terminó en pleito con la iglesia, dirimiéndose a lo largo de la quinta década de siglo. Pérez Martín, 2015. Poco más se puede añadir de momento salvo una carta de obligación otorgada en 1542 en la que afirma que ha vendido unas casas en Zamora en la colación de Santo Tomás. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 13 a, fol. 637. 16 de agosto de 1542.

¹⁶⁹ Luis de Vaca, del importante linaje de los Cabeza de Vaca, fue el séptimo señor de Arenillas; contrajo matrimonio con Catalina Dávila. Fernández Prieto, 1953, p. 657.

¹⁷⁰ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 31, tercera pieza, fols. 111-113.

¹⁷¹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 31, tercera pieza, fols. 111-113.

¹⁷² El camarín se realizó en los primeros años del siglo XVIII. En esos años se registran pagos relativos a la reciente obra: en 1707 se pagan “las tapias del corral del camarín”, en 1714, “la vidriera del camarín de Nuestra Señora”, en 1716 se apunta el pago de “componer el candado del camarín”. A.H.D.Za., Zamora. Pajares de la Lampreana, Santa María del Templo, Fábrica y Visitas II.

Otros autores, como Casaseca, Padrón Mérida y Navarro se han inclinado por distinguir dos autorías ateniéndose a las patentes diferencias estilísticas entre la mitad izquierda y derecha.¹⁷³

Las tablas del lado de la epístola las estudiamos en el apartado correspondiente a la obra de Martín de Carvajal. Las del lado del evangelio venían siendo atribuidas a Blas de Oña, quedando ahora documentadas mediante una escritura en la que el pintor alude a ellas como pago de la dote de su hija.¹⁷⁴ En la carta de *libre e quito* entre Blas de Oña y su yerno Francisco de Aranda, el primero le ha pagado parte de lo que le debe: «vos di ocho mil maravedís que vos libró la iglesia de Nuestra Señora del Templo de Pajares que a mi me debían de la mitad del retablo que yo hice para la dicha iglesia».

El documento se redactó en 1542, que nos proporciona una fecha *ante quem* para datar el retablo, datación por otra parte evidente si nos atenemos al estilo de las tablas y al ensamblaje. Tampoco nos permite matizar mucho más, ya que sabemos que frecuentemente los pagos se dilataban años, en menor grado en esta primera mitad de siglo, si lo comparamos con las décadas que podía llegar a esperar un artista en el último tercio de la centuria.

El retablo se lee en sentido descendente empezando por el lado del evangelio, quedando al margen del hilo narrativo las tablas de las calles laterales y la *Asunción* de la calle central. Oña se encargó de *San Juan*, la *Adoración de los Magos* y la *Huida a Egipto* en el primer cuerpo, *Santa Bárbara*, la *Anunciación* y la *Visitación* en el segundo, y de *San Lucas*, el *Abrazo ante la Puerta Dorada* y el *Nacimiento de la Virgen* en el último.

Su estilo concuerda con el del retablo del Hospital Sotelo, con idéntico interés por la naturaleza en los primeros planos y el paisaje en la lejanía, el mismo canon humano y expresivos rostros. No creemos que mediara mucho tiempo entre la concepción de una y otra obra. De todos modos, es preciso constatar la menor presencia de la huella de Rafael en Pajares. Sólo la Virgen de la *Huida a Egipto* presenta el delicado encanto de las madonnas de Rafael y su escuela, precisamente en una escena para la que ha utilizado la estampa homónima de Schongauer. Es la inspiración en estampas del norte de Europa lo que predomina en esta obra; vuelve a servirse del maestro de Colmar para la *Adoración de los Magos*, y utiliza a Durero para la *Anunciación*, basada en el grabado sobre el mismo tema de la Pequeña Pasión, y la *Visitación*, a partir de la estampa que a este asunto dedicó Durero en su serie de la Vida de la Virgen, de la que copia la escena principal y paisaje del fondo, aunque varíe los personajes secundarios

Retablo mayor de la parroquia de Santa María la Real. La Hiniesta (Zamora)

Debido al pleito que la viuda de Blas de Oña mantuvo con su yerno, el pintor Francisco de Aranda y con su hija Lucía de Carvajal, se han puesto de manifiesto las penosas condiciones de vida de los últimos años del pintor. Como acabamos de ver, el litigio confirma además la intervención de Oña en el retablo mayor de Pajares y ofrece una nueva obra que no ha llegado a nuestros días, el retablo mayor de La Hiniesta.

El retablo debió de contratarse con posterioridad a la boda de su hija Lucía, en 1542. De hecho, por las afirmaciones de alguno de los testigos, parece incluso que Oña hizo esta obra con el propósito de sanear el mal estado en el que había quedado su economía tras pagar la dote de su hija. Al menos así se expresa un sobrino de Antonia de Carvajal: «...este testigo oyó decir como el dicho Blas de Oña para pagar la dote había tomado cierta obra que fue el retablo de la Hiniesta, y como se deshizo del dinero fue decayendo hasta que vino a gran pobreza».¹⁷⁵

De las declaraciones de otros familiares de Antonia parece desprenderse que se inclinan por culpar de la pobreza de los últimos años de Oña a las deudas contraídas a causa de ese retablo. En este sentido apunta el testimonio de otro sobrino de la mujer de Oña, «el dicho Blas de Oña estuvo en el hospital de Sotelo y estúvose como era publico retraído por lo del retablo de la Hiniesta y por otras deudas».¹⁷⁶

¹⁷³ Casaseca Casaseca, 1991, p. 130, habla de la autoría de Oña y de otro maestro que no especifica. Padrón Mérida, 1993, pp. 11-21, se lo atribuye a Lorenzo de Ávila y a Blas de Oña, mientras que Navarro Talegón, 1995, p. 567 propone a Carvajal y Oña como autores.

¹⁷⁴ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 13 a, fol. 77.

¹⁷⁵ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Masas (Fenecidos), caja nº 139-2, s/f. Declaración de Diego de Carvajal en marzo de 1552.

¹⁷⁶ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Masas (Fenecidos), caja nº 139-2, s/f. Declaración de Mateo Noguero en marzo de 1552.

El texto es poco explícito, pero lo suficiente para percibir que debió de surgir algún problema en el pago de la obra, lo que terminó por hundir la situación económica del pintor. Todavía en 1552 se le debía dinero a su viuda, cincuenta mil maravedís, según declara su yerno en el mencionado pleito¹⁷⁷.

El retablo actual es churrigueresco y vino a sustituir el de Oña, que aún se cita en la visita de 1621: «el retablo con la historia de nuestra señora de pintura al óleo, bueno aunque antiguo».¹⁷⁸

En la década de los cincuenta del siglo XVII se registran pagos al pintor zamorano Roque Pérez «por cuenta de la pintura que hizo en el retablo de la iglesia»¹⁷⁹, «por el dorado del retablo de la capilla mayor» por un total de mil reales.¹⁸⁰

Los motivos de tales partidas, el hecho de que no vayan acompañadas de otras a entallador alguno, ni de pagos por la hechura de un nuevo retablo, así como las exiguas cantidades desembolsadas, indica que en tal ocasión se trató sólo de adecentar el retablo hecho por Oña.

Con la sustitución por el dieciochesco, no se registran en las cuentas de fábrica pagos por la venta del anterior retablo. Quizá la iglesia lo conservó, relegado, hasta bien entrado el siglo XIX. En 1880 el historiador Fernández Duro (1882: 485-486) vio algún fragmento en casa del escultor zamorano Ramón Álvarez; éste aseguraba que lo había salvado de la hoguera a la que lo habían destinado los habitantes de La Hiniesta.

El retablo estaba dedicado a la Virgen de La Hiniesta, una talla románica que según la leyenda había encontrado el rey Sancho IV en el transcurso de una cacería. Actualmente la escultura se encuentra en un camarín en medio del altar mayor. También en el retablo anterior la imagen de la Virgen ocupaba un lugar privilegiado que condicionaría la estructura del retablo. Esto al menos parece indicar la visita de 1621, en la que el visitante

halló sobre la custodia del santísimo sacramento en una cabaña a la virgen de la Hiniesta madre de dios y abogada nuestra cuya imagen está con devoción y adorno y decentemente cerrada con una reja de yerro pintado.¹⁸¹

Las visitas parroquiales efectuadas desde la década de los sesenta del siglo XVI especifican que el sagrario se localizaba siempre en el medio del retablo. Esto indica que encima de la custodia existía un nicho en el centro del retablo en el que se había colocado la venerada imagen resguardada por una reja. Probablemente estaría flaqueada por las tallas del rey Sancho IV y su esposa, si nos atenemos a la descripción de los restos que pudo contemplar Fernández Duro. Las pinturas realizadas por Oña se ceñirían a la tradicional narración de los episodios más significativos de la vida de la Virgen, alusivos a su infancia y protagonismo en la vida de Cristo. Quizá alguna de las tablas se dedicara a narrar las especiales circunstancias de la fundación del santuario.

Obras atribuidas

San Cristóbal. Catedral. Zamora

La frecuente presencia de San Cristóbal en los muros de muchas iglesias, debido a la creencia en la protección ejercida contra la muerte súbita, se va abandonando desde el siglo XV,¹⁸² pero no extraña encontrarlo aún en el primer tercio del siglo XVI. En el trascoro de la catedral de Zamora existe una representación del santo que podemos datar en las primeras décadas del siglo XVI y que fue realizada por Blas de Oña, como ya reseñó Navarro Talegón (1995: 567). Se trataría de una de las primeras obras del pintor, en la que el sustrato flamenco es más fuerte. Pese a ello, y como es propio del artista, utiliza sin dudar el lenguaje clásico para las columnas fingidas que enmarcan la escena. La gran calidad de la obra quizá se deba al

¹⁷⁷ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Masas (Fenecidos), caja nº 139-2, s/f. Declaración de Mateo Noguerol en marzo de 1552.

¹⁷⁸ A.H.D.Za., La Hiniesta, *Santa Maria la Real* Fábrica y Visitas I. Visita de 1621.

¹⁷⁹ A.H.D.Za., La Hiniesta, *Santa Maria la Real* Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1657.

¹⁸⁰ A.H.D.Za., La Hiniesta, *Santa Maria la Real* Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1655.

¹⁸¹ A.H.D.Za., La Hiniesta, *Santa Maria la Real*, Fábrica y Visitas I. Visita de 1621.

¹⁸² Réau, 1997a, p. 357.

distinguido lugar al que estaba destinado, pues lo cierto es se percibe un especial cuidado tanto en el exquisito paisaje de fondo como en los animales bajo las aguas que ocupan el primer plano.

En una escena en la que habitualmente sólo se aparecen a san Cristóbal y al Niño sobre su hombro, el pintor se detiene en la representación de personajes secundarios, como el ermitaño en segundo plano, mencionado en la *Leyenda Dorada*, o el diminuto hombre pescando. Como en otras pinturas de Oña, la parte menos afortunada de la composición es la ingenuidad que manifiesta en la anatomía y el rostro de los personajes, pero son estas limitaciones precisamente las que nos ayudan a identificar su estilo.

Retablo de *San Bernardino de Siena*. Iglesia de *Santa María*. Villaesper (Valladolid)

Se trata de un pequeño retablo ultrasemicircular protagonizado por una gran tabla dedicada a San Bernardino de Siena. Las pinturas que se disponen alrededor de ésta tienen una iconografía variada: a su derecha *San Juan Bautista* y *San Martín partiendo su capa*; a la izquierda, *Nacimiento de San Juan Bautista* y *Batalla de Clavijo*. También su calidad es diversa, pero todas se pueden adscribir al taller de Blas de Oña. El ensamblaje con balaustres nos indica que no se realizó antes de la cuarta década de siglo, pero tampoco en fecha mucho más avanzada. Las mejores pinturas del conjunto son la de *San Bernardino* y *San Juan Bautista*. Esta última se encuentra muy deteriorada, pero nos permite apreciar la arquitectura al fondo de la composición, en consonancia con las empleadas en el retablo para Hospital Sotelo.

Los tipos humanos tampoco dejan lugar a dudas sobre la paternidad de Oña, al menos en las tablas citadas. La majestuosa figura del titular aparece sentada en un sencillo trono bajo palio que marca la profundidad de la estancia; ayudan a su identificación las tres mitras que se encuentran a sus pies, en referencia a las sedes episcopales que rechazó. El retablo no se encuentra *in situ*, sino depositado en el Arzobispado de Valladolid.¹⁸³

Retablo de *San Agustín* y *San Jerónimo*. Catedral. Zamora

En el vestuario de la sala capitular de la catedral de Zamora se encontraba hasta su reciente traslado al Museo de la Catedral un retablo datable en la década de los años cuarenta del siglo XVI, tanto por su ensamblaje como por las dos pinturas que alberga. Se trata de una sencilla obra de un único cuerpo y tres calles separadas por balaustres y cobijadas por un arco de medio punto rebajado.

La calle central se encuentra presidida por la escultura de Santiago el Mayor, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que la dependencia en la que se encontró el retablo fue con anterioridad una capilla bajo la advocación de este santo.¹⁸⁴ Las calles laterales están ocupadas por las pinturas de *San Jerónimo* a la izquierda y *San Agustín* a la derecha, ambos padres de la iglesia que se encuentran mirando a la calle central. Las figuras se relacionan con otras obras de Oña, con sus característicos rostros entre ingenuos y expresivos. El tratamiento del paisaje es diferente, más abocetado. Los edificios se funden con el azul de la atmósfera y son de menor tamaño que en pinturas anteriores. Siendo estas características propias de los paisajes de la escuela de Toro, pensamos que se trata de una de sus últimas obras, de la década de los cuarenta, cuando la pintura de Lorenzo de Ávila y su escuela está influyendo más allá de Toro y sus alrededores.

La escultura de Santiago ha sido atribuida al escultor Gil de Ronza, fallecido en 1534.¹⁸⁵ Sin embargo, la arquitectura del retablo nos hace situar la datación del mismo a la década de los cuarenta, pues antes es impensable un protagonismo semejante del balaustre como único soporte. El evidente desfase entre ensamblaje y talla encuentra posible explicación si pensamos en un primitivo retablo tardogótico que desapareció o bien se desechó al crearse éste pocas décadas después. Pero nos inclinamos por considerar que, debido a los avatares que ha sufrido a lo largo del tiempo esta zona de la catedral zamorana, nos encontremos ante dos obras de distinta procedencia que en algún momento se unieron para lograr este conjunto. Esta hipótesis

¹⁸³ Pese a que Parrado del Olmo, 2002b, pp. 302-303, afirma que ha desaparecido. Caamaño, 1964a, pp. 103-105 las estimó como obra del Maestro de Pozuelo.

¹⁸⁴ Ramos de Castro, 1982, p. 450.

¹⁸⁵ Rivera de las Heras, 1998, p. 11 y 50.

se apoya en la ausencia de distintivos jacobeos en el retablo y en la infrecuente asociación de Santiago con dos padres de la iglesia.

Santa Ana, la Virgen y el Niño. Museo Diocesano. Zamora

En la parroquia de San Juan de Puerta Nueva había una tabla con Santa Ana la Virgen y el Niño que Heras Hernández (1973: 258) dató a mediados del siglo XVI. Una reciente restauración¹⁸⁶ ha permitido liberarla de los groseros repintes y de este modo atrasar algo su cronología y vincularla a Blas de Oña,¹⁸⁷ una atribución plausible si la comparamos con la obra documentada de este pintor. Por ejemplo, el rostro de la Virgen es el mismo que el Nuestra Señora de la Consolación del retablo para el hospital Sotelo. Sin embargo,



Figura 61. Blas de Oña. *Retablo de San Bernardino de Siena*. Iglesia de Santa María. Villaesper (Valladolid)



Figura 62. Blas de Oña. *San Cristóbal*. Catedral de Zamora

¹⁸⁶ Realizada en el taller de restauración diocesano bajo la dirección de Miguel García García y Bernardo Medina, a quien agradezco la atención prestada y toda la información que amablemente me proporcionó.

¹⁸⁷ Rivera de las Heras, 2012, p. 63, ficha nº 47. Nº de inventario IIC-9-275-018-0043-000.

El tratamiento del paisaje es diferente al de otras obras documentadas, puede que se trate de una evolución, fruto de la influencia de la escuela de Toro y por ello hay que situarla ya en la década de 1540. El tema de las tres generaciones, tratado de este modo sin personajes secundarios, no solía formar parte de un ciclo narrativo más amplio, sino que es habitual en pinturas destinadas a pequeños retablos para alguna capilla particular, hipótesis factible si tenemos en cuenta además sus medidas, -98x63,5 cm.-



Figura 63. Blas de Oña. *Retablo de San Agustín y San Jerónimo* (detalle). Catedral de Zamora.



Figura 64. Blas de Oña. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Museo Diocesano. Zamora.



Figura 65. Blas de Oña. *Huida a Egipto* (detalle). Retablo mayor de Santa María del Templo. Pajares de la Lampreana. Zamora.

2.3.2. MARTÍN DE CARVAJAL (DOCUMENTADO ENTRE 1529 Y 1546)

Los documentos que hemos conservado de Martín de Carvajal lo sitúan tempranamente como vecino de Toro y más tarde de Zamora. Antes de su llegada a tierras zamoranas ignoramos su procedencia, pero su estilo indica una formación toledana, o cuanto menos abulense.¹⁸⁸ Durante su estancia toresana aparece relacionado con Lorenzo de Ávila. Ambos se declaran vecinos de Toro en 1530, pero Carvajal residiría en esta ciudad al menos desde 1529, ya que en ese año recibe una suma de dinero como pago del retablo de la iglesia del convento de San Francisco.¹⁸⁹ En este y en el retablo mayor de Villavendimio -ambos desaparecidos- colaboró con Ávila, repartiéndose la obra contratada a la mitad. Es por ello que podemos clasificar a Carvajal como un pintor de pincel, y no como un ayudante subsidiario dentro del taller de Lorenzo de Ávila. Probablemente mantuvieron un contrato de compañía que se rompe hacia 1532. Es importante subrayar que una vez que desaparece Carvajal del entorno de Lorenzo de Ávila, es cuando empieza a aparecer en los documentos Juan de Borgoña II.

Cuando Carvajal acude a Toro en 1534, en calidad de tasador del retablo que hizo Lorenzo de Ávila para el Hospital del Obispo, afirma ya que es vecino de Zamora. En esta ciudad residirá hasta su muerte, acaecida con posterioridad a 1545, fecha de la última escritura que otorga. Las escasas noticias de esos años no arrojan datos artísticos, ni tampoco informan mucho acerca de su vida. En enero de 1532, al prometer 3.000 maravedís al futuro marido de su criada, se denomina estante al presente en la ciudad de Toro,¹⁹⁰ lo que hace suponer que ya se encontraría instalado en Zamora. En junio de 1538 varios entalladores zamoranos actuaron como fiadores del entallador Gaspar Núñez en el contrato para hacer la talla del retablo mayor de *San Salvador* de Abezames; pocos días después se suma a esta fianza Martín de Carvajal,¹⁹¹ gesto que está indicando su integración en el medio artístico zamorano.

Pocas noticias más proporcionan los protocolos notariales. En 1543 acude como fiador por el espadero Pedro de Loaces y el bordador Antonio de O valle como receptores de los diezmos que la catedral cobraba de Villaralbo.¹⁹² En 1544 llega a un acuerdo de conciliación con Cristóbal Gutiérrez de Benavides, de quien era curador.¹⁹³ La lectura del prolijo acuerdo desvela valiosa información sobre Carvajal y el medio artístico zamorano. El tal Cristóbal Gutiérrez de Benavides resulta ser uno de los pintores zamoranos más importantes de la segunda mitad de siglo,¹⁹⁴ que inició su formación con Martín de Carvajal. Tras el acuerdo de conciliación con este, siguió su aprendizaje con Francisco Gutiérrez, su «padre natural».¹⁹⁵ De este modo, aunque las relaciones entre Carvajal y Gutiérrez no acabaron cordialmente, interesa destacar los lazos que se pueden establecer entre la pintura toresana y la de Zamora gracias a esta relación. Francisco Gutiérrez se titula como pintor, aunque en realidad debió de ejercer más bien como dorador, si tenemos en cuenta que fue a él a quien subcontrataron Ávila y Carvajal el dorado del retablo mayor de *San Miguel* de Villavendimio en 1530. Esta relación previa entre Carvajal y el padre de Cristóbal contribuye a explicar que el primero ejerciera años después como curador del muchacho

Un año después, en 1545, vende a otro vecino de Zamora «unas casas medio derruidas que yo he y tengo en esta dicha ciudad a la judería vieja».¹⁹⁶ Bajo ese nombre se conocía a una zona situada entre las colaciones de San Cebrián y San Simón.¹⁹⁷ San Cebrián era además la parroquia de la mayoría de los pintores zamoranos. Sin embargo, éstas no eran las casas en las que vivía el artista; así lo indican por otra parte su estado ruinoso y el precio de venta -veinte ducados-. Carvajal vivía en la rúa de la Cárcava, perteneciente a la colación de San Juan de Puerta Nueva, tal y como se indica en el acuerdo con Cristóbal Gutiérrez. Ya en 1534 se le cita como morador de la misma calle¹⁹⁸, por lo que vivió en estas casas desde el inicio de su establecimiento

¹⁸⁸ Sin citar las fuentes consultadas, Casaseca Casaseca, 1991, p. 126, afirma que trabajó junto a Lorenzo de Ávila en el retablo mayor de la catedral de Ávila.

¹⁸⁹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3069, fol. 135.

¹⁹⁰ Navarro Talegón, 1984, p. 351.

¹⁹¹ Pérez Martín, 2015, pp. 162-163.

¹⁹² A.H.P.Za., Protocolos, leg. 55, fols. 115-117.

¹⁹³ Navarro Talegón, 1984, p. 349. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 70, fols 150-153.

¹⁹⁴ Aunque no conservemos obra suya.

¹⁹⁵ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 70, fols 150-153.

¹⁹⁶ A.H.P.Za., prot. 57, fols. 380-382.

¹⁹⁷ García Casar, 1992. Se denominaba así en contraposición a la "judería nueva", ubicada desde el siglo XIV en la colación de San Antolín.

¹⁹⁸ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 21, fols. 260-261.

en Zamora hasta su muerte. Ésta debió de acaecer poco después de 1546, año en el que aparece como testigo de un bautizo en la parroquia de *San Bartolomé*.¹⁹⁹

La parquedad documental impide que contemos con alguna clave biográfica más, salvo el nombre de su mujer. Sabemos de ella gracias al testamento de la viuda del entallador Diego de Ronza, realizado en 1556. En él se le demanda a María de León, «mujer que fue de Martín de Carvajal, pintor», cierto dinero de una custodia y retablo que el entallador había hecho para Martín de Carvajal.²⁰⁰ Lamentablemente, el testamento no informa del lugar para el que fueron hechas las obras, pero al menos permite saber de la colaboración entre el escultor y nuestro pintor.

Por último, hemos de subrayar que en el tercio central de siglo trabajan en Zamora una serie de pintores apellidados Carvajal cuyas relaciones entre sí desconocemos. Es razonable pensar que tuvieran alianzas familiares con nuestro pintor, aunque la única vinculación hallada es la firma de Martín de Carvajal en la carta de dote otorgada por la viuda del pintor Diego de Carvajal a una criada.²⁰¹ De momento se han de descartar los lazos de parentesco con la familia de la mujer de Blas de Oña, llamada Antonia Carvajal. Gracias al pleito mantenido por esta en 1552 sabemos que era natural de Zamora, así como sus padres; entre los familiares que declaran en el pleito -hermanos y sobrinos, principalmente-, ninguno de ellos expresa dedicarse a la pintura.

En cuanto a su estilo, los retablos de Villavendimio y del convento de *San Francisco* de Toro, únicas obras documentadas del pintor, han desaparecido. Sin embargo, existen cierto número de retablos en la provincia con una gran coherencia de estilo, afín al practicado por Juan de Borgoña en Toledo en las tres primeras décadas de la centuria. Estos retablos no se pueden atribuir a Lorenzo de Ávila, ya que su estilo en esas fechas está claramente identificado y documentado.

Por tanto, por una parte, contamos con un pintor vinculado a Lorenzo de Ávila desde finales de la década de los veinte e inicio de la siguiente, del cual no quedan obras, y por otra, tenemos un conjunto de obras sin documentar, pero bien identificadas estilísticamente, que fueron hechas por un mismo artista, distinto de Lorenzo de Ávila y que han de datarse en esas mismas fechas. La unión de ese conjunto de obras al nombre de Martín de Carvajal es una hipótesis de trabajo aceptable, ya que las coordenadas biográficas del pintor y el estilo de este corpus coherente concuerdan adecuadamente, pese a no existir de momento constatación documental.²⁰²

Este estilo uniforme al que nos referimos se traduce en el uso de un mismo tipo humano a lo largo de todas las obras, de rostros redondeados, repetitivos y poco expresivos, muy vinculados a la pintura toledana del primer tercio de siglo. En las pinturas de su etapa toresana hay un mayor protagonismo del paisaje. Lo más probable es que en estas obras fuera Lorenzo de Ávila quien se encargara de los «lexos», pues una vez establecido en Zamora se operan cambios. Las figuras se vuelven más monumentales, ocupando casi por completo el primer plano de la composición, que deja entrever apenas el fondo, ocupado por montañas plomizas, pero casi siempre sin ciudades en la lejanía. Si la escena se desarrolla en un interior, la concepción espacial es ingenua, los personajes son de mayor tamaño respecto a la arquitectura que les cobija que en la obra de Ávila y su escuela, y al contrario que éstos, prescinde de mostrarnos el exterior. La arquitectura *picta* es clásica; a veces, como en *Belver de los Montes*, con grutescos decorando sus frentes. Su tratamiento de la naturaleza se centra más en un detallismo de raigambre flamenca; en este sentido, gusta de representar pormenorizadamente las especies vegetales situadas en un primer plano. Este preciosismo también se trasluce en el tratamiento de las joyas y de las telas; en éstas destacan frecuentemente los brocados y el acabado aterciopelado. El apego a las formas flamencas también se percibe en el tratamiento poco jugoso del color y en el modo en el que trata los ropajes, pues prefiere los pliegues duros y angulosos, con mucho vuelo. Son pinturas con un perfecto acabado, de una gran calidad, usa colores *quattrocentistas*, a veces con acabado tornasolado en algunos detalles de la ropa. Donde más emparenta con Lorenzo de Ávila es en la aplicación de las mismas soluciones compositivas para unos determinados temas, lo que se deberá al uso de grabados comunes y sobre todo a la vinculación con el pintor Juan de Borgoña de Toledo.

Podemos situarlo, por tanto, en la generación que se encuentra a mitad de camino entre la pintura hispanoflamenca, de la que se desliga por completo, y la impronta del rafaélismo y del manierismo berruguetesco, aún por llegar. Pese a lo avanzado de la fecha en la que hubieron de realizarse los retablos conservados -entre 1529 y 1545, como fecha más tardía-, él permaneció

¹⁹⁹ A.H.D.Za., Zamora, *San Bartolomé*. Bautizos, I, 3 de junio de 1546.

²⁰⁰ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 132, fols. 116-117.

²⁰¹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 22, fol. 113, 10 de enero de 1535.

²⁰² De la misma opinión es Navarro Tategón, 1995, pp. 566-567.

fiel a la pintura toledana de primer tercio de siglo. Su obra está en consonancia con lo que están haciendo en ese territorio Juan de Borgoña y sus colaboradores, como los hermanos Iñigo y Antonio de Comontes.

Las primeras obras de su producción son aquéllas que pertenecen a Toro y sus alrededores, Así, los retablos mayores de Villárdiga, *San Esteban* de Pinilla de Toro, Belver de los Montes o Villardondiego, así como la *Oración en el Huerto* y la *Lamentación*, ambas en Toro, la primera en el convento de las Mercedarias y la segunda en el de las premostratenses -*Santa Sofía*-. Seguramente para otro templo o convento toresano se hicieron otras pinturas que hoy están en colecciones particulares o en comercio, como el *Santiago Apóstol* que fue parte de una predela o las cinco tablas que hemos agrupado en razón de sus medidas similares. A estas se añaden las dos desaparecidas del toresano convento de *San Francisco* y de Villavendimio, en las que colaboró con Lorenzo de Ávila, y esta colaboración también es patente en algunas de las tablas que acabamos de reseñar.

En cambio, los retablos situados en el norte de la provincia o más vinculados al ámbito de influencia de la ciudad de Zamora, los haría una vez establecido en esa localidad a partir de 1532. Sería el caso de la mitad del retablo de Pajares de la Lampreana, donde se repartió el trabajo con el zamorano Blas de Oña, el de San Agustín del Pozo, donde también dividió la tarea con otro pintor, en este caso del ámbito leonés, los restos de un posible retablo para la desaparecida parroquia de *San Juan* en Villafáfila, o las dos tablas que han llegado del antiguo retablo de Gallegos del Río, ya en zona alistana.

En ambas etapas se mantienen los tipos humanos, más simples y esquemáticos que los de Lorenzo de Ávila, y con las características ya reseñadas, pero varía el tratamiento compositivo y el interés mostrado hacia el paisaje.

Obras atribuidas²⁰³

Santiago Apóstol. Colección privada

El arco carpanel que atrae la atención en esta tabla, procedente sin duda de una predela, es una reminiscencia de la etapa anterior en la que era tan frecuente su uso. La calidez de los tonos empleados en él potencia el contraste con la sensación de lejanía que pretende transmitir el paisaje en tonos fríos. En él, hay que destacar estos y otros recursos empleados porque sitúan inequívocamente la tabla como efectuada en los talleres toresanos. El tipo de rostro, con una excesiva rigidez goticista, y el hecho de que el paisaje sea mucho más sumario que los de Lorenzo de Ávila, lleva a situar la tabla en el catálogo de Martín de Carvajal a su llegada a Toro en los últimos años de la década de 1520.

Retablo mayor. Iglesia de *San Nicolás*. Castroverde de Campos (Zamora)

La iglesia de *San Nicolás* en Castroverde de Campos se derrumbó en 1969; como consecuencia se desmontó su retablo mayor, que ha sido restaurado en 2013 y actualmente se encuentra expuesto en la iglesia de *Santa María del Río* de la misma localidad. En el plano escultórico, el retablo está sobradamente estudiado gracias a la labor de Alonso Cortés, quien localizó un pleito por diferencias en el pago entre la iglesia y Jacques Bernal, uno de los escultores que lo labraron.²⁰⁴ Más recientemente, Cuesta Salado (2011: 26-42) ha profundizado en su estudio formal, tratando de delimitar el trabajo de Bernal y de los dos otros entalladores que participaron en la obra, Tomás Mitata y Benito Elías.

De la documentación incluida en el litigio se desprende que el retablo fue contratado en 1526, acordándose dieciséis meses para su ejecución, pero un año después de sobrepasar esa fecha, en julio de 1528, aún no se había terminado. Superado casi otro año, en mayo de 1529, se tasa, y ese mismo día se concierta su ampliación. Son especialmente relevantes estos dos

²⁰³ En Fiz Fuertes, 2003a, pp. 130-143, se analizó la vida y obra de este artista. atribuyéndosele total o parcialmente los retablos mayores de las siguientes localidades: Villardondiego, Villárdiga, Pajares de la Lampreana, Belver de los Montes, Gallegos del Río y San Agustín del Pozo. En este tiempo se ha incrementado brevemente la documentación sobre el pintor, pero, sobre todo, una vez delimitado su estilo de una manera más clara, se pueden vincular nuevas tablas a su producción, que son las que aquí se analizarán, junto con las nuevas informaciones relevantes sobre obras ya atribuidas, como en el caso del retablo mayor del templo de Villardondiego.

²⁰⁴ Alonso Cortés, 1922, p. 16-23.

datos de tasación y ampliación, pues es cuando se menciona la existencia de unas «ystorias», término empleado para referirse a las escenas narrativas. En la tasación se indica que se «tiene necesidad de añadir en el «quatro ystorias y una caja en el medio sobre las otras ystorias».²⁰⁵ Hay que decir que el contrato inicial de 1526 no había mención a las «ystorias», especificándose solamente la iconografía de las tallas que habían de ir en el banco y en la calle central.²⁰⁶ La calle central discurría por encima de la custodia con las siguientes tallas: San Nicolás en el primer cuerpo, la Asunción de la Virgen en el segundo y un Calvario en el ático.

A partir de estos datos se puede deducir que, como la anchura del retablo no variaba en todo su trazado, todos los cuerpos estaban constituidos de la misma manera, con cuatro tablas, dos a cada lado de la calle central. Tras la ampliación del retablo, esta distribución da un total de doce historias coronadas por el Calvario en el ático. Esta articulación es sobradamente conocida gracias a antiguas fotografías y al montaje actual, pero interesa subrayarlo porque tanto en las fotos como en la actualidad, solo contemplamos diez tablas en vez de las doce iniciales;²⁰⁷ ello explica las lagunas iconográficas en las que nos detendremos luego.

El contrato original de 1526 está redactado de manera tan ambigua que la falta de mención de las pinturas puede significar bien que la iglesia hizo un concierto específico con unos pintores, bien que Bernal y sus colegas subcontrataron estas labores, y del precio establecido para la hechura del retablo habría que descontar el pago a los pintores. El monto total en que se concierta la obra -65.000 maravedís-, es exiguo si además había de comprender el pago de dorado y pintura. Pero, por otra parte, al ampliar el retablo en 1529 se pide que se hagan otras historias «sobre las ystorias que tiene e vos hezeisteis», lo que se puede interpretar como que es responsabilidad del escultor encontrar -y pagar- quién las haga, pero sobre todo nos indica que ya hay en ese momento ocho historias hechas.

En cualquier caso, lo más novedoso de la reciente restauración ha sido desvelar la calidad de estas pinturas, muy deterioradas ya antes de la ruina de la iglesia, y tal circunstancia ha permitido un análisis formal más profundo de las mismas, que indica que en ellas actuaron dos talleres de muy diferente sensibilidad. Su intervención fue consecutiva, y se puede poner en relación con sendas etapas de ejecución del conjunto.

Dos de estas pinturas glosan dos episodios de la vida del santo titular: *San Nicolás apareciéndose en sueños al emperador Constantino* y *San Nicolás arroja unas bolsas con oro a unas doncellas pobres*. Cuatro se dedican a la infancia de Cristo: *Adoración de los Magos*, *Huida a Egipto*, *Presentación en el templo*, *Jesús entre los doctores*, y las otras cuatro restantes a relatar los episodios más relevantes de su Pasión: *Camino del Calvario*, *Descendimiento*, *Entierro* y *Resurrección*. Estas últimas irían en el cuerpo superior, flanqueando a la Piedad, sobre la cual estaría el Calvario, en el ático. Las del cuerpo intermedio acompañarían la escultura de la *Asunción*, mientras que inmediatamente encima del banco, donde se encontraba la estatua del titular, se encontrarían los dos pasajes de su vida²⁰⁸.

Por lo que respecta a las dos tablas que faltan del conjunto original y que se ubicarían en el primer cuerpo, pudieron estar dedicadas a completar la narración de la infancia de Jesús, pues es extraño que en este relato se inicie con la *Adoración de los Magos*, como aquí sucede. Otra hipótesis a considerar es que todo el cuerpo inferior desarrollara la historia de San Nicolás, pero parece más factible la primera opción al ser inusual que en la infancia de Jesús no se hayan incluido la *Anunciación* y la *Natividad*. Además, la mayoría de los retablos mayores de Tierra de Campos, salvo que se trate de iglesias bajo la advocación de *Nuestra Señora* o *El Salvador*, no desarrollan excesivamente la historia del titular del templo, sino que los pocos pasajes - a veces ninguno- que la integran aparecen como un *excursus*, interrumpiendo brevemente la lógica narrativa del conjunto.

Como decíamos, pese a la ausencia de documentación en lo pictórico, es palpable la intervención de dos artistas muy diferentes. Uno de ellos sería Cristóbal de Colmenares,²⁰⁹ pintor que trabaja en la diócesis de León con estilo deudor de Alonso Berruguete, sobre todo por el dramatismo que intenta insuflar a través de una iluminación tenebrista, así como un tratamiento de la profundidad poco elaborado. Se detecta su estilo con claridad en las dos tablas dedicadas a la vida de San Nicolás y en la *Resurrección* y el *Camino del Calvario*. Las otras dos que relatan la Pasión de Cristo, *Descendimiento* y *Santo Entierro*,

²⁰⁵ Cuesta Salado, 2011, p. 28.

²⁰⁶ Cuesta Salado, 2011, p. 26.

²⁰⁷ Cuesta Salado, 2011, p. 93, cree que se perdieron en la reforma que se hizo en el siglo XVIII.

²⁰⁸ El montaje actual respeta esta organización salvo en la calle central.

²⁰⁹ Como ya supo ver Cuesta Salado. (2011: 38). Para un análisis de la obra de Cristóbal de Colmenares, véase Fiz Fuertes, 2002c.

comparten algunas de sus características, como el tipo de luz crepuscular y en general toda la gama cromática empleada, pero las figuras y el paisaje, sobre todo en el *Descendimiento*, tienen que ver con la Escuela de Toro.

También en relación con los talleres toresanos están las cuatro tablas dedicadas a la infancia de Jesús. No llegan a la calidad de Lorenzo de Ávila en obras coetáneas, aunque es innegable su huella en las vistas en la lejanía, con sus características nubes y montañas azuladas, pero su tratamiento es más esquemático, así como el color, más duro y los rostros, más redondeados y simples, por lo que pensamos que se trata de una colaboración entre Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal, quienes en los últimos años de la década de 1520 trabajaban conjuntamente.

Así pues, nuestra hipótesis es la siguiente: en este retablo participaron al unísono en un primer momento, hacia 1527-1528 Ávila y Carvajal, ejecutando las ocho «ystorias» citadas como ya hechas en mayo de 1529. Seis de ellas estarían dedicadas a la infancia de Cristo, de las que se conservan las cuatro ya mencionadas, más las otras dos de la Pasión en las que se detecta su estilo, y que debieron de dejar sin terminar, quizá por los problemas que tenía la iglesia para pagar, como se ve en el pleito que interpuso Bernal por esta razón.

La adición de un nuevo cuerpo en 1529 supuso la reorganización narrativa del retablo y es ahí cuando entraría en juego el taller de Cristóbal de Colmenares. Él se encargaría de realizar las cuatro historias requeridas en el segundo contrato. No es casual que sean precisamente cuatro el número de pinturas en las que no se percibe huella alguna del estilo toresano: las dos escenas del santo titular más las otras dos en las que se representan pasajes de la Pasión de Cristo, *Vía Crucis* y *Resurrección*. Además, debió de retocar o acabar las de la etapa anterior, de ahí su huella en la *Adoración de los Magos*, *Descendimiento* y *Entierro* pese a que el esquema general responde a los modelos empleados por Ávila y Carvajal en la tercera década de siglo.

Retablo mayor. Iglesia de *San Esteban*. Pinilla de Toro

La iglesia de *San Esteban* se encuentra actualmente en un estado ruinoso. Las tablas que formaron parte de su retablo mayor se recortaron para adaptarlas en el siglo XVIII a un nuevo retablo mayor de gusto rococó. Restauradas en la década de 1980, desde entonces se encuentran en el Museo del Real Monasterio de *Sancti Spiritus*.

A estas pinturas (*Natividad*, *Oración en el Huerto*, *Calvario*, *Lapidación*, *Milagro de las reliquias de San Esteban*, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*) habría que añadir dos más del mismo estilo que se encontraban en sendos áticos de dos retablos laterales barrocos: *Ascensión* y *Lamentación*²¹⁰ pero que ya no se conservan. En total suman nueve tablas, dos de ellas (los *Santos Juanes*, por su representación sólo de medio cuerpo) pertenecientes al banco.

Parece un número insuficiente para constituir un retablo mayor del siglo XVI, sobre todo teniendo en cuenta las dimensiones de la cabecera del templo. Pensamos que al menos falta la mitad de las tablas que formaron parte del mueble original. Dado que hemos conservado dos escenas de la vida del Protomártir, y conocemos cinco relativas a la vida de Cristo, el retablo tendría una iconografía similar al retablo de *San Esteban* de Fuentelcarnero. Es evidente la utilización en ambos retablos de la misma fuente para la escena del *Milagro póstumo*. Teniendo en cuenta además que entre uno y otro median pocos años, compartirían una distribución parecida: un banco con apostolado, seguido de tres o cuatro cuerpos que desarrollarían los hechos más relevantes de la vida *San Esteban* y escenas de la Infancia y Pasión de Cristo y quizá coronado en el ático con el *Calvario* que conservamos. La calle mayor se reservaría para la imagen de bulto del titular del templo.²¹¹

Las pinturas han venido siendo atribuidas a la escuela toresana con diferentes apreciaciones entre unos estudiosos y otros.²¹² A Gómez-Moreno (1927: 341), las tablas le parecieron «como del maestro de Toro», apuntando que unas son mejores que otras. El estilo de la mayor parte de ellas, o al menos de las que nos han llegado, concuerdan con el que asignamos a Martín de Carvajal. Sólo en el *San Juan Evangelista* y en el *Milagro de las reliquias de San Esteban* es segura

²¹⁰ Navarro Talegón, 1980, p. 365.

²¹¹ La custodia original de este retablo fue sustituida en 1590 por la realizada por Juan Ducete entre 1588 y 1590. A.H.D.Za, *San Martín*. Libro de Fábrica y Visitas I, Cuentas de 1588 a 1590. Por la descripción de Navarro Talegón, 1980, p. 365, dicha custodia aún se encontraba *in situ* en 1980.

²¹² Navarro Talegón, 1980, p. 364, se las adscribe únicamente a Lorenzo de Ávila,

Casaseca Casaseca, 1991, p. 128, opina en cambio que se deben a Juan de Borgoña II. En Fiz Fuertes, 2003a, p. 77, se incluyen estas pinturas entre la temprana producción de Lorenzo de Ávila.

la autoría de Lorenzo de Ávila. En el resto se percibe un menor dominio del modelado, así como el uso de pliegues muy quebrados que no son propios de Ávila.

Los rostros son los mismos que luego veremos empleados en retablos posteriores como, por ejemplo, el de María en la *Natividad*, similar al empleado para la escena de la *Anunciación* en Villárdiga, o al de *Santa Lucía* en Belver de los Montes.

La relación con modelos toledanos es evidente: la *Natividad* adopta un esquema muy similar al empleado por Borgoña y sus discípulos en varios de sus retablos, como el procedente de Carboneras (Cuenca) hoy en Museo Diocesano de la Catedral de Cuenca. Nuestro pintor seguirá este modelo en otros retablos posteriores. El *Calvario* comparte simplicidad formal y disposición de las figuras con la tabla atribuida a Francisco de Comontes.²¹³ Pinilla de Toro se encuentra dentro del ámbito de influencia de Toro. Esta circunstancia, unida al estilo de las tablas, así como la colaboración entre Ávila y Carvajal, nos lleva a pensar que estamos ante una obra realizada a principios de la década de 1530.

Oración en el huerto. Convento de la Purísima Concepción y San Cayetano (M.M. Mercedarias). Toro

Las medidas de esta tabla indican que seguramente procede de un antiguo retablo. Navarro Talegón (1995: 565), que se las atribuye a Lorenzo de Ávila, afirma que procede de la iglesia de *San Juan de los Gascos*, derruida en el siglo XIX y muy cercana al Convento de las Mercedarias. Saltan a la vista las relaciones con la pintura del mismo tema para *San Esteban* de Pinilla de Toro, pero la supera por la inclusión del paisaje en la lejanía, de factura muy superior al resto de la tabla, y por ello se debe atribuir a Lorenzo de Ávila, tratándose de unos de sus ejemplos tempranos más logrados de su primera etapa en Toro. Partiendo de la idea de que estas visiones paisajísticas raramente están basadas en la observación del entorno que les rodea, sino que responden a un arquetipo, divisamos una ciudad en la que destaca un edificio con una cúpula gallonada muy similar a la de la Colegiata. Por otra parte, el empleo de edificios de planta central es común en las evocaciones de la ciudad de Jerusalén, quizá, a través del exotismo de la cúpula de la colegiata, se esté aludiendo al remate bulboso del templo de Salomón.²¹⁴

Como notas distintivas de Carvajal, se percibe la abundancia de plegados en la túnica de Cristo. Son pliegues duros, de estirpe flamenca, algo que también se aprecia en el exagerado vuelo de la vestimenta del ángel. Es otra obra fechable al inicio de la cuarta década de siglo.

²¹³ Mateo Gómez, 2004, p. 136.

²¹⁴ Ramírez Domínguez, 1988, p. 157. El autor habla de uso «híbrido», en la pintura flamenca, alejado de las verdaderas formas arquitectónicas «como pretexto para ejercicios que muestren la inventiva del artista».



Figura 68. Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal. *Huida a Egipto*. Retablo de San Nicolas. Castroverde de Campos (Zamora)



Figura 69. Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal. *Jesús entre los doctores*. Retablo de San Nicolas. Castroverde de Campos (Zamora)



Figura 70. Martín de Carvajal. *Natividad* (detalle). Antiguo retablo mayor de San Esteban. Pinilla de Toro (Zamora)



Figura 71. Martín de Carvajal. *Lapidación de San Esteban* (detalle). Antiguo retablo mayor de San Esteban. Pinilla de Toro (Zamora)



Figura 72. Martín de Carvajal. *Oración en el huerto*. Antiguo retablo mayor de San Esteban. Pinilla de Toro (Zamora)



Figura 73. Martín de Carvajal. *Oración en el huerto*. Convento de la Purísima Concepción y San Cayetano (M.M. Mercedarias). Toro (Zamora)



Figura 74. Martín de Carvajal. *Oración en el huerto* (detalle). Convento de la Purísima Concepción y San Cayetano (M.M. Mercedarias). Toro (Zamora)

Prendimiento. Colección privada

Resurrección. Paradero desconocido.

Oración en el Huerto. Paradero desconocido.

Flagelación. Colección Granados. Madrid.

Huida a Egipto. Walters Art Museum. Baltimore

Santiago en la batalla de Clavijo. En comercio

Agrupamos bajo un solo epígrafe una serie de tablas que por tamaño y estilo pudieron formar parte de un mismo retablo. Las medidas de todas las tablas oscilan entre los 99/100 cm. de altura por 79/81,5 cm. de anchura. Hay que decir que estas proporciones u otras similares son las habituales en la retabística zamorana de la época, por lo que no es descartable que puedan proceder de distintos retablos toresanos.²¹⁵ Sin embargo, no es solo la uniformidad de dimensiones, sino también de estilo, lo que nos lleva a agruparlas. En algunas de ellas se percibe claramente el estilo de Martín de Carvajal: su mayor linealidad, la gama de colores empleados, etc. Pero el cuidado puesto en algunas de ellas en los paisajes, así, como diferentes tipos humanos, nos remiten a Lorenzo de Ávila. Por tanto, se trata de una obra realizada en los inicios de la década de 1530 por estos dos pintores.

Las tres primeras tablas fueron subastadas en la galería Christie's de Londres el 12 de julio de 1966 junto con *Santa Ana la Virgen y el Niño* que atribuimos a Juan de Borgoña II.²¹⁶ Esta última no fue parte de un mismo retablo, como se ha propuesto recientemente,²¹⁷ pues difiere tanto estilísticamente y en medidas. Si formaron parte de un mismo conjunto las tres restantes aquí consignadas; además de compartir tamaño (100x79cm.) poseen las características de las pinturas realizadas en colaboración entre Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal. Esta afirmación se demuestra al comparar la *Oración en el huerto* con dos tablas con el mismo tema: la procedente del retablo mayor de *San Esteban* de Pinilla de Toro y la que pertenece al convento de las Mercedarias de Toro. Aunque la disposición de los apóstoles a los pies de Cristo es diferente en cada una de las pinturas, comparten la linealidad en el dibujo y los tipos humanos.

Del *Prendimiento* sabemos que perteneció a la colección que forjó en el siglo XIX Luis Felipe de Orleáns.²¹⁸ A lo largo del siglo XX ha sido subastada en diversas ocasiones, la última vez en Madrid en 1993, donde se vendió en la casa Durán ya bajo la adscripción a Juan de Borgoña el joven. Antes de esto, en 1983, Díaz Padrón y Padrón Mérida (1983, p. 202) se la habían atribuido al Maestro de Pozuelo.²¹⁹

Hemos localizado en la fototeca del C.S.I.C. una *Resurrección* que fue vendida en la referida subasta de 1966, y que mide 99x79. De esta manera se despeja la duda sobre cuál de todas las tablas dispersas que se pueden adscribir a los talleres toresanos con este tema fue la subastada entonces.²²⁰ Creemos que perteneció al mismo conjunto, aunque pese a su linealidad, los tipos humanos no exactamente los utilizados por Martín de Carvajal, como se aprecia en el Cristo, más cercano a Lorenzo de Ávila, lo que indica que estamos ante una obra de colaboración entre estos dos maestros.

²¹⁵ Como medida general, consideramos también que cuando hay 15 cm. o más de diferencia de altura o anchura entre unas tablas y otras no procedieron de un mismo retablo, habida cuenta de la uniformidad de los retablos casillero del periodo. Por supuesto hay excepciones, las que conciernen a las tablas del banco y en algún retablo con una tabla principal, alrededor de la cual se disponen el resto, pero esta circunstancia se ve más a partir de la década de 1540.

²¹⁶ Véase más adelante el capítulo dedicado al catálogo de este pintor.

²¹⁷ Velasco González, 2017, p. 313.

²¹⁸ Así se afirma en varios de los catálogos de subastas en los que se ha incluido esta pintura y en

Díaz Padrón y Padrón Mérida, 1983, p. 202, aunque Baticle y Marinas, 1981, no incluyen ninguna obra cuya descripción coincida con la de estas pinturas.

²¹⁹ Díaz Padrón y Padrón Mérida. Con anterioridad Young, 1979, agrupó como obra del Maestro de Pozuelo las cuatro tablas subastadas en París, pero no proporciona fotos, solo las medidas, afirmando que oscilan entre 99/100 x 77/79 cm.

²²⁰ Velasco González, 2017, p. 313, la confunde con la que perteneció a la colección Albaida, que mide 65,5x56,5, a la que no referiremos al abordar el catálogo de Lorenzo de Ávila.

Susceptibles de formar parte del mismo conjunto en lo que se refiere a medidas y estilo son también una *Huida a Egipto* y una *Flagelación*. Con más dudas se puede incluir un *Santiago en la batalla de Clavijo*. La *Huida a Egipto* se encuentra en un museo estadounidense y mide 97,8x79,9.²²¹ Figura aún con la arcaica denominación de Maestro de Pozuelo, pero está emparentada con las tablas que hemos atribuido al pincel de Martín de Carvajal, como se percibe en los rostros y en el canon achaparrado de las figuras, así como en la composición elegida, deudora de la famosa estampa homónima de Martín Schongauer. No obstante, el paisaje del fondo denota la intervención de Lorenzo de Ávila.



Figura 75. Martín de Carvajal. *Oración en el huerto*. Paradero desconocido



Figura 76. Martín de Carvajal. *Prendimiento*. Colección privada

Respecto a la *Flagelación*, es susceptible de ser incorporada al catálogo del artista pese a que son los sayones lo único que concuerda por completo con el estilo de Martín de Carvajal, como puede comprobarse en el que lleva un tocado rojo, que es el mismo tipo humano del que aparece en el prendimiento. El rostro del Cristo tampoco es ajeno por completo a su quehacer. La tabla mide 100,5x 81,5 cm., lo cual la hace susceptible de haber formado parte del mismo conjunto, pese a la peor calidad de los personajes al fondo a la derecha.

²²¹ En su página web se informa de que la tabla estuvo en una colección italiana hasta 1902, cuando la compró el benefactor del museo, al que pertenece desde 1931.

<https://art.thewalters.org/detail/32480/the-flight-into-egypt-2/> página consultada por última vez el 23 de septiembre de 2019.

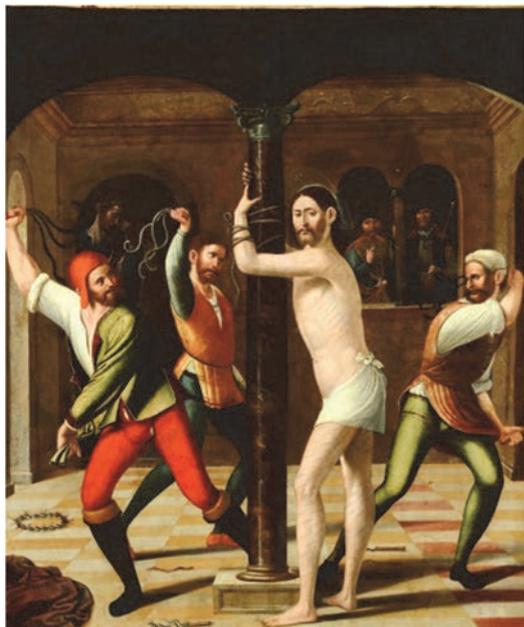


Figura 77. Martín de Carvajal. *Flagelación*. Colección Granados. Madrid



Figura 78. Martín de Carvajal. *Huida a Egipto*. Walters Art Museum. Baltimore

Por último, Santiago en la batalla de Clavijo; una tabla que en los últimos años ha pasado por varias casas de subastas y galerías, siendo la última referencia con la que contamos su vinculación con la galería Caylus en 2014, donde se atribuyó a Juan de Borgoña II, y se dieron a conocer sus medidas, -99,4x81, 8 cm.-, además de puntualizarse su procedencia de una colección estadounidense. Al tener iguales dimensiones que las otras tablas comentadas bajo este epígrafe, no se puede descartar que perteneciera en origen al mismo retablo, las figuras también son coincidentes, como se puede comprobar al comparar el rostro de Santiago con el del soldado vestido con una armadura quinientista a la derecha de la Flagelación. El paisaje es muy somero, pero quizá se deba a la voluntad por parte de estos artistas de centrar la atención en la figura del apóstol a caballo.

Desde el punto de vista documental, es necesario recordar que Carvajal y Ávila están documentados como autores de dos retablos mayores que han desaparecido: el de la iglesia del convento de San Francisco de Toro y del de San Miguel en Villavendimio. Teniendo en cuenta que este último desapareció en un incendio, no hay que descartar la pertenencia de estas obras al retablo franciscano, realizado a finales de la década de 1520, pero es una hipótesis difícil de confirmar y desde luego pueden haber colaborado en otras obras de las que se ha perdido su rastro documental.

Otra hipótesis a considerar pasa por tener en cuenta que la presencia del episodio jacobeo quizá indique que este retablo estuvo originalmente en el altar mayor de una iglesia de la orden de Santiago o cuyo patrono sea el apóstol. Pero dada la escasez de templos con esta titularidad, nos inclinamos por pensar en una obra encargada por un caballero perteneciente a esta orden.



Figura 79. Martín de Carvajal y Lorenzo de Ávila. *Lamentación ante Cristo muerto*. Convento de Santa Sofía. Toro (Zamora)

Lamentación ante Cristo muerto. Convento de Santa Sofía. Toro

La temática de esta pintura es una de más representadas en la época. La *Quinta Angustia*, tal y como se denomina en los inventarios, responde aquí a todos los requerimientos exigidos a la escena. Navarro (1980, p. 255) considera que fue hecha por Lorenzo de Ávila. Pese a la languidez y dulzura que emanan los personajes, la contención de las emociones y el equilibrio compositivo, pensamos que se debe a Martín de Carvajal. Los resabios goticistas en el tratamiento de la anatomía y rostro de Cristo, la volumetría de los paños, muy evidente en el pañuelo que cubre la cabeza de la *Magdalena*, son notas distintivas de Carvajal. El paisaje, y la ciudad en la lejanía, sí que son obra de Ávila, pues no se repetirá en las obras posteriores de Carvajal. La iconografía de la *Lamentación* prolifera en tablas individuales para oratorios privados, pero suelen ser de menor tamaño. El formato y medidas de ésta, inclina a pensar en la procedencia de un antiguo retablo, probablemente en colaboración entre los dos pintores antes del establecimiento de Martín de Carvajal en Zamora hacia 1532.

Retablo mayor. Parroquia de *La Natividad de la Virgen*. Villardondiego (Zamora)

Las tablas proceden del antiguo retablo mayor de la iglesia de *La Natividad*. En 1766 el templo decidió hacer uno nuevo más acorde con el gusto del momento y las pinturas del anterior pasaron a la ermita de *Nuestra Señora de la Gracia* de la misma población.²²² De éstas, cuatro llegaron al siglo XX: *Flagelación*, *Jesús entre los doctores*, *Última Cena* y *Santo Entierro*. Las dos primeras subsisten pero la *Última Cena* y *Santo Entierro* fueron vendidas a un particular en 1967 por 300.000 pesetas para sufragar las obras de la ermita.²²³ Pocas semanas después el párroco de Villardondiego ofrece vender al Estado la *Flagelación* y *Jesús entre los doctores*, pero no se obtuvo permiso de las autoridades diocesanas «porque no hay causa canónica, puesto que se arreglan para las obras de la Ermita con las dos vendidas en 300.000 pesetas».²²⁴

En una colección privada de Oporto²²⁵ se encuentra un *Santo Entierro* acorde con la descripción que hizo Navarro del tema²²⁶, cuyas medidas y estilo coinciden plenamente con las pinturas que se conservan en el Obispado y por tanto pensamos que es una tabla que en origen perteneció al retablo del que hablamos.

Villardondiego es una localidad cercana a Toro y, por tanto, bajo el influjo artístico de la ciudad. Tal circunstancia hace suponer que nos hallamos ante una obra realizada cuando Carvajal aún era vecino de la villa. Esta hipótesis se apoya también en el estilo de las tablas. Las similitudes entre la *Lamentación* del convento toresano de *Santa Sofía* son innegables. Llama la atención la *Magdalena*, pero todos los personajes se repiten con exactitud. Se añade la presencia de José de Arimatea, tomada directamente, al igual que la posición de Cristo, del grabado que hizo Durero para su serie de la Pasión Pequeña. Pese a que la escena se sitúa en un exterior, el paisaje ha perdido el protagonismo que tenía en la estampa las figuras en primer plano son de mayor tamaño y apenas hay espacio tras ellas para el desarrollo del paisaje y mucho menos de una ciudad en la lejanía. Las dos escenas que se encuentran *in situ* se desarrollan en un interior arquitectónico en el que las referencias al exterior se limitan a sendas ventanas que apenas nos permiten vislumbrar el exterior. Por todo esto pensamos que no hubo participación de Lorenzo de Ávila y situamos la realización del retablo hacia 1532, coincidiendo con el final de la estancia de Carvajal en Toro.

***Zacarías elige el nombre de Juan*. *Bautismo de Cristo*. Iglesia de *Santa María*. Villafáfila**

El retablo mayor de *Santa María* de Villafáfila está formado por tablas muy dispares que se dispusieron aquí en una reconstrucción que se hizo en los inicios del siglo XIX. En esas mismas fechas se demolió la parroquia de *San Juan*, una de las siete que en el siglo XVI tenía esta localidad perteneciente a la orden de Santiago. En el cuerpo superior de este conjunto se encuentran dos tablas, el *Bautismo de Cristo* y otra que representa el momento en que *Zacarías elige el nombre de Juan*. Aunque el *Bautismo* es frecuente en retablos dedicados a Jesús, la especificidad del segundo asunto hace susceptible a ambas de haber formado parte de un ciclo dedicado a la vida de San Juan Bautista, por lo que es muy probable que provengan del retablo mayor de la desaparecida iglesia de *San Juan*. Se encuentran en bastante mal estado, con muchos repintes groseros, pero aun así, se percibe la cercanía estilística con las obras de Martín de Carvajal: rostros redondeados, sin diferencias de caracterización entre ellos, espacio más agobiado que en las coetáneas composiciones de Lorenzo de Ávila, y un tratamiento del color menos sutil.

²²² Navarro Talegón, 1980, pp. 423 y 426.

²²³ A.H.D.Za., Secretaría de Cámara, 1967, A15. En el documento no se nombra al comprador.

²²⁴ A.H.D.Za., Secretaría de Cámara, 1967, A15.

²²⁵ Debo agradecer al profesor Vitor Serrao de la Universidad Central de Lisboa, el conocimiento de la pintura y su amabilidad al facilitarme el contacto con el propietario de dicha tabla.

²²⁶ Navarro Talegón, 1980, p. 423. Atribuye las cuatro a Lorenzo de Ávila.

Retablo. Ermita de *San Ildefonso*. La Cernecina (Zamora)

En 1999 se descubrieron en la ermita de *San Ildefonso* de esta pequeña localidad zamorana cinco pinturas sobre tabla del siglo XVI que hasta entonces habían estado cubiertas por lienzos del siglo XVIII. Pese a que han sido restauradas²²⁷ las escenas originales están prácticamente perdidas, salvo una en la que la composición se divide en dos partes, la que representa a Cristo rodeado de un grupo de hombres y la otra a unas mujeres a las que Cristo está hablando.



Figura 80. Martín de Carvajal. *Zacarías elige el nombre de Juan*. Iglesia de Santa María. Villafáfila (Zamora).

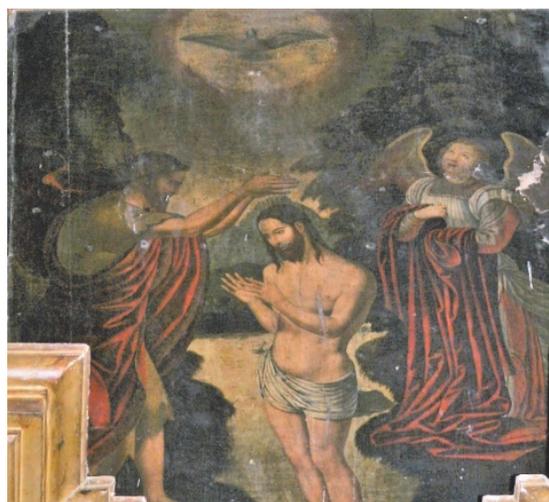


Figura 81. Martín de Carvajal. *Bautismo de Cristo*. Iglesia de Santa María. Villafáfila (Zamora).



Figura 82. Martín de Carvajal y taller. *Escena de la vida de María Magdalena*. Ermita de *San Ildefonso*. La Cernecina (Zamora)

²²⁷ En el taller de restauración de la Diócesis de Zamora. Agradezco a su responsable, Bernardo Medina, todas las facilidades dadas para estudiar estas obras.

La escena no es de fácil interpretación, pero puede tratarse del encuentro de Jesús y la Magdalena cuando éste se hallaba en casa de Simón en Betania.²²⁸ Es cierto que no se representa la unción de los pies de Cristo, el hecho más relevante de este episodio, pero no hay ningún otro pasaje evangélico en el que se narre la confrontación de Jesús con una mujer que muestre signos de arrepentimiento, como es el caso. Además, el hecho de que aparezca una donante al lado del personaje femenino principal suele indicar que ambas comparten nombre, y el resto de las mujeres que protagonizan milagros como la hemorroisa o la hija de Jairo- u otros encuentros con Jesús -como la samaritana y la mujer adúltera- carecen de nombre propio. De confirmarse esta hipótesis, las tablas podrían provenir de la parroquia de Malillos, cuya titular es *La Magdalena* y es la feligresía a la que pertenecía la ermita de *San Ildefonso*. De esta parroquia, no han llegado a nuestros días los libros de fábrica del siglo XVI, pero el primer inventario conservado, fechado en 1606, habla de tres retablos, «el uno en el altar mayor de pincel con una custodia encajada en el mismo retablo».²²⁹

Formalmente, las figuras que emplea este pintor son del estilo que se practicaba en Toledo en el primer tercio del siglo XVI: de canon corto, compactas y de rostros redondos; el desarrollo del espacio es ingenuo, y sobrecargado de personajes secundarios, y en la arquitectura *picta* se utiliza el lenguaje renacentista. Son todos estos elementos coincidentes con los de la pintura de Martín de Carvajal, aunque de peor calidad; seguramente se trate de algún pintor formado en su taller, más que en los toresanos. Sus características estilísticas lo sitúan en la década de 1540 como fecha más tardía. La «toca de papos» de la donante que acompaña a la Magdalena, así como los tocados de los otros personajes femeninos apoyan esa cronología.

²²⁸ Aunque, como afirma Reau, 1996, p. 340, hay divergencias entre los cuatro evangelistas respecto a la ubicación del episodio y la identificación de los personajes.

²²⁹ A.H.D.Za., Malillos, *Santa María Magdalena*, Fábrica y Visitas I. Inventario de 1606.

3. Formación y hegemonía del foco toresano (1528-1575)

3.1. Introducción

Como ya se ha adelantado en los anteriores capítulos, la heterogeneidad presente en las tres primeras décadas del siglo XVI contrasta con la uniformidad estilística que se encuentra en el segundo tercio de la centuria. En unas fechas que podemos establecer entre 1530 y 1575 se impone casi un único tipo de pintura. El influjo se extiende desde Toro no sólo hacia el resto de la diócesis, sino incluso superando sus límites por el norte.

Todos los estudios coinciden en señalar esta etapa como un momento expansivo de la economía castellana. Sin embargo, la estrecha unión de los ciclos económicos con los demográficos y de éstos con los agrarios, significa que nos encontramos ante una economía muy frágil, demasiado sustentada en el sector agrario con la consiguiente dependencia de factores no controlables por el hombre.

Ya desde el primer tercio de siglo podemos considerar que se vivió en toda Castilla un periodo de crecimiento, aunque lo cierto es que la época no se libró de hambres y epidemias, y tendrá que llegar el inicio de los años treinta para poder hablar de un especial momento de prosperidad que se extenderá hasta mediados de los años cincuenta.¹ Esta breve etapa de estabilidad se cierra hacia 1560 con un nuevo periodo de epidemias;² a las hambrunas y falta de buenas cosechas derivadas de esta circunstancia se une la mayor carga tributaria que se experimenta desde mediados de siglo, llegando a tal extremo los tributos se duplica entre 1556 y 1584.³

Los estudios centrados en Zamora y Toro marcan los mismos parámetros de crecimiento demográfico y económico que para el resto de Castilla.⁴ En el caso de Toro, después de un primer tercio en el que se observa una alternancia de breves ciclos de expansión y recesión, se inicia una época claramente expansiva en lo demográfico y empieza a disminuir su población en

¹ Marcos Martín, 2000, p. 343.

² Marcos Martín, 2000, p. 343.

³ García Fernández, 2002, p. 23.

⁴ En Zamora, Rueda Fernández (1995, p. 494) coincide en señalar una fase expansiva en la demografía, pero con unos cuantos baches de crecimiento, siendo especialmente relevante el de 1556-1557, que como es habitual se encuentra ligado estrechamente a una crisis de la producción agraria.

los años 80;⁵ esta etapa coincide con el florecimiento económico de la ciudad. En estos aspectos, Toro no hace sino seguir las tendencias de todas las ciudades castellanas de la época.⁶

La propia conciencia del declive que se inicia en el último tercio de siglo la tienen los contemporáneos; de 1571 es esta pertinente descripción:

porque los más vecinos de esta ciudad son labradores y solamente hay en esta ciudad algunos oficios menestrales que son: sastres y zapateros y olleros y tejedores de lienzos y de paños y calceteros y carpinteros y herreros y cerrajeros y odreros y perales y sombrereros y tundidores: y de cada oficio de estos hay muy pocos maestros, porque el principal trato es el pan y el vino.⁷

Todos estos ciclos tienen su fiel reflejo en la demanda artística. Si la curva de mayor bonanza económica se centra en la década de los años cuarenta, significativamente éste es el momento de auge en la realización de retablos. Del mismo modo, al final del ciclo expansivo se restringe el número de encargos y los pintores han de conformarse con obras de menor envergadura, aunque es cierto que en este sentido influyen otras circunstancias que se analizarán más adelante. Al decrecer la demanda, el número de artistas establecidos en la ciudad disminuye y se incrementa el sector primario de la producción.

Los padrones de calle hita son un claro exponente de la situación. Cotejando los realizados en Toro en 1561 y de 1586 se comprueba cómo en el primero habitan en la ciudad ocho pintores, dos entalladores, tres plateros, y el mismo número de librerías.⁸ En el de 1586 han aumentado los declarados como pobres o labradores, cuando no los que afirman ser ambas cosas. La actividad comercial ha disminuido gravemente, pues aunque se siguen manteniendo tres plateros, apenas existen mercaderes, han desaparecido los librerías, se cita de un único entallador -Juan Ducete- y los pintores han pasado a ser seis.⁹ Uno de ellos, Juan de la Talaya, el yerno de Luis del Castillo, se establecerá en Zamora poco tiempo después; otro, Gaspar de Palencia, no tardará en volver a Valladolid. Sin embargo, antes de que llegue este momento, el tercio central de siglo fue una época de riqueza y apogeo, como evidencian los testimonios documentales y patrimoniales.

En el caso de Zamora contamos con los padrones de 1561¹⁰ y de 1597.¹¹ En el primero se localizan ocho pintores. Cuando se realiza el segundo la ciudad ha entrado en franco retroceso y sólo se contabilizan tres.

Desde el punto de vista estilístico, se pueden resumir los cambios estilísticos frente a la época anterior en unos cuantos apuntes: se insiste en la representación del paisaje como seña de identidad, se abunda en la vía ya iniciada de la definición coherente de la caja espacial en la que se profundiza ahora mediante el uso de la arquitectura *picta*,¹² se abandona el uso del oro para fondos y detalles como nimbos, se moderniza la traza de los retablos -realizada, no lo olvidemos, por los pintores- mediante la incorporación de elementos del repertorio clásico. Como se ve, la mayoría de los elementos son comunes a toda la península. Quizá destaque como nota distintiva ese amor por el paisaje en el que luego nos detendremos. Respecto a la iconografía, no se observan cambios significativos.

En el área de influencia de Toro se han conservado numerosos retablos de esta época, así como contratos de otros muchos que no han llegado hasta nuestros días. Estos datos avalan la existencia de un potente foco. En la zona de Zamora, por el contrario, apenas han sobrevivido obras de este periodo, y ya se ha mencionado la exigua cantidad de protocolos notariales conservados.

La falta de aporte documental y de obra en la ciudad de Zamora ha otorgado a los pintores establecidos en Toro un protagonismo mayor aún que el que tuvieron, que no fue poco. Los escasos testimonios con los que contamos dan fe de la influencia en el medio zamorano de los pintores toresanos, aunque apenas existe constancia documental de la intervención

⁵ Pérez López, 2000, p. 390-391.

⁶ Pérez López, 2000, p. 404.

⁷ Citado en Pérez López, 2000, p. 405.

⁸ Padrón de los vecinos de la ciudad de Toro de 1561. A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 187-22.

⁹ Padrón de los vecinos de la ciudad de Toro de 1586. A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 187 s/n.

¹⁰ Copia de los vecinos que hay en esta ciudad de Zamora y sus arrabales al presente año de 1561. A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 205-10

¹¹ A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 206.

¹² Tal y como afirma Ávila, 1998, p. 195 «la arquitectura influye enormemente en la nueva valoración espacial».

directa de éstos en Zamora y sus alrededores, pero los nombres de unos y de otros aparecen en las recíprocas tasaciones efectuadas al acabar una obra. Dicho esto, lo cierto es que la pintura conservada muestra la huella estilística de Toro, aunque en general es patente una menor calidad. Estaríamos hablando por tanto de seguidores y discípulos del estilo más exitoso del momento, que emanaba de Toro.

En este sentido, contamos con un valioso testimonio documental extraído del pleito que mantuvieron Luis del Castillo y Juan de Borgoña por el pago de la pintura del retablo de *San Salvador* de Abezames.¹³ Los pintores de Zamora que declararon a favor de Castillo fueron despreciados por la parte contraria argumentando su poca valía frente a la de Lorenzo de Ávila. Una de las preguntas del interrogatorio presentado por Juan de Borgoña apunta en este sentido al inquirir a los testigos si saben que «Lorenzo de Ávila es muy excelente hombre de pintura e sabe muy mejor el arte de pintura y conócela mejor que todos los testigos del dicho Luis del Castillo y puede ser maestro de ellos».

Aun siendo testigos de la parte contraria, los interrogados no lo niegan, añadiendo además que su calidad es algo «público y notorio». Es indudable que hemos de tomar con las debidas reservas las opiniones vertidas en un pleito, pues las respuestas suelen estar exageradas, pero el testimonio nos parece indicativo de la influencia del abulense o al menos de lo conocido que era su trabajo en toda la diócesis. El hecho de que se hayan conservado cartas de aprendizaje en las que mozos procedentes de otros lugares de la provincia, incluida la propia ciudad de Zamora, acuden a formarse junto a los pintores toresanos,¹⁴ avalan asimismo el papel jugado por Toro en este segundo tercio de siglo como foco de irradiación.

En la mayoría de los casos estamos hablando de una generación de pintores nacida entre 1515 y 1525, bastante más jóvenes que Lorenzo de Ávila. Esto significa que, tanto en Toro como en Zamora, la siguiente generación de pintores se limitó a seguir unas fórmulas poco avanzadas, expandiéndolas y en la mayoría de los casos vulgarizándolas.

Llegados a este punto, cabe interrogarse por las causas del éxito de la pintura de Toro sobre la de Zamora. Ambas zonas parten de una fuerte tradición pictórica durante el tercio anterior, además de no tener muy distintas condiciones económicas y sociales tanto en el núcleo urbano como en las parroquias rurales que conforman sendos arciprestazgos. Todo esto se traduce en una clientela con una demanda similar.

El tránsito desde una posición equivalente en el primer tercio de siglo entre Toro y Zamora, cuando ambas ciudades son centros receptores -un tanto tardíos- de novedades, a que la primera se convierta en un centro hegemónico, traspasando incluso la demarcación diocesana, se debe al asentamiento de Lorenzo de Ávila y de Luis del Castillo en la Ciudad de las Leyes, sobre todo en lo referente al primero de estos pintores. Con el añadido de que además en Zamora no se asentó en este segundo tercio de siglo ningún artista con un estilo lo suficientemente potente como para conseguir hacer frente a la novedad que supuso la pintura de Lorenzo de Ávila.

La aparición de Lorenzo de Ávila no conlleva la irrupción de los modos renacentistas; ya hemos visto cómo existen ejemplos desde aproximadamente 1525 que demuestran el conocimiento del nuevo vocabulario.

Las razones del éxito del abulense debemos buscarlas en su peculiar estilo, en el que supo combinar la incorporación de novedades italianizantes sin una brusca ruptura con el pasado, lo que se adapta a la perfección a la demanda de una clientela conservadora, que no quiere abandonar el contenido sentimental y escasamente intelectualizado de la etapa anterior, pero a la vez desea renovarse epidérmicamente mediante italianismos en la concreción de la caja espacial, en la arquitectura *picta*, y en la dulzura de los tipos humanos frente a la mayor expresividad de la etapa anterior. A esto se une la exquisitez de su factura, especialmente en los paisajes.

El porqué del establecimiento de Lorenzo de Ávila en Toro en vez de en la sede episcopal es un asunto que se abordará más adelante.

Tornando a Zamora, la mencionada escasez de datos y obras dificulta la reconstrucción de este periodo artístico, pero al menos podemos afirmar que los retablos pictóricos siguieron siendo los más demandados durante este segundo tercio. Sabemos esto gracias a los inventarios incluidos en los libros de fábrica y visitas de las parroquias, en los que la mayoría de los retablos consignados se citan como «de talla y pincel». Reseñamos a continuación aquellos retablos mayores en los que existe la

¹³ El desarrollo de este pleito y sus consecuencias en, Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003.

¹⁴ Una visión general del aprendizaje del oficio de pintor en la diócesis en el siglo XVI en Fiz Fuertes, 2018.

absoluta certeza de que fueron realizados en el período que ahora nos ocupa, aunque es necesario subrayar que en las visitas diocesanas de estas fechas se deja constancia de la existencia de muchos otros que se realizaron en las décadas anteriores.

En Pobladura de Aliste se efectúan durante la quinta década de siglo pagos a Nuño de Remesal para la pintura del retablo mayor;¹⁵ el de Cabañas de Aliste se cita en la visita de 1552 como «un retablo bueno, nuevo de pincel»;¹⁶ por esas mismas fechas se estaba realizando el retablo mayor de Gema;¹⁷ el de Guarrate se hizo una década después¹⁸ y el de Fresno de la Ribera se puede fechar hacia 1555-1560.¹⁹ En la capital se realizaron en el tercio central de siglo los retablos mayores de *San Antolín* y de *San Cipriano*. A estos hay que sumar los numerosos retablos que ornaban las capillas laterales en los que también se especifica que son de pincel.

Lamentablemente, el resurgir económico de la capital durante el siglo XVIII contribuyó notablemente a la mudanza del patrimonio mueble eclesial y de los reseñados sólo el retablo mayor de *San Antolín* -que como tantas otras obras, fue modificado en el setecientos- ha llegado hasta nuestros días.

A la vista de esta considerable demanda, por fuerza hubo de residir en la ciudad un nutrido grupo de pintores que emprendieran estos encargos. Poco podemos decir de ellos además de sus nombres.

El ámbito toresano se presenta mucho más rico respecto al patrimonio conservado hasta nuestros días, tanto el documental como el retablístico. Teniendo en cuenta sólo los retablos mayores, sabemos que el de la parroquia de *San Miguel* de Villavendimio fue una de las primeras obras de las que se encargaron Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal al establecerse en Toro.²⁰ En Fuentespreadas se cita en un inventario de 1537 «un retablo de pincel bueno, nuevo» con dieciséis tableros.²¹ El retablo mayor de *San Salvador* de Abezames se está haciendo en la década de los cuarenta, al igual que el de la cercana localidad de Vezdemarbán para la parroquia de *Santa María de la Cuesta*, hoy desaparecido.²² Al inicio de la siguiente década se pinta el de la parroquia de *El Salvador* de Venialbo²³ y también el del homónimo templo de Morales de Toro;²⁴ En Pinilla de Toro se pinta el retablo mayor de la iglesia de *San Esteban* en la cuarta década de siglo, y unos veinte años después el de *San Martín*.²⁵ En la ciudad de Toro se hicieron en este segundo tercio de siglo el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco y los de las parroquias de *Santa María de Arbás*, *Santo Tomás Cantuariense*, *La Trinidad*,²⁶ y *La Magdalena*,²⁷ además de una considerable cantidad de retablos para capillas secundarias.

En definitiva, la presencia de Lorenzo de Ávila y de Luis del Castillo a partir de 1528 desencadena un nuevo período artístico en toda la diócesis. Ya sabemos que la zona contaba con una rica tradición pictórica anterior que no parece agotada en 1528; incluso se había empezado a renovar, si tenemos en cuenta las señales hacia el Renacimiento que se perciben desde mediados de los años veinte. Pero ni Castillo ni Ávila son continuistas de la tradición anterior. Como ya hemos señalado, esto no significa, sobre todo si nos ceñimos al caso de Lorenzo de Ávila, que su irrupción en el panorama toresano suponga un corte brusco con lo existente hasta entonces, ni desde el punto de vista estilístico ni en el modo de contratar la obra. En este

¹⁵ Navarro Talegón, 1984, p. 365, nota 34.

¹⁶ A.H.D.Za., Cabañas de Aliste, *Nuestra Señora de la Asunción*. Fábrica y Visitas I. Visita de 1552.

¹⁷ Que se cita en el testamento del escultor Diego de Ronza y de cuya parte pictórica se encargó Miguel de Carvajal. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 75, fols. 31-32v., 3 de enero de 1551. Dicho testamento se transcribe por completo en Rivera De Las Heras, 1998, pp. 120-123.

¹⁸ Quizá lo efectuó Luis del Castillo, que trabaja en esa época con la iglesia. Lo único cierto es que se cita en 1568 «un retablo de talla y pintura con siete tableros» además de mencionarse cuatro tableros del retablo viejo en la sacristía. A.H.D.Za., Guarrate, *Nuestra Señora de la Asunción*. Fábrica y Visitas I. Inventario de 1568.

¹⁹ Navarro Talegón, 1984, pp. 325-326 vincula su realización al traspaso del ensamblaje, realizado en 1546, pero es una fecha demasiado temprana para el estilo de las tablas, tal y como se razona en Fiz Fuertes, 2003a, p. 157.

²⁰ Navarro Talegón, 1980, p. 429.

²¹ A.H.D.Za., Fuentespreadas, *San Cristóbal*. Fábrica y Visitas I. Inventario de 1537.

²² Véase capítulo correspondiente al pintor Luis del Castillo y su producción documentada.

²³ Navarro Talegón, 1978.

²⁴ Véase capítulo correspondiente al pintor Luis del Castillo y su producción documentada.

²⁵ Casaseca Casaseca, 1981, p. 214.

²⁶ Todos ellos obras en las que intervino Lorenzo de Ávila.

²⁷ Retablo desaparecido, realizado por Luis del Castillo y Antonio de Salamanca. Navarro Talegón, 1980, p. 197.

sentido, volvemos a encontrarnos con que son los pintores los que contratan la obra y se encargan del diseño del retablo, con la consiguiente ventaja económica.

Toca ahora analizar las causas de la preferencia de estos dos pintores por Toro antes que por la sede diocesana. Teniendo en cuenta el periodo expansivo vivido en Castilla durante la primera mitad del siglo XVI, en principio cualquier ciudad medianamente poblada y con una actividad comercial dinámica sería conveniente para convertirse en el lugar de establecimiento de artistas, cuanto más si este lugar es sede diocesana. Sin embargo, hemos de tener en cuenta la privilegiada situación de Toro respecto a Zamora en el entramado de ciudades y villas castellanas: se encuentra a poca distancia de importantes centros como Medina del Campo, Tordesillas, Medina de Rioseco o Valladolid. Era por tanto una ciudad muy bien comunicada, mejor que Zamora, cuya situación es más periférica, demasiado cercana a la frontera portuguesa. Si profundizamos en el terreno económico, hemos de tener en cuenta que las comarcas vinculadas a Zamora, eran más pobres, como el arciprestazgo de Sayago o las vicarías de Alba y Aliste; en cambio, las parroquias dependientes del alfoz de Toro en el siglo XVI tenían una producción cerealista que experimenta un crecimiento durante todo el siglo XVI. Tal hecho se traduce en unos diezmos más abundantes y unas circunstancias financieras que les permite en principio no pasar por una situación de ahogo económico a la hora de pagar un retablo. Además, pese al sometimiento de la Colegiata de Toro al Obispado de Zamora, durante esta época se percibe la independencia de la primera para tomar decisiones en lo artístico, circunstancia que no perdurará en el último tercio de siglo. De este modo, para poder trabajar, un artista no necesita vivir en Zamora y ser conocido allí con el fin de recibir el encargo de obras, pues es el vicario de Toro quien otorga las licencias en todo el arcedianato.

Aunque el principal cliente de los pintores fue la iglesia, no hemos de soslayar la importancia de la nobleza como patrón artístico. Al inicio de la centuria ambas ciudades cuentan con parecido entramado nobiliario. Esta similar situación se irá modificando; en Zamora, la familia Enríquez supo elegir siempre el bando ganador en las sucesivas contiendas que tuvieron lugar en Castilla. Como apunta Vasallo, esto supuso una alteración del orden de la nobleza zamorana, pues el resto de los linajes se vieron relegados ante el creciente poder de los Condes de Alba de Aliste.²⁸ Sin embargo, en Toro las familias nobiliarias que ostentaban el poder municipal supieron establecer un equilibrio entre ellas, con lo que durante todo el siglo perdura una poderosa oligarquía formada por varios linajes emparentados entre sí, sin que ninguno de ellos se imponga de una manera clara a los otros.

La culminación de esta situación privilegiada de tiene lugar en los primeros años de la década de los cincuenta, cuando Toro tuvo ocasión de convertirse durante algunos meses en sede de la pequeña corte formada en torno a la princesa Juana de Austria y a su sobrino Carlos, primogénito del futuro Felipe II.²⁹ Aunque por otra parte, el comienzo del fin de este momento lo constituye precisamente la boda por poderes que tuvo lugar en 1552 entre doña Juana y el heredero del reino de Portugal, el príncipe don Juan Manuel de Avis. Durante la estancia de su hijo y su hermana, Felipe II se acercó en varias ocasiones a la villa.

Pese a la falta de testimonios que documenten la penetración de novedades en Toro, parece factible encontrar algunas huellas de esta estancia en la pintura del momento. Se puede establecer por ejemplo una conexión entre la estructura arquitectónica que enmarca la escena de la *Presentación en el templo* del retablo mayor de la parroquia de *San Salvador* de Venialbo con la fachada del palacio de Alcañices, sobre todo en lo que respecta a la galería superior. El palacio estaba flanqueado en sus extremos por sendas torres,³⁰ lo que reforzaría las similitudes existentes. Las damas que se asoman a contemplar la escena principal, van vestidas a los usos cortesanos de mediados de siglo. Parecen poner en imágenes las manifestaciones del aposentador en diciembre de 1550 cuando afirma que

²⁸ Vasallo Toranzo, 2003b, p. 345.

²⁹ Como es bien sabido, tras la muerte de María Manuela de Portugal a los pocos días del parto del príncipe Carlos, Felipe deja en manos de su aya doña Leonor de Mascareñas y de sus hermanas María y Juana la crianza y educación de su primogénito. Después de breves estancias en Alcalá de Henares y en Aranda de Duero, tras la boda de María en Valladolid con Maximiliano en 1548 y la partida de Felipe a los Países Bajos, Juana se instala en Toro con su sobrino hasta su partida como prometida del heredero del trono de Portugal, Juan, en octubre de 1552. La boda por poderes con éste tuvo lugar precisamente en Toro en 1552.

³⁰ Vasallo Toranzo, 1994, p. 211.

tienen inconveniente muy grande, que el aposento principal de ellas donde posa la infanta y damas y mujeres es todo entresuelos y muy bajos, a la calle, con muchas ventanas que hay rejas en ellas no se pueden cerrar todas por lo de las luces de los dichos entresuelos sin gran trabajo y cuidado para mí.³¹

Por tanto, la situación global que se vive en estas décadas, genera los suficientes encargos como para la existencia de dos fuertes talleres, el de Ávila y el de Castillo, en torno a los cuales se concentran el resto de pintores conocidos.³²

Lorenzo de Ávila no sólo se hizo con más y mejores encargos en la ciudad y en las parroquias más boyantes, sino que su estilo se expandió ampliamente. Luis del Castillo tuvo que desplazar su oferta hacia el este de la vicaría y conformarse con encargos menores dentro de la ciudad. Por tanto, el establecimiento de estos dos pintores en Toro se puede explicar teniendo en cuenta la expansión económica y la necesidad de proporcionar pinturas tanto a la iglesia como a la nobleza, pero estas circunstancias no explican el triunfo de Lorenzo de Ávila frente a Luis del Castillo. Debido al retraso con que en general se incorporan las novedades estilísticas en las zonas periféricas, resulta normal constatar que aún en la quinta década de siglo un pintor como Martín de Carvajal está practicando el mismo tipo de pintura que treinta años antes triunfaba en Toledo de la mano de Juan de Borgoña y su taller. El estilo de Lorenzo de Ávila se basa en estos mismos parámetros hasta la incorporación de la impronta rafaelesca. Al mismo tiempo, esta pintura está conviviendo con un modelo mucho más avanzado, pero también de raíz rafaelesca, el aportado por Luis del Castillo. En su obra se percibe el calco de numerosas estampas de Rafael y su escuela, algo que no es tan palpable en la obra de Ávila; el rafaelismo de este no tiene tanto que ver con la composición o el plagio de figuras sacadas de grabados como con la adopción de los tipos dulces y gráciles del italiano.

Esto significa que, al iniciarse esta nueva etapa, desaparece por completo la huella de Pedro Berruguete y se abandona el uso del dorado, dos rasgos comunes a toda la península en el primer tercio de siglo. Como ya hemos apuntado, al no variar los requerimientos devocionales de los comitentes, la iconografía sigue siendo la misma. El tratamiento del espacio es más maduro que en el periodo anterior, sobre todo en el caso de Lorenzo de Ávila, pero además hay un aspecto en el que se incide especialmente y que marca todo el periodo: la introducción de un paisaje en la lejanía, sello de las pinturas de Lorenzo, y que tratarán de remedar todos sus seguidores. Incluso Luis del Castillo se ve influido en las obras de sus años más prolíficos por estas vistas de ciudades que se divisan en último plano, precedidas por un camino o un río que conduce nuestra mirada hacia ellas.

De entre todas las alternativas existentes al iniciarse la cuarta década de siglo se impuso de una manera casi absoluta Lorenzo de Ávila, y las razones de su mayor éxito creemos que hay que buscarlas en el campo estilístico. Siempre mantuvo el apego a las formas *quattrocentistas* toledanas, el gusto por la contención y el equilibrio. Cuando se moderniza mediante un poso rafaelesco, toma del pintor de Urbino y de su escuela la faceta más dulce y sentimental. Es decir, no sólo no rompe con el pasado de manera radical, sino que consigue modernizarlo sin excesos.

Frente a esto, la opción de Luis del Castillo es decididamente quinientista. Su primera obra documentada en Toro, un retablo para doña Isabel de Neira, realizado en 1528, cuenta con el primer ensamblaje renacentista de la zona, mientras en obras contemporáneas de Lorenzo se está utilizando aún una mazonería gótica. Las pinturas de este primer retablo de Castillo muestran el manejo de la estampa rafaelesca, que combina con las de Durero. En su obra a partir de los años cuarenta destierra el uso de las estampas de este último y de Schongauer, aplicando los modelos rafaelescos, con especial interés por las figuras *serpentinatas* y las composiciones más movidas.

También desde el punto de vista del uso del color, estos pintores demuestran un manejo muy diferente. En consonancia con el equilibrio compositivo de sus realizaciones, Ávila utiliza una gama cromática armónica, mientras que Castillo opta por combinaciones que a veces rozan lo estridente.

A la mayor aceptación del estilo del abulense pensamos además que hay que unir el éxito de su gestión empresarial: un fuerte taller con una estricta jerarquización del trabajo y la estrecha colaboración mediante sucesivos contratos de compañía con oficiales de confianza. Este sistema le permite concertar multitud de obras, ya que puede hacer frente al riesgo que supone para un artista y su taller la contratación de un retablo de una cierta envergadura.

³¹ En Vasallo Toranzo, 1994, p. 214.

³² Algunos quizá no se supieron adaptar al nuevo estilo o no tenían la técnica suficiente, pero encontramos en 1534 al pintor Sebastián Macarro, que se encarga de pintar un escudo con motivo de la entrada de Carlos V a Toro, Vasallo Toranzo, 1994, p. 34, n. 63, pero un año después emigra, ya que con fecha de 8 de mayo de 1535 se encuentra entre los pasajeros a Indias, con destino a Santo Domingo. Archivo de Indias, Contratación, 5536, L.3, f.233 (1).

Ya sabemos que junto con Lorenzo de Ávila colaboró estrechamente Martín de Carvajal. Tras el establecimiento de este último en Zamora aparece en escena Juan de Borgoña II. Cuando Carvajal vivía aún en Toro y contrataba obras con Lorenzo de Ávila, su estilo resulta difícilmente identificable, por lo que pensamos que mantuvo un contrato de compañía con Ávila en retablos contratados por éste en los que se unificaba el estilo para que el resultado final no fuese dispar. Lo mismo parece suceder con Juan de Borgoña; en este caso sabemos con certeza de la existencia de un contrato de compañía durante al menos la quinta década de siglo.

Una vez que Carvajal se traslada a Zamora, quizá huyendo de una excesiva supeditación al abulense, empieza a aparecer en la documentación Juan de Borgoña II. Su papel en el entramado de la pintura toresana del segundo tercio es secundario frente al de Lorenzo de Ávila. No sólo lo avalan así los testimonios con los que contamos, también es significativa la ausencia de su nombre como contratante en las obras que sabemos que realizó junto a Ávila. Lo mismo que sucede con Carvajal, el estilo de Borgoña II no se empieza a diferenciar con rotundidad del de Ávila hasta que comience a contratar obras fuera del radio de influencia toresano.

Esto ocurre en torno a 1553. En mayo de ese año Lorenzo de Ávila da permiso a su hijo Antonio de Ávila y a Luis del Castillo

...para que por mí y en mi nombre y como yo mismo vos y cada uno de vos podáis tomar e toméis cualesquier obra o obras de pincel y de pintura, que es mi oficio y vuestro, en la villa de San Cebrián y en otras cualesquier partes e lugares de estos reinos.³³

Un permiso de este tipo implica, consecuentemente, una colaboración entre ambos talleres, el de Castillo y el de Ávila, en la hipotética futura obra contratada.³⁴ No olvidemos que en esa época Juan de Borgoña II, principal aliado de Ávila, está pleiteando con Luis del Castillo por las desavenencias en el pago del retablo de la parroquia de *San Salvador* de Abezames, surgidas precisamente tras la colaboración entre Borgoña y Castillo.

A partir de ese momento empezamos a encontrar pinturas fuera del ámbito toresano que debemos atribuir en singular a Juan de Borgoña II. Tal hecho conduce a pensar que surgieron desavenencias entre Ávila y Borgoña que impulsaron a éste a buscar obra fuera de Toro.

En la ciudad residían en esta época otros pintores que formaron parte de los talleres mencionados. Poco podemos precisar en este sentido, dado que la mayoría no llegó a contratar jamás obra propia ni desde luego a formar su propio obrador. Debemos su conocimiento a que aparecen en la documentación de manera marginal, como criados de los pintores principales o declarando en algún pleito, pues la mayoría de ellos ni siquiera figuran en el padrón de calle hita de 1561. En éste, además de a Castillo, Borgoña y Ávila, se nombra a Juan Floristán, Alonso Dueñas, Alonso González, Francisco de Valdecañas y Antonio de Salamanca.

De entre estos nombres merece la pena destacar el caso de Francisco de Valdecañas y de Antonio de Salamanca. El primero mantuvo un contrato de compañía con Ávila y Borgoña II encargándose de las labores de dorado y estofado. El segundo colaboró indistintamente en obras de Castillo, Ávila y Borgoña. Viene a representar la clase de pintor sin capacidad para formar un taller propio o con uno muy exiguo, que se adapta al estilo del obrador donde se encuentre trabajando. Este tipo de artista es el que por otra parte más abundó en el Quinientos, pero que es ignorado normalmente en los estudios debido su falta de relevancia y a la dificultad de identificarlo con un estilo personal e intransferible.

La influencia de la pintura toresana no se limitó a la diócesis, ya que fuera de ésta existe un área en la que se percibe particularmente su influjo. Se trata del territorio situado al nordeste de la provincia, en el que confluían las demarcaciones diocesanas de Oviedo, -en Benavente en sus alrededores-, Astorga, -al oeste- y León -al este-. La razón de la expansión hacia esa zona en concreto se explica por la ausencia de una competencia fuerte, frente a la que podrían haber hallado hacia el sur y hacia el este, donde se encuentran centros artísticos de primer orden como Valladolid o Salamanca.

³³ Navarro Talegón, 1985, p. 11.

³⁴ Parece que sí se contrató un retablo mayor -hoy desaparecido- en la iglesia parroquial de San Cebrián de Castro, que se analizará en el capítulo correspondiente a Luis del Castillo.

En Benavente y sus alrededores encontraremos indistintamente trabajando a pintores establecidos en León, en Toro y Zamora. Lo cierto es que la obra que ha llegado en este segundo tercio muestra la influencia de Toro. Entre éstas, algunas debemos incluirlas dentro del haber de los pintores toresanos, en concreto a Juan de Borgoña II, pero otras se deben a seguidores de su estilo. Juan de Borgoña II trabajó en los años cincuenta por esta zona una vez desvinculado de Lorenzo de Ávila.

Se encuentra documentado en el desaparecido retablo mayor de Quintanilla del Monte.³⁵ Además se le deben atribuir el retablo de Castrogonzalo y el de la ermita de Nuestra Señora en Salas de los Barrios, situado en el Bierzo.³⁶

Otras pinturas muestran el eco de la pintura toresana, pero no la intervención directa de éstos. La raíz de esta influencia hay que buscarla bien en las obras citadas de Borgoña sobre los pintores locales, bien en el trabajo directo de artistas formados en Toro.³⁷ En la propia ciudad de Benavente contamos con dos *Lamentaciones* en tabla, únicos vestigios de antiguos retablos, y una *Piedad* en el muro de la iglesia de San Juan del Mercado. La primera de las mencionadas obras es la tabla superviviente del antiguo retablo de la iglesia del hospital de la Piedad, fundado por Alfonso Pimentel, V Conde de Benavente, con unas figuras más próximas al quehacer de Juan de Borgoña II, pero con un paisaje magnífico que seguramente se deba al buen hacer de Lorenzo de Ávila.³⁸ La segunda, sita en el convento de *Santa Clara*, es de inferior calidad, y seguramente fue realizada por un discípulo.³⁹ En Valderas, perteneciente a la diócesis de León, se ha recuperado hace pocos años un pequeño retablo presidido por la Asunción de la Virgen.⁴⁰ La influencia se diluye algo más en el retablo mayor de *Nuestra Señora del Arrabal* en Laguna de Negrillos, situado más al norte de esa misma diócesis: en algunas de sus tablas se percibe la huella del pintor leonés Bartolomé Fernández⁴¹ mientras que otras responden a modelos toresanos. Por último, en Astorga se localiza en el Museo Diocesano un apostolado y cuatro escenas narrativas procedentes de un retablo desmembrado que muestran deudas con la pintura toresana, sobre todo en el banco.

Podemos establecer en 1570, año de la muerte de Lorenzo de Ávila, como el comienzo del cierre de esta etapa. Luis del Castillo aún viviría trece años más, pero el declive artístico había comenzado desde mediados de los años sesenta, en paralelo con la crisis económica.

Más allá de ésta, varias causas confluyen para que el brillo de los talleres toresanos desaparezca de un modo que se puede casi calificar de abrupto: en primer lugar, hacia la década de los setenta, muchos de los retablos mayores de la zona están terminados, lo cual reduce notablemente el trabajo a realizar. Por otra parte, las parroquias tampoco desean embarcarse en grandes gastos y los retablos secundarios se renuevan poco debido al mal momento financiero. Paradójicamente, los templos que aún se encuentran pendientes de realizar o renovar su retablo mayor, optan por el retablo escultórico, que se termina imponiendo pese a su mayor coste. Es el caso de *San Pedro* en Matilla la Seca, *San Juan* y *Santo Tomás* en Morales de Toro. Este cambio ocurre incluso en parroquias mucho más modestas como las de Gáname y Moldones.

Todos estos factores, sumados a la falta de buenos artífices llevan a que Toro pierda la oportunidad de seguir ocupando un papel importante en el panorama pictórico. La siguiente generación se malogra, pese a que tanto Ávila como Castillo tuvieron hijos que se dedicaron a la pintura. En el caso de Lorenzo, sus vástagos Antonio y Hernando buscaron trabajo fuera, sabedores del agotamiento del mercado toresano. El primero se instala en Valladolid, el segundo en Toledo, pues ambos lugares suponían mercados más florecientes. Los hijos y el yerno de Luis del Castillo se instalaron en Zamora, siendo así mismo conscientes de la situación de declive que sufría Toro.

Por tanto, los maestros toresanos del tercio central de siglo no hallaron dignos seguidores, pero, aunque los hubieran encontrado, poca labor habrían podido desempeñar, debido a la preferencia por el retablo escultórico. En este sentido es

³⁵ Casaseca Casaseca (1981: 201) documentó la autoría del perteneciente a la iglesia de *Santo Tomás*. En 1975 se quemó el que ocupaba el altar mayor de la iglesia de *Nuestra Señora de la Asunción*, otro templo de la localidad, así que es muy probable que estemos hablando de dos retablos, encontrándose solo documentado el primer de ellos.

³⁶ Navarro Talegón, 1995, p. 565 y Fiz Fuertes, 2003a, pp. 113-120 son de la misma opinión.

³⁷ Contamos precisamente con el caso de un Francisco de Bécara, procedente de Benavente, que se formó junto a Juan de Borgoña II. Navarro Talegón, 1980, p. 236.

³⁸ Dio a conocer la obra Regueras Grande, 1996, pp. 112-128.

³⁹ Estudiada en Fiz Fuertes, 2007.

⁴⁰ Estudiado en Fiz Fuertes, 2003b.

⁴¹ Para este pintor, véase Rodicio, 1985, pp. 39-41.

relevante destacar que algunos de los pintores cuya trayectoria podemos seguir desde su aprendizaje hasta el desarrollo de su profesión ejercieron sobre todo como doradores. Así sucede en el caso de Cristóbal Gutiérrez, formado junto a Martín de Carvajal, y de Pedro de Espinosa, que fue aprendiz de Luis del Castillo. Su orientación hacia las labores de dorado y estofado es indicativa del tipo de oferta laboral que se encontraron los pintores del último tercio de siglo.

Llegado el declive, al menos los modos de Lorenzo de Ávila perduraron tras su fallecimiento en la obra de sus discípulos y seguidores. Sin embargo, tras la muerte de Luis del Castillo en 1583, su pintura desaparece con él. Esto nos indica de nuevo que lo que al final persistió en Toro y se impuso en toda la provincia fue la menos moderna de entre todas las opciones que había al inicio del tercio central de la centuria.

3.2. La Escuela de Toro

Bajo esta denominación se agrupa la pintura que, surgida de los talleres toresanos en el tercio central del siglo XVI, se expande hacia el oeste, hacia la ciudad de Zamora, y hacia el norte, llegando a la villa de Benavente, entonces perteneciente a la diócesis de Oviedo, y a algunas localidades de las diócesis de León y Astorga. En ejemplos más puntuales también se extiende hacia el sur, en la diócesis de Ciudad Rodrigo.

3.2.1 Historiografía

Desde principios del siglo XX ha habido varios investigadores que fueron conscientes de que en Toro y sus alrededores se hallaba un buen número de pinturas realizadas aproximadamente entre 1530 y 1560 que formaban un grupo más o menos homogéneo. El intento de sistematizar este grupo de pinturas creando a lo largo del tiempo diferentes maestros anónimos, así como las distintas atribuciones hechas sobre la base de estas pinturas, ha contribuido en ocasiones a confundir más aún el panorama en vez de a clarificarlo. Es por ello fundamental empezar por hacer un repaso historiográfico hasta nuestros días.

El primer reconocimiento de esta escuela pictórica radicada en Toro se debe a Gómez-Moreno y al Catálogo Monumental que realizó de esta provincia entre 1903 y 1905, aunque no publicado hasta 1927.⁴² Este investigador agrupó bajo la denominación de *Anónimo de Toro* una serie de obras en esta ciudad y en otras localidades zamoranas que hoy sabemos que fueron realizadas por el taller de Lorenzo de Ávila o por el de Luis del Castillo. Estilísticamente lo vinculó con Alonso Berruguete, de tal modo que en algún caso llega a denominarlo «Anónimo berruguetesco» sin más.⁴³

En los mismos parámetros espacio-temporales sitúa a otro pintor anónimo, el autor de las tablas del retablo de *Santo Tomás* de Castrogonzalo de las que dice que poseen «un estilo rafaelesco difícil de referir a tipo conocido, pero son de lo mejor de su género».⁴⁴ Considera además que ambos pintores trabajaron juntos en el retablo mayor de *San Martín* de Pinilla de Toro.⁴⁵

Es significativo que en ningún caso asociara estas obras con Juan de Borgoña, sólo en algunos casos las vinculó con la obra de Correa de Vivar, que comparte con los pintores toresanos el sustrato de Borgoña al que se suma la impronta rafaelesca. Además, hay que tener en cuenta que Gómez-Moreno realizó una valoración conjunta tanto de las obras de Lorenzo de Ávila y su escuela como de las de Luis del Castillo, en quien desde luego es fundamental la huella de Berruguete, pero carece de la de Juan de Borgoña.

El trabajo de Gómez-Moreno es, por tanto, fundamental por fijarse por primera vez en la pintura zamorana y proporcionar a los estudiosos posteriores un *corpus* sobre el que operar.

⁴² El periplo del erudito granadino ha sido recientemente revisado en Lorenzo Arribas, y Pérez Martín, 2017.

⁴³ Gómez-Moreno, 1927, p. 230.

⁴⁴ Gómez-Moreno, 1927, p. 339.

⁴⁵ Gómez-Moreno, 1927, p. 340: «Tablas del retablo con asuntos del Evangelio en figuras bastante grandes, de estilo rafaelesco, agradables y muy simpáticas. Las unas se parecen quizá a lo de Castrogonzalo, con tono claro y fluido, sobre todo en las carnes; otras recuerdan al maestro de Toro, pero llevándoles ventaja, como anteriores a él y con menos dureza de colorido».

Algunas décadas después Raymond Chandler Post (1947: 570-581) crea la figura del Maestro de Pozuelo, al que propone como autor de numerosas obras repartidas entre Zamora y León, entre ellas el retablo de Pozuelo de la Orden (hoy perteneciente a Valladolid) que da nombre al anónimo pintor. La falta de coherencia estilística observada en el catálogo realizado por Post ha llevado a que con posterioridad se atribuyan a este maestro obras muy dispares entre sí. Post atribuyó al *Maestro de Pozuelo* obras que Gómez Moreno adjudicó al *Anónimo de Toro*, pero no relacionó ambas figuras. Lo hizo años más tarde, cuando creó la figura del *Maestro de Toro* sobre la base del anónimo pintor pergeñado por Gómez-Moreno.⁴⁶ Describió su estilo como «la fusión de las lecciones de Berruguete con una serenidad que toma de los trabajos de Correa».⁴⁷

El hecho de que Post creara dos figuras para un mismo estilo no se debe a que diferenciara dos manos que luego se corresponderían con Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II. Es debido a que, en 1965, cuando se publicó el tomo número XIV de *A History of Spanish Painting*, en el que se estudia la figura del *Maestro de Toro*, Post ya había fallecido, por lo que su labor de redacción y edición se debió sobre todo a un colaborador suyo, Wethey. Esta circunstancia ayuda a entender la creación de dos maestros que Wethey no supo poner en conexión.

Pero diez años antes de que saliera a la luz este *Maestro de Toro*, Diego Angulo publicó el tomo dedicado a la pintura del Renacimiento español perteneciente a la colección *Ars Hispaniae*. Pese al poco espacio que le dedica en su monografía, dejó perfilado definitivamente su estilo, al vincularlo con la pintura toledana de Juan de Borgoña, pero además unió las personalidades del *Maestro de Pozuelo* de Post y del *Anónimo de Toro* de Gómez-Moreno, e incrementó su catálogo con nuevas obras.⁴⁸

Cuando Camón Aznar (1970: 216-219 y 262) redactó el tomo sobre pintura española del Renacimiento dentro de la colección *Summa Artis*, no tuvo en cuenta las apreciaciones de Angulo y volvió a separar las personalidades estilísticas del Maestro de Pozuelo y del Maestro de Toro.

Los hallazgos documentales de Casaseca (1981) y sobre todo de Navarro TALEGÓN (1978; 1980; 1983; 1984; 1985), han sido determinantes para despejar incógnitas y facilitar la atribución de obras a pintores con nombres y apellidos. Casaseca encontró el testamento de un Juan de Borgoña pintor, que trabajó en Toro a partir del segundo tercio del XVI y que murió en Ciudad Rodrigo. Navarro TALEGÓN redescubrió a Lorenzo de Ávila, el pintor con más éxito en Toro y su zona de influencia en el siglo XVI, y a otros maestros bajo su influjo.

Hasta las aportaciones documentales de estos dos estudiosos, bajo la figura del Maestro de Pozuelo se solaparon las personalidades artísticas de los otros maestros anónimos y se incrementó enormemente su catálogo. El Maestro de Pozuelo se convirtió así en una mera convención que permitía englobar obras muy dispares entre sí que combinan un sustrato toledano mezclado con la impronta rafaelesca. El primer pintor en individualizarse de esta etiqueta fue Luis del Castillo. Ya hemos subrayado que algunas de sus pinturas habían sido consideradas por Gómez-Moreno obra del *Anónimo de Toro*, pero su estilo era claramente diferenciable al carecer de la impronta de Juan de Borgoña. Como veremos, Luis del Castillo es un pintor de formación solediana y posee mayor huella de Alonso Berruguete, aunque a veces se contagió de soluciones de sus competidores toresanos, de ahí la confusión.

Deslindada la figura de Castillo, si la influencia de la pintura de Juan de Borgoña de Toledo es una de sus principales características de esta escuela, es necesario determinar cómo llega ese influjo. Desde que Casaseca (1981) dio a conocer que un pintor llamado Juan de Borgoña había muerto en Ciudad Rodrigo en 1565, después de desarrollar su carrera profesional en Toro en el tercio central de siglo, se ha venido dando por hecho que la homonimia con el pintor toledano, sumada a las afinidades estilísticas encontradas en la pintura toresana, daban como resultado que ambos Juan de Borgoña eran padre e hijo y que la presencia del segundo en Toro era la clave para entender el influjo de la pintura toledana en territorios del norte de la península. Sin embargo, se soslayaba el hecho de que en la obra de Lorenzo de Ávila anterior a la aparición en la documentación de Juan de Borgoña II es la más influenciada por lo que podríamos denominar «toledanismo» de la pintura del primer tercio del siglo XVI. Además, del Juan de Borgoña que trabajó en Toro se infiere que es extranjero cuando en el pleito entre este pintor y Luis del Castillo por el pago de la pintura del retablo de Abezames él mismo declara que «cuando este confesante vino a España de su tierra ya era pintor»⁴⁹ a la hora de negar su aprendizaje al lado de Lorenzo de Ávila. De haber

⁴⁶ Post, 1966a, pp. 43-55.

⁴⁷ Post, 1966a, p. 46.

⁴⁸ Angulo Íñiguez, 1955, p. 109.

⁴⁹ Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, p. 319.

sido el hijo del pintor establecido en Toledo, habría sido muy sencillo para él desmentir su supeditación a Lorenzo de Ávila arguyendo que se había formado en Toledo junto a su padre.

Lorenzo de Ávila sí aparece en cambio documentado en Toledo en 1507 y 1508, como luego se verá. Así que podemos afirmar que el introductor del «toledanismo» que caracterizará la pintura toresana en el tercio central de fue él, convirtiéndose además en el pintor más significativo de este foco.

3.2.2. El taller: discípulos e imitadores. El problema de la autoría

En una escuela con tanta irradiación y producción, varios son los problemas a la hora de discernir autorías.

Excluyendo las pinturas de Luis del Castillo, fácilmente diferenciables, la complicación surge entre las obras que podemos atribuir a Lorenzo de Ávila y su taller, empezando en primer lugar por la individualización de la mano de Juan de Borgoña II y de Lorenzo de Ávila. Según los testimonios vertidos en el pleito por el retablo de *San Salvador* de Abezames, estos dos artistas mantuvieron un contrato de compañía al menos entre 1543 y 1553. Mientras duró esta alianza, ambos colaboraron a menudo en una misma tabla, encargándose Lorenzo de dibujar las escenas y Borgoña de pintarlas, mientras que Francisco de Valdecañas realizaba el dorado y estofado.⁵⁰ Tras la ruptura de la compañía, Borgoña trabajó en solitario y es entonces cuando empiezan a aflorar sus características individuales. Cabe decir que en las obras de Borgoña II se mantiene la misma calidad, aunque se nota la falta de los dibujos de Ávila porque se detecta una mayor utilización de estampas.

Los años en vigencia del contrato de compañía coinciden con los más sobresalientes de la escuela de Toro y por tanto es el periodo en el que más retablos se hicieron. Son las obras de mayor calidad, con un paisaje y una perspectiva cuidadas, aunque no haya una absoluta unidad formal, algo habitual y comparable con cualquier otro taller pictórico de la época en la Península, en los que el reparto de trabajo estaba muy jerarquizado. Los testimonios documentales con los que contamos avalan el papel de Lorenzo de Ávila como la mente directora. En el pleito por el retablo de Abezames, una de las preguntas de la probanza de Juan de Borgoña plantea directamente que «Lorenzo de Ávila es muy excelente hombre de pintura e sabe muy mejor el arte de pintura e conocerla que todos los testigos del dicho Luis del Castillo e puede ser maestro de ellos».⁵¹

El propio Juan de Borgoña reconoce su magisterio al afirmar que a veces Ávila iba a su casa y «tomaba los pinceles y le enmendaba [a Antonio de Salamanca] lo que le parecía, porque es condición del dicho Lorenzo de Ávila de reprender a todos los que ve que van errados en el dicho oficio».⁵²

La cuestión que se nos plantea es si Lorenzo trabajó siempre de este modo o bien solo en los años del contrato de compañía con Borgoña y Valdecañas. Ciertamente, para otros periodos de su larga vida, no existen testimonios tan concluyentes como este. Sin embargo, las propias obras indican que también siguió este modo de proceder. El caso más revelador es el retablo para la iglesia de *Santo Tomas* de Pozuelo de la Orden, por el que reciben pagos además de Lorenzo, Andrés de Melgar y Antonio Vázquez.⁵³ En él se disciernen básicamente dos manos; las composiciones más dinámicas y avanzadas, con menor detallismo en el paisaje, fueron hechas por Melgar, y se corresponden con las dos calles más extremas del lado del evangelio.⁵⁴ El resto de tableros enlazan con la obra conocida de Lorenzo de Ávila, pero con unos rostros y colorido diferentes, porque estos rasgos son obra de Antonio Vázquez, pero al ser aspectos supeditados al dibujo del primero, es el estilo del abulense el que predomina en una visión de conjunto en esta y otras obras. Esta supeditación del estilo de un pintor al de Lorenzo se repite en los primeros años de su establecimiento en Toro, cuando mantiene una constante colaboración con Martín de Carvajal, cuyos rasgos formales quedan desdibujados hasta que se independice de Lorenzo de Ávila y se instale en Zamora. Este tipo de colaboración se consolida con Juan de Borgoña II y tras la ruptura de la compañía se continúa este método con Antonio de Salamanca.

⁵⁰ Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, p. 317.

⁵¹ Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, p. 317.

⁵² A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja nº 2852-3, s/f.

⁵³ Parrado del Olmo, 1998.

⁵⁴ Para un análisis detallado de este retablo, véase Fiz Fuertes, 2003a, pp. 50-54.

Por otra parte, Juan de Borgoña II no contaba con un taller amplio y bien organizado como el de Lorenzo de Ávila, y esta es la razón de que en las obras que se le pueden atribuir una vez rota la compañía entre ambos, sea más fácil de detectar la intervención de otros pintores.

Y es que, como es natural, además de estos nombres sobradamente conocidos, existen muchos otros pintores que no salen a la luz y que ayudaron a Ávila y Borgoña II en sus obras y extendieron sus formas por el noroeste de la diócesis. El periplo de Juan de Borgoña, en busca de trabajo fuera de la férula de Lorenzo de Ávila a partir de 1553, ayudó a la expansión de este estilo. Los hijos de Ávila, Juan Bautista, Antonio y seguramente también Hernando,⁵⁵ trabajaron en el taller de su padre antes de establecerse en otros centros. Hernando, por cierto, empleará en Toledo este mismo sistema de trabajo tan jerarquizado.⁵⁶

Por otra parte, y como sucede en cualquier escuela artística de éxito, se atribuyen a su mano obras anónimas que en realidad muestran sólo su influencia, simplificando el panorama al asignarlas todas a Lorenzo de Ávila y su taller. Muchas de estas pinturas además desmerecen en calidad. No hay que olvidar que muchos otros artífices, la mayoría anónimos, se formaron en este entorno artístico y también contribuyeron a difundir esta pintura. Las que acusan una mayor influencia fueron hechas por artistas que estuvieron en contacto directo con los talleres toresanos, pues allí aprendieron el oficio. Las obras que muestran contactos más leves y que normalmente se ubican en lugares más alejados de Toro, fueron hechas por imitadores de una fórmula de éxito.

Desde nuestro punto de vista, el principal instrumento para discernir entre unas obras y otras ha de ser la mayor calidad, basada en los elementos más objetivables, como son el tratamiento del espacio y del paisaje.

3.2.3 El tratamiento del espacio

El dominio de la concepción espacial se revela como un método útil a la hora de acotar la autoría en las obras no documentadas. El estilo de Lorenzo de Ávila fue muy imitado, pero algunos de sus seguidores no supieron trazar un espacio coherente, algo que se evidencia al comparar obras documentadas de Ávila con algunas de sus imitadores. Por ejemplo, se aprecian notables diferencias entre el *Nacimiento de la Virgen* del retablo que realizó Lorenzo de Ávila para la familia Aguilar-Sedano antes de 1540 y el mismo tema realizado por un seguidor en la parroquia de *Nuestra Señora de la Asunción* en Losilla, o el efectuado por Martín de Carvajal por las mismas fechas para la iglesia de la localidad de San Agustín del Pozo. Es evidente que las tres distribuyen los personajes y el mobiliario de una manera similar, porque parten de la misma composición, pero a simple vista se percibe que el tratamiento del espacio es completamente distinto en cada una.

Respecto a la perspectiva nos encontramos con el empleo de métodos de taller, sin consistencia científica. Las obras dibujadas por Lorenzo de Ávila son las que presentan un tratamiento más coherente del espacio, aunque esto no se traduce en un uso correcto de la *perspectiva artificialis*, puesto que las líneas de fuga no convergen en un único punto, sino en una «zona de fuga», que la mayoría de las veces el pintor prefiere situar fuera del cuadro, lateralmente o por encima de él.

En este sentido, pensamos que no obedecen a la casualidad las coincidencias con el modo de trabajar de Juan de Borgoña I entre otros espacios en la sala capitular de la catedral de Toledo. En este ámbito, el pintor prefiere que las líneas de fuga converjan en un punto situado el borde del cuadro, junto a las columnas de la arquitectura *picta* que encuadra la escena, sirviendo este mismo punto a veces para que confluyan las ortogonales de la escena adyacente.

⁵⁵ Al contrario que sus hermanos, no está documentado en Toro trabajando en el taller de su padre.

⁵⁶ Aterido Fernández y Zolle Betegón, 1999, p. 154.



Figura 83. Lorenzo de Ávila. *Nacimiento de la Virgen*. Retablo de la Capilla de los Sedano. Toro (Zamora)



Figura 84. Martín de Carvajal. *Nacimiento de la Virgen*. Retablo mayor de la parroquia de la Natividad de la Virgen. San Agustín del Pozo (Zamora)



Figura 85. Escuela de Toro. *Nacimiento de la Virgen*. Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Losilla (Zamora)

3.2.4 El tratamiento del paisaje

El tratamiento del paisaje, los «lexos» demandados en los contratos, son otra de las notas distintivas de esta escuela. Nos referimos a la típica vista en la lejanía, cerrando la composición, que se estructura mediante unas montañas azuladas a las que precede una vasta superficie con árboles. Esta superficie está realizada en verde oscuro, de manera que sirve para resaltar los otros elementos citados. La mayoría de las veces se insertan en ella edificaciones, muchas veces formando una ciudad. Tampoco falta el río o camino que como recurso óptico para unir los dos planos. Son esos elementos indispensables del *locus amoenus* que pretende reflejar el paisaje renacentista.⁵⁷

Respecto a la representación de arquitecturas, se observa una clara evolución a lo largo del tiempo. En principio, en las obras que podemos adscribir a Lorenzo de Ávila tanto en León como en Toro, los edificios se contagian del tono azulado de las montañas y destacan poco. Esto es así no sólo por la uniformidad del color y su pequeño tamaño, sino también por la falta de definición de sus perfiles; nos encontramos con construcciones muy simples, de planta cuadrada, a menudo sin tejado o a modo de torres desmochadas, que les dota de un aspecto fantasmagórico y en ruinas, aunque sin que exista en ellos referencia alguna a la Antigüedad.

Desde mediados de la década de 1540 se percibe un cambio, pues los edificios ganan protagonismo debido a su mayor tamaño, su dibujo más preciso e incluso su color, ya que muchas veces se pintan en rosa contrastando eficazmente con la fría gama que se sigue empleando para las montañas. Se tiende al uso de colores irreales, pues el objetivo no es descriptivo, sino que se trata de crear una armonía cromática.

Ejemplo de todo esto son los retablos de *Santo Tomás Cantuariense* de Toro, el de la iglesia de *San Martín* en Pinilla de Toro, o el de *El Salvador* en Venialbo. Se percibe en ellos además un deseo de individualización de las arquitecturas, como se aprecia en el de *Santo Tomás*, donde los edificios representados no forman urbes, y la preferencia por configuraciones que remiten al norte de Europa: como los piñones escalonados, los tejados a dos aguas, y los edificios góticos. Por otra parte,



Figura 86. Lorenzo de Ávila. *Natividad* (detalle). Iglesia del Monasterio de Sancti Spiritus. Toro (Zamora)

⁵⁷ Martínez-Burgos García, 1986, pp. 71-73.

comienzan a representarse castillos o torres fortificadas y también empiezan a aparecer arquitecturas de planta circular, tanto dentro de las ciudades como fuera de ellas, aisladas.



Figura 87. Juan de Borgoña II. *Oración en el huerto* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de San Martín. Pinilla de Toro (Zamora)



Figura 88. Juan de Borgoña II. *Circuncisión* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de Santo Tomás Cantuariense. Toro (Zamora)

Es este el periodo donde hay una estrecha colaboración entre Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II. Es tentador deducir que debido al bagaje norteño que se le supone a este último pintor, se deba a él este cambio que otorga mayor protagonismo a las ciudades en la lejanía, pero no es fácil probar esta hipótesis, ya que, en obras tardías de Lorenzo de Ávila, en las que probablemente ya no colaboró Borgoña II, la importancia de los edificios no decrece.

A partir de la sexta década de siglo cada vez se hace más común el uso de edificios de planta circular con reminiscencias clásicas, basados en general en edificios de la ciudad de Roma, cuyo conocimiento procede de alguna fuente impresa. En este sentido es interesante mencionar el edificio de planta circular de tres pisos de columnas superpuestas, remitiendo al Coliseo, que aparece en la *Epifanía* de Salas de los Barrios.

Otros ejemplos en los que se puede relacionar estas representaciones con edificios existentes serían la *Visitación* y en la *Resurrección* de Castrogonzalo. En la primera aparece en la cima de una colina un edificio de planta circular que remata en una especie de arco doble que podría estar haciendo referencia al *Castel Sant'Angelo*. En la segunda hay un edificio circular de un solo piso coronado con una linterna de escasa altura, que es como se suele representar el Panteón de Agripa, aunque le falta el pórtico con frontón que le precede. También en la *Visitación* del retablo de la Trinidad de Toro hay un edificio singular de planta circular que de nuevo puede tratarse de una visión distorsionada del *Castel Sant'Angelo*. Donde no hay ninguna duda de que se trata de este edificio es en la *Piedad* perteneciente a una colección privada de Las Palmas,⁵⁸ obra de Juan de Borgoña II.

⁵⁸ Díaz Padrón, 2015, p. 11.



Figura 89. Juan de Borgoña II. *Adoración de los Magos* (detalle). Retablo mayor de ermita de La Visitacion. Salas de los Barrios (León)



Figura 90. Juan de Borgoña II. *Visitación* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de Santo Tomás. Castrogonzalo (Zamora)



Figura 91. Lorenzo de Ávila. *Visitación* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de La Trinidad. Toro



Figura 92. Juan de Borgoña II. *Resurrección* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de Santo Tomás. Castrogonzalo (Zamora)

No obstante, la mayoría de las veces no es fácil estas arquitecturas con edificios reales, pero se puede constatar que cada vez van ganando más importancia en la pintura. Ejemplo de esto son *La invención de la cruz* de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, o el *San Miguel* de la Galería Nacional de Dinamarca en Copenhague, o la *Magdalena Penitente*, en colección privada, todas ellas obras de Lorenzo de Ávila de la década de 1550.

Respecto a la relación entre lo narrado en primer plano y el paisaje, hay episodios, sobre todo relativos a la Pasión de Cristo, que se prestan más a este diálogo. Es frecuente que suceda con representación de la *Oración en el Huerto*, pues detrás

de ella suele aparecer una ciudad amurallada en clara referencia a Jerusalén, de la que parten los romanos para prender a Jesús cuando éste se encuentra en el Monte de los Olivos. Esto ocurre con especial fortuna en el retablo mayor de la parroquial de Venialbo y de *San Martín* de Pinilla de Toro.



Figura 93. Lorenzo de Ávila. *San Miguel* (detalle). Galería Nacional de Dinamarca



Figura 94. Lorenzo de Ávila. *La invención de la cruz* (detalle). Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica



Figura 95. Lorenzo de Ávila. *Magdalena penitente* (detalle). Colección privada

También son frecuentes estas referencias a Jerusalén en la representación de la *Lamentación* o del *Calvario*, tal y como se aprecia en *Santa María de la Horta*, siendo este uno de los casos en las que más atención se presta a la arquitectura del fondo. Sin embargo, esta circunstancia forma parte de una ambientación, una recreación ideal de esta ciudad, lejos de simbolismos más sofisticados. Además, no se reconoce ninguno de los edificios emblemáticos hierosolimitanos, como el Templo de Salomón o el Santo Sepulcro.

De haber un simbolismo, este se encuentra, y solo a veces, en el «diálogo cromático» que se establece entre algunos temas y determinadas tonalidades. Así, se prefieren los colores crepusculares para la escena de la *Lamentación* o el *Entierro*, o un tratamiento más luminoso para la *Resurrección*, estableciéndose una clara relación entre Jesucristo y la luz solar, tan común en la época. Uno de los mejores ejemplos se encuentra en el retablo de la iglesia de la *Trinidad* en Toro en los pasajes del *Santo Entierro* y la *Resurrección* que contienen respectivamente un crepúsculo y un amanecer.



Figura 96. Lorenzo de Ávila. *Oracion en el huerto* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de El Salvador. Venialbo (Zamora)



Figura 97. Lorenzo de Ávila. *Calvario*. Retablo para el canónigo Gregorio Macías. Parroquia de Santa María la Horta. Zamora



Figura 98. Lorenzo de Ávila. *Santo Entierro* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de La Trinidad. Toro



Figura 99. Lorenzo de Ávila. *Resurrección* (detalle). Retablo mayor de la parroquia de La Trinidad. Toro

También es frecuente en la pintura del momento que se pase con cierta brusquedad de un plano a otro. Para atenuarla se emplea el recurso del murete, ya que rompe con la visión unitaria y fragmenta visualmente la escena en dos.⁵⁹ Ya con anterioridad, Juan de Borgoña I entre otros, había optado por esta solución, aunque en el toledano el paisaje tiene menor protagonismo.

Este tipo de vista salpicada de edificios es practicado también por otros pintores coetáneos. En Zamora ya se interesó por la plasmación de arquitecturas diseminadas en el fondo Blas de Oña, aunque las de este pintor eran de mayor tamaño. También en ocasiones Luis del Castillo hace suyo este recurso. En otros centros castellanos, el cultivo del paisaje también es muy frecuente hasta la séptima década de siglo. Por ejemplo, en Palencia trabaja el Maestro de Becerril, quien cita literalmente estampas de Durero y de Schongauer. En Valladolid, Antonio Vázquez obtiene unos resultados muy parecidos a los de la escuela toresana, no sólo porque utiliza el mismo tipo de nubes, sino por el modo de plasmar las ciudades en la lejanía. Pensamos que este hecho plantea la posibilidad de una formación común o al menos una colaboración entre Vázquez y Ávila en la que luego abundaremos.

También en el terreno paisajístico se pueden establecer relaciones entre Lorenzo de Ávila y algunos pintores de León, en especial con Bartolomé Fernández, maestro pintor de la catedral leonesa probablemente desde 1521.⁶⁰ En el Museo Diocesano-Catedralicio de León se conserva el retablo mayor de la iglesia de *San Lorenzo* de León, realizado por este pintor hacia 1538,⁶¹ es decir, cuando Ávila estaba ya establecido en Toro. Todas las pinturas muestran un paisaje de fondo que en ocasiones es muy similar a los primeros que hemos estudiado de Lorenzo de Ávila, pues hay escaso contraste de color y se adorna con pocos edificios, sin tener éstos formas muy definidas. Ávila y Fernández se conocieron y probablemente colaboraron durante la etapa leonesa del primero, por lo que resulta lógico encontrar este tipo de relaciones estilísticas entre sus obras.

Como sucede con casi todas las obras de este momento, cuando aparecen edificios en primer plano para emplazar la escena que se narra -en las representaciones de la *Visitación* o en la *Presentación en el templo*, por ejemplo-, éstos están lejos de guardar la escala adecuada con los personajes representados. Si las escenas se desarrollan en un interior o cercanas a un edificio, la arquitectura no sólo sirve como un lugar donde situar la historia, también de guía para desarrollar el espacio.⁶²

Otro *topos* común en las escenas alusivas al *Nacimiento*, *Adoración de los pastores* y *Adoración de los Magos* es la utilización de edificios en ruinas para emplazar estos episodios para explicitar mediante la arquitectura cómo la Vieja Ley ha sido sustituida por la Nueva Ley que comienza con el nacimiento de Jesús. Es frecuente la combinación de ruinas pétreas con una cubierta de madera en alusión a la humildad del entorno; también se repiten con asiduidad las citas a la arquitectura clásica -columnas rotas, sobre todo- como referencia al paganismo desterrado por la Nueva Ley.

Cuando se han conservado las pinturas ensambladas en la estructura original, se aprecia un modo de composición espacial ya señalado por Garriga (2002: 263) consistente en que la unidad óptica reside en el retablo y en las diferentes pinturas que lo forman, de lo que resulta que cada una de las escenas tiene su propio punto de vista con las consiguientes diferencias para la altura de la línea del horizonte.

En ámbitos más lejanos, Correa de Vivar y Francisco de Comontes en Toledo o Juan de Juanes en Valencia también utilizan los paisajes en la lejanía. Este último pintor parece el más dotado a la hora de establecer relaciones entre el paisaje y lo representado en primer plano, y todos ellos utilizan la ruina romana en clave narrativa, seguramente porque se hallan en ambientes más intelectualizados que el zamorano.⁶³

3.2.5. LORENZO DE ÁVILA (CIRCA 1485-1570)

En la vida de Lorenzo de Ávila, como en la de cualquier artista de la época con una larga trayectoria, se intercalan periodos ampliamente documentados con otros apenas esclarecidos. En el caso de Lorenzo, tal circunstancia sucede sobre todo antes

⁵⁹ Martínez-Burgos García, 1985, p. 286.

⁶⁰ Rodicio, 1985, p. 39.

⁶¹ Rodicio, 1985, p. 39.

⁶² Ávila Padrón, 1990, p. 529.

⁶³ Se profundiza en la relación de estos pintores, entre otros, con las ruinas romanas en Ávila Padrón, 1988.

de su asentamiento en Toro hacia 1529. Esto constituye un obstáculo no solo desde el punto de vista biográfico, que lleva a especulaciones sobre su formación, sino, sobre todo a la hora de atribuirle pinturas que son muy afines a su estilo plenamente documentado en Toro. Así que, a la hora de trazar esta trayectoria vital, sobre todo en sus primeros años hemos de ir de entretejiendo los datos documentales con las obras que se le pueden atribuir.

Los primeros años: Toledo y Ávila (1507-1518)

La primera documentación conservada lo sitúa en la catedral de Toledo. Aparece en los pagos de la catedral efectuados en 1507 por los dibujos de la «manga rica» -que aún se conserva-, para la que proporcionó tres dibujos. Aunque no se especifican de cuáles se hizo cargo, se trata de la *Adoración de los Magos*, *San Ildefonso cortando el velo de Santa Leocadia*, y el *Martirio de San Eugenio*, con estilo homogéneo, muy en la línea de Juan de Borgoña, que emparenta con las obras documentadas que veremos en Toro y que difiere del empleado en la cuarta escena, la *Anunciación*, documentada como diseño del bordador Martín Ruiz.⁶⁴ En 1508 vuelve a figurar en la documentación catedralicia pintando en el sagrario de la seo «ciertas cosas que estaban despintadas, que son las paredes de fuera donde se reviste el preste».⁶⁵ Entendemos que se refiere a la vieja capilla del sagrario, aneja a la sacristía, antes de que estas dependencias desaparecieran en la reforma herreriana, aunque se conservó la primitiva disposición⁶⁶, por lo que se trataría del muro que separaba esta capilla de la sacristía. Aunque no queda completamente claro, puede que se tratara del mismo lugar pintado tan solo una década antes por Pedro Berruguete,⁶⁷ lo que explica que su trabajo se limite a lo que parece ser un repinte.

En esa primera década de siglo, y sin que se pueda precisar más al carecer de documentación, se detecta su estilo en alguna de las tablas del banco del retablo de la capilla de Santa Catalina en la iglesia de *El Salvador* en Toledo, que se analizará más adelante.

También en 1507 aparece documentado en el pago de las alcabalas de la ciudad de Ávila un Lorençio Davila de profesión pintor.⁶⁸ Es un dato significativo al indicar que en ese periodo está vecindado en Ávila y no en Toledo. No hay que olvidar que la alcabala es un impuesto regio cuyo cobro en el siglo XVI era competencia de las autoridades municipales, que lo recaudaban llevando a cabo un padrón de la población vecindada que tendría que satisfacer ese impuesto. La documentación fiscal vuelve a situar a Lorenzo en Ávila en 1518, cuando se elabora la relación de aquellos individuos que quedan eximidos del tributo de la moneda forera de ese año. Así, entre los habitantes de la cuadrilla⁶⁹ de la Trinidad de esa ciudad, figura de la siguiente manera: «Lorençio Davila, pintor, hijodalgo».⁷⁰ No ha de sorprender que se le exima de pagar la moneda forera y no de las alcabalas, ya que el pago de estas recaía sobre pecheros e hidalgos, al contrario de lo que sucedía con otras tasas como la de la moneda forera, de la que estaban exentos los hidalgos.

Que estamos hablando de un mismo artista lo demuestra, en el caso de Toledo, la íntima filiación estilística con las documentadas obras toresanas posteriores, y en Ávila el hecho de que en su testamento de 1534, otorgado una vez asentado en Toro, menciona que posee unas casas en la colación de la Trinidad en Ávila⁷¹.

En esta ciudad residía además su primera esposa, Mencía de Vergara, que otorga testamento en 1524. En él afirma ser «mujer de Lorençio Dávila vecino de la noble ciudad de Ávila».⁷² Dado que no se menciona su oficio, podría haberse referido

⁶⁴ Romero Ortega, 1989, p. 132.

⁶⁵ Sánchez Vivier, 1991, p. 1015.

⁶⁶ Marías, 1986, pp. 194 y 195.

⁶⁷ Marías y Pereda, 2004, p. 153, nota 14 recogen la documentación al respecto.

⁶⁸ Archivo Municipal de Ávila, Repartimiento real de alcabalas, 1507, sign. 058-06/01.

⁶⁹ A efectos administrativos, Ávila estaba dividida en el siglo XVI en seis «cuadrillas» que llevaban los nombres de la iglesia donde tenían sus reuniones: San Juan y San Esteban en el interior del recinto amurallado y San Pedro, San Andrés, la Trinidad y San Nicolás en el exterior. Ruíz-Ayúcar y Zurdo, 2009, p. 41.

⁷⁰ García-Oviedo y Tapia, 2011, p. 69. Aparece en el capítulo titulado «Memoria de los hijodalgo que están en la moneda forera del archivo de la ciudad de Ávila e los años 1518-1530»

⁷¹ Navarro Talegón, 1985, p. 11.

⁷² En Pascual de Cruz, 2012, p. 30.

al homónimo rejero abulense,⁷³ pero una vez más, el testamento del pintor, otorgado en Toro en 1534, viene a corroborar que se trata de un único artista, pues en este documento se declara viudo de Mencía de Vergara.

La década oscura. El problema de las atribuciones hasta su asentamiento en Toro

Existen en Ávila algunas pinturas datables entre la segunda y tercera década de siglo que se pueden relacionar con el estilo de Lorenzo, algunas de manera muy tangencial, como un retablo lateral en la iglesia de Santiago de Ávila cuya imagen principal es Santa Catalina de Alejandría. De las cinco tablas que la acompañan interesa destacar la *Lamentación* a la derecha de la santa titular y a la *Crucifixión* en el cuerpo superior, pues son en las tres en las que se detectan los inconfundibles «lexos» de nuestro pintor, esos fondos azulados en los que esboza alguna ciudad aún poco definida y sin referencias a la Antigüedad. La disposición de los personajes, así como sus gestos, serán recurrentes en la posterior obra documentada. Sin embargo, los rostros, mucho más toscos, difieren por completo de su estilo. Todos estos extremos se pueden corroborar al comparar estas pinturas con una de las primeras obras documentadas en Toro: el retablo de la Asunción y los Santos Juanes para el Obispo Juan Rodríguez de Fonseca. En definitiva, desde nuestro punto de vista, las disonancias y afinidades en estas y otras obras del periodo se explican por modo de trabajar del pintor, que tuvo una intervención limitada al dibujo y paisaje de las tablas reseñadas, que fueron acabadas por otro pintor de menor calidad.⁷⁴

Pero, en todo caso su vecindad en Ávila no implica su completa estabilidad en la ciudad y su zona de influencia. De hecho, desde los inicios de la década de 1520 aparece documentado en diversas localidades al norte de Castilla, bastante alejadas de esta ciudad. En 1521, en Villavieja del Cerro, cerca de Tordesillas, y por tanto no lejos de Valladolid, tasará un relicario para la iglesia parroquial⁷⁵ y en la Catedral de León realizará unas pinturas hoy desaparecidas. En el claustro se encargó de la *Disputa*, una pintura que completaba el ciclo iniciado por Nicolás Francés en ese espacio, que además testimonia, igual que la obra que hizo en el Sagrario de Toledo, su dominio de la pintura mural. Además se le paga por colores de la tabla que «ha de pintar para tras el coror».⁷⁶ También en León tasa en octubre de 1524, junto a Juan de Valmaseda, el retablo mayor *Santa María del Mercado*⁷⁷.

En 1526 se le paga en *Santa María* de Villabrágima un real a «un criado de Lorenzo de Ávila que trajo la muestra del retablo».⁷⁸ Es una referencia al retablo mayor de talla que se acababa de terminar, desaparecido en un incendio en el siglo XVIII. Hay que subrayar que Villabrágima, dependiente entonces de la diócesis de Palencia, se encuentra en plena Tierra de Campos, a parecida distancia de la sede episcopal, que de otros centros, como Valladolid, Zamora o Toro, y no había cortapisas por parte de las autoridades diocesanas para que la parroquia eligiera a profesionales de otras sedes. De hecho, la talla de este retablo fue realizada por los entalladores Gonzalo de la Maza, vecino de Palencia, y por Giralte de Bruselas, que vivía en Zamora. Para «ver el retablo», seguramente con el fin de estimar el valor de tal labor, se llamaron a pintores de Benavente y de Palencia,⁷⁹ y presentaron muestras el mencionado Lorenzo de Ávila, además de [Cristóbal de] Maldonado y [Martín de] Fonseca,⁸⁰ ambos vecinos de Medina de Rioseco, haciéndose finalmente con la obra el último. Si nos detenemos en este

⁷³ Comparten nombre y apellido, pero el rejero aparece habitualmente en los documentos como Llorente, y no como Lorencio, más usado para referirse al pintor. Este rejero está ampliamente documentado y por tanto se puede constatar que la familia que tiene es distinta a la del pintor. Gómez-Moreno, 1983, p. 124, le nombra como artífice de la reja de la capilla de las Cuevas. Posteriormente Parrado del Olmo, 1981b, pp. 82, 390, 413, 420, 541 y 553, contribuyó a su conocimiento con la publicación de varios documentos sobre él.

⁷⁴ Gómez-Moreno, 1983, p. 192, data el retablo hacia 1530, considerando sus pinturas “de estilo avilés, muy inferiores”.

⁷⁵ Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980, p. 446. La localidad pertenecía entonces a la diócesis palentina.

⁷⁶ Ríos y Serrano, 1895a, p. 125.

⁷⁷ Rodicio, 1985, p. 45.

⁷⁸ A.H.D.Va., Villabrágima, *Santa María*, Mandatos generales 1502-1520. Cuentas de 1526 s/f. García Chico, 1959b, p.10 recoge esta referencia, pero sin mencionar que fue un criado y no el propio pintor quien entrega la muestra, precisión que nos parece relevante pues parece indicar una cierta categoría con esta distinción que no se hace en el resto de los pintores que pujaron por la obra.

⁷⁹ A.H.D.Va., Villabrágima, *Santa María*, Mandatos generales 1502-1520. Cuentas de 1526 s/f.

⁸⁰ García Chico, 1959b, p.10. El erudito también menciona a un tal Santa Cruz, pintor de Palencia. La transcripción correcta es “Santos Cruz” y no se le paga por ninguna muestra para el retablo, su partida está separada de los desembolsos que hizo la iglesia en este sentido. El cura y el mayordomo se desplazaron a Palencia a verle *por el remate de las obras*, quizá haciendo referencia a que por esa fecha se estaba pintando la tribuna y una ventana del templo. A.H.D.Va.,

aspecto es por subrayar que los muchos retablos que se están realizando en este momento en Tierra de Campos están realizados por artistas que se desplazan de un lugar a otro para hacerse cargo de estas obras, como está bien documentado, por ejemplo, en el caso del escultor Jacques Bernal.⁸¹ Por ello no es extraño encontrar a Lorenzo de Ávila trabajando casi simultáneamente para la diócesis de Palencia o la de León, lo cual impide determinar con certeza dónde residía en los años inmediatamente anteriores a su establecimiento en Toro, pero seguramente ya se hubiera instalado por esta zona, al sur de León, a tenor de los retablos en los que va trabajando. A escasa distancia de Villabrágima está Pozuelo de la Orden, donde hacia 1528 se encargó del retablo mayor de *Santo Tomás* junto con Antonio Vázquez y Andrés de Melgar. Esta importante obra viene a corroborar lo que acabamos de exponer: en esta localidad terracampina, en el ámbito de influencia de la diócesis de León, pero dependiente de la orden de Santiago, colaboran estos tres artistas de diversas procedencias, ya que Melgar y Vázquez estaban vecindados por entonces en Valladolid, aunque el primero se asentará poco después en Santo Domingo de la Calzada.

El desafío que suponía la consecución en tiempo y forma de un retablo de proporciones ambiciosas, como es el caso, quizá propició esta unión, pero lo que interesa aquí es que conecta, aunque sea de modo tangencial, a Lorenzo de Ávila con Valladolid. Y es que, en su periplo, documentado y certificado estilísticamente, entre Toledo, Ávila y León, parece lógico que Lorenzo recalara en algún momento en Valladolid por la importancia de este núcleo en el siglo XVI. Como afirma Parrado, cuando el pintor Antonio Vázquez menciona en un pleito en 1525 a «un compañero suyo que vive en la ciudad de León», es muy posible que se esté refiriendo a Lorenzo de Ávila.⁸² Si, como parece, en el retablo de Pozuelo de la Orden Vázquez se encargó de colorear los paneles dibujados por Lorenzo de Ávila, es muy factible un entendimiento y confianza previa entre ambos artistas, que explica esta estrecha colaboración en una misma tabla. Hay *lexos* en las pinturas de Antonio Vázquez, como por ejemplo el retablo que hizo para Juan Gutiérrez Alderete a partir de 1536 que revelan un íntimo conocimiento de la pintura de Lorenzo de Ávila que va más allá de una colaboración puntual.



Figura 100. Lorenzo de Ávila y Antonio Vázquez. *Camino del Calvario*. Retablo de Santo Tomás. Pozuelo de la Orden (Valladolid)



Figura 101. Lorenzo de Ávila *Presentación del Niño en el templo*. Colección privada

Villabrágima, *Santa María*, Mandatos generales 1502-1520. Cuentas de 1526 s/f. Puede que se trate del pintor Juan de Santa Cruz que aparece documentado en Sahagún en 1495. Nieto Soto, 1994, pp. 305-308.

⁸¹ Véase a este respecto Cuesta Salado, 2011.

⁸² Parrado del Olmo, 1998, p. 259, aunque este estudioso piensa que esta relación entre ellos se fraguó en el taller de Juan de Borgoña.

El retablo de Pozuelo es, además, la última obra documentada y conservada anterior a su establecimiento en Toro, pero en este mismo periodo, hacia la segunda mitad de la década de 1520 podemos fechar otras obras no documentadas, pero dentro de su estilo, como las tablas que le asignaremos en la ciudad de León o en Castroverde de Campos. También está en directa conexión con su estilo y es de esta misma época el retablo mayor de *San Miguel* en Pedrosa del Rey, localidad muy próxima a Toro. En todas estas obras se detectan parecidas disonancias que en el retablo de Pozuelo de la Orden, unos esquemas compositivos, unos paisajes muy reconocibles, pero un acabado diferente, lo que implica una vez más la íntima colaboración de nuestro pintor con otros artistas.

Podemos concluir esta etapa inicial que engloba su formación y sus primeras obras en solitario afirmando que el perfil de Lorenzo de Ávila es similar al de otros muchos pintores que trabajaron y se formaron junto a Juan de Borgoña en Toledo entre la última década del siglo XV y los primeros años de la siguiente centuria y que se vieron influenciados por este pintor, tal y como muestran el estilo de su obra documentada desde sus primeros pasos profesionales. Al igual que otros miembros de este taller, en contadas ocasiones se encargó de alguna obra en solitario. Al conservarse casi completa la documentación toledana catedralicia de estas fechas, que Lorenzo de Ávila no figure documentado en más ocasiones, aleja cualquier pretensión de situarlo en una posición destacada frente a otros pintores que trabajaron en Toledo en los primeros años del siglo XVI. En este sentido, y para colocar en su justa medida el talento de nuestro pintor, nos parece importante explicar por qué a nuestro juicio no continúa su carrera en Toledo, siendo dentro de la Península uno de los lugares más ambicionados por un artista. Y es que del taller de Borgoña salieron otros importantes pintores con un estilo similar al de Lorenzo, pero de mayor calidad, como Juan Correa de Vivar o Francisco de Comontes. Es significativo así mismo que Lorenzo no se encuentre documentado en Valladolid, otro foco artístico de importancia en la época, y sí en lugares menos avanzados artísticamente, pero pujantes en lo económico, como es el caso de los otros centros artísticos al norte de Toledo donde está registrado su trabajo. En este sentido, Toro viene a anuar todos estos factores, un lugar con una demanda en auge, tanto nobiliaria como eclesiástica, pero que aún no había entrado de lleno en los usos artísticos del renacimiento italiano que se empezaban a imponer en la tercera década de siglo. Con su vecindad en la ciudad de las leyes se acaba el periplo itinerante de nuestro pintor y será su creciente influencia la que se extenderá por el territorio.

Los años en Toro

El primer documento en que comparece como habitante de Toro data de 1530, cuando junto con Martín de Carvajal traspasa el dorado del desaparecido retablo de *San Miguel* de Villavendimio al pintor zamorano Francisco Gutiérrez. Carvajal y Ávila se declaran como «vecinos que somos al presente desta noble cibdad»,⁸³ lo que viene a expresar la condición reciente de tal vecindad. Desde un año antes ambos pintores debían estar trabajando en el desaparecido retablo del convento de *San Francisco* de Toro. En 1529 Carvajal ya había recibido cinco mil maravedís «para en pago del retablo de San Francisco», y asegura haber cobrado ya otra cantidad previa.⁸⁴ En 1533 a ambos pintores se les retiene dinero por esta misma obra hasta que «enmienden ciertas historias del retablo».⁸⁵

A partir de entonces el rastro de su vida y obra está razonablemente documentado. Tras quedar viudo, se había vuelto a casar con Antonia Rodríguez con la que tenía dos hijos en 1534, momento en que efectúa un testamento, Antonio y María, además de Pedro, fruto de su primer matrimonio.⁸⁶ Veintiséis años más tarde, cuando Antonia realiza su testamento, la pareja tiene ocho vástagos. Además de los mencionados, se nombra a Águeda,⁸⁷ Ana,⁸⁸ Rafael, Hernando, Juan Bautista y Pedro. De éstos, siguieron la profesión paterna Hernando, Antonio y Juan Bautista, mientras que Rafael y Pedro fueron clérigos.

⁸³ Navarro TALEGÓN, 1985, p. 10.

⁸⁴ A.H.P.Za., prot. 3069, fol. 135.

⁸⁵ A.H.P.Za., prot. 3073, fol. 79 vº. Para un estudio más detallado de esta obra véase FIZ FUERTES, 2003a, pp. 54-55.

⁸⁶ Navarro TALEGÓN, 1985, pp. 9 y 10.

⁸⁷ Nacida en febrero de 1541 A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I. Fol. 10 v.

⁸⁸ Nacida en octubre de 1545. A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I. Fol. 26.

Hernando triunfó en Toledo,⁸⁹ Antonio se estableció en Valladolid, trabajando en el entorno de Rabuyate,⁹⁰ y de Juan Bautista apenas tenemos datos, más allá de que a la muerte de su padre en 1570 se encontraba «andante en la corte de su magestad»,⁹¹ pero en 1593 tasó unos anjeos hechos por Baltasar de Coca en Alafes, despoblado cercano a Toro.⁹² En el padrón de 1586 el único que aparece como vecino de Toro es Rafael.⁹³

Desde la década de 1540 y hasta su fallecimiento, Lorenzo habitó en Toro en las mismas casas «con su corral e poço» en la calle de la Corredera «en la colación de la iglesia de santo tomas frontero de la capilla mayor de la dicha iglesia, es decir, enfrente del ábside de la parroquia de Santo Tomás Cantuariense».⁹⁴

Hay unos documentos municipales de 1556 en los que el ayuntamiento de Toro exime al pintor de pagar los pechos de los años de 1558 a 1560 que ha sido interpretado como una merced que el cabildo concedía al pintor en atención a su valía artística,⁹⁵ pero quizá habría que ponerlo en relación con su pretendida condición de hidalgo en la ciudad de Ávila, mencionada más arriba. Llama la atención, por otra parte, que sea una exención temporal, por lo que también pudiera tratarse de una compensación de tipo económico por algún trabajo para el cabildo.⁹⁶

Desde su establecimiento en Toro hacia 1530 y hasta la década de 1550 los encargos de nuestro pintor se van sucediendo sin pausa. Su taller es requerido tanto en la realización de retablos mayores parroquiales como en encargos de particulares, tales como el Cardenal Tavera o la familia Rodríguez Portocarrero o los herederos del obispo Juan Rodríguez de Fonseca.

A partir de 1560 aproximadamente seguimos encontrando registros documentales de Lorenzo de Ávila, pero ninguno de ellos referido al contrato de nuevas pinturas. Algunos de estos datos son de carácter familiar, como cuando en 1561 otorga la dote a su hija María con motivo de su matrimonio con el bordador Alonso de Cuenca,⁹⁷ o en 1569 hace donación de unos censos a su hijo Pedro de Ávila, para que pudiera ordenarse clérigo.⁹⁸ En 1563 empieza a comerciar con cerdos comprados en Plasencia, negocio que continuará su familia tras su muerte.⁹⁹ Afirma en un codicilo de 1570 que efectuó en 1564 un testamento, que no se conserva;¹⁰⁰ quizá este apartamiento de la profesión después de una vida tan prolífica en lo profesional se debe a su estado de salud; de hecho, ese año de 1564 se registra en los libros de Visitas de *San Juan* de Morales de Toro se manda que se haga el retablo mayor de mano del escultor Melchor Díez y del pintor Lorenzo de Ávila,¹⁰¹ es decir, su valía sigue intacta, pero todo indica que su salud no, de ahí la compra-venta de cerdos, que le serviría para incrementar sus ingresos económicos.

En este último periodo de su vida, las únicas referencias tocantes a lo artístico son de 1566, cuando lo que se le debía de la policromía del retablo mayor de *Santa María del Castillo* en Torrecilla de la Orden (Valladolid). El retablo se había acabado

⁸⁹ Véase bibliografía sobre este pintor en Aterido Fernández y Zolle Betegón, 1999, p. 167, n. 2.

⁹⁰ Martí y Monsó, 1901, p. 425. Debió de morir hacia 1565, año de su famosa intervención junto a Rabuyate y Mateo de Espinosa en el arco de la Puerta del Campo con motivo de la entrada de Isabel de Valois en Valladolid, pues en 1566 su mujer ya se declara viuda al traspasar el retablo de Arenillas a Yuste de Espinosa. *Ibidem*, pp. 103-105.

⁹¹ Navarro Talegón, 1985, p.11.

⁹² A.H.D.Za. Mitra, Pleitos civiles, leg. 951-I.

⁹³ Padrón de los vecinos de la ciudad de Toro de 1586. A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 187 s/n. Vivía en la ochava de San Lorenzo. También se menciona a una María de Ávila en *la callejuela angosta que va a* [la iglesia de] *San Sebastián*, que es probable que sea la hija del pintor, seguramente viuda al figurar ella en vez de su marido.

⁹⁴ Los datos están extraídos de un pleito en el que entre 1562 y 1563 se vio envuelto nuestro pintor a causa del pago de los bienes dotales de una dueña anterior de la casa. Lorenzo de Ávila compró dicha vivienda en 20 de julio de 1545. La justicia le condenó a pagar 12.500 maravedís a la antigua propietaria de la casa, que ni siquiera era la que le había vendido la casa al pintor, cuyo procurador apeló la sentencia, pero el tribunal de Chancillería volvió a fallar en su contra en 1566. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 1310-10.

⁹⁵ Navarro Talegón, 1985, p. 12, n. 45d.

⁹⁶ Del mismo modo, a los carpinteros de la ciudad de Zamora el cabildo municipal les eximía de pagar impuestos por su permanente deber de acudir a todos los incendios que se generaran en la ciudad y por la obligación de construir las talanqueras en las fiestas. Pescador del Hoyo, 1974, p. 29.

⁹⁷ Navarro Talegón, 1985, p.7.

⁹⁸ Navarro Talegón, 1985, p.11.

⁹⁹ El último concierto lo hacen su viuda y sus hijas en 1571. Navarro Talegón, 1985, p.11.

¹⁰⁰ Navarro Talegón, 1985, p.10.

¹⁰¹ Navarro Talegón, 1980, p. 345, n.181.

una década antes y, como tantas veces, tardó en cobrarse. Parece significativo que gran parte de las cartas de pago firmadas por Borgoña¹⁰² y por Francisco de Valdecañas,¹⁰³ son autógrafas, pero no así en el caso de Lorenzo de Ávila, quien, seguramente debido a su estado de salud, reclamó su parte mediante terceros, entre ellos el mencionado Valdecañas y Antonio de Salamanca, pero en ningún caso a través de Juan de Borgoña.

Ese mismo año de 1566 tasó el relicario que pintó Luis del Castillo para *Santo Tomé* de Toro,¹⁰⁴ y supervisa la labor de Alonso González, a quien se le ha encomendado la realización de una pintura mural y la limpieza de la portada de la Majestad de la Colegiata.¹⁰⁵ Muere en los primeros meses de 1570, pues del 9 de enero es el mencionado codicilo y el 4 de marzo la viuda y los hijos otorgan una carta de poder a un procurador.¹⁰⁶

Respecto a la edad a la que falleció, debía de ser muy avanzada. Tenemos dos documentos contradictorios sobre su fecha de nacimiento. En una declaración del pleito de Abezames realizada en 1553 dice ser «de más de sesenta años», afirmación imprecisa, pero que situaría su nacimiento en la década de 1490 o a mediados de la anterior. El otro testimonio proviene de un servidor de Felipe II, Pablo Pfintzing de Hensfenfelt, secretario del Consejo de Estado para asuntos de Alemania, que deja al monarca un retablo realizado por «Lorenzo de Ávila de Toro, de edad de noventa y siete años»,¹⁰⁷ lo que nos llevaría hasta 1473, fecha un tanto improbable, pero desde luego no imposible. La imprecisión del propio artista sobre sus años, algo frecuente en este tipo de testimonios, nos parece más cercana a la realidad que la de Pablo Pfintzing, que al fin y al cabo conocería este dato por terceros. Hay otros datos objetivos que ayudan a aproximar su fecha de nacimiento. Los primeros testimonios documentales datan de 1507, cuando aparece simultáneamente cobrando por los dibujos de la manga rica y pagando la alcabala en Ávila, por lo que se puede considerar que en torno a esa fecha da los primeros pasos profesionales de una manera independiente. Eso significa que en esa época tenía entre veinte y veinticinco años, lo que sitúa su fecha de nacimiento hacia 1480-1485.

Estilo y Evolución

Todos los estudiosos que se han acercado a la obra de Lorenzo de Ávila han destacado su fuerte impronta toledana, que mantendrá hasta sus últimas obras. Las figuras tienden a una inexpresividad dulce y envarada, con escasa preocupación anatómica. Se trata de un pintor de escasos recursos gestuales que utiliza poses estereotipadas, muy reconocibles por su reiteración, con expresiones congeladas. Todos estos rasgos se reconocen ya en su primera obra documentada, la manga del Corpus para la catedral de Toledo. La expresividad de la que dota a las manos, con las palmas abiertas hacia el espectador y alzadas a la altura del pecho, le servirán para expresar cualquier emoción, sorpresa o alegría, pero también indignación o tristeza a lo largo de su carrera.

Sobre esta impronta toledana va incorporando las novedades del momento: la estampa rafaelesca, algo de dinamismo en sus composiciones y alargamiento del canon, rasgos estos que le relacionan con un incipiente manierismo en el que se ha querido ver la influencia de Berruguete.¹⁰⁸

Esta hipótesis no es descartable, pero tampoco es incompatible con la influencia de la obra de Luis de Morales en sus últimas obras, habida cuenta del incremento del misticismo que emanan sus figuras, en sus rostros y gestos, algo más crispados en ocasiones o en el alargamiento del canon, por no hablar de los paisajes que en los mejores ejemplos cobran el mismo

¹⁰² Libro de cuentas de los mayordomos de la parroquia de Torrecilla de la Orden 1552-1596. fols. 284v; 31 de octubre de 1558, A.R.Ch.Va., Protocolos y Padrones, caja 5-5 y fol. 286, 20 de mayo de 1565. Se declara vecino de Toro. Apenas cuatro meses después, como vecino de Ciudad Rodrigo, dicta su testamento.

¹⁰³ Libro de cuentas de los mayordomos de la parroquia de Torrecilla de la Orden 1552-1596. fols. 284, 285, 286, A.R.Ch.Va., Protocolos y Padrones, caja 5-5. Algunos pagos los cobró en su nombre como testamentario el platero toresano Miguel de Madrigal, que dice ser su cuñado. Libro de cuentas de los mayordomos de la parroquia de Torrecilla de la Orden 1552-1596, fols. 90, 283vº y 285vº.

¹⁰⁴ Navarro Talegón, 1980, p. 284.

¹⁰⁵ Navarro Talegón, 1996, p.57.

¹⁰⁶ Navarro Talegón, 1985, p.11.

¹⁰⁷ Aterido Fernández y Zolle Betegón, 1999, p. 146.

¹⁰⁸ Gómez-Moreno, 1927, p. 230; Post, 1966a, p. 46.

protagonismo que el relato representado.¹⁰⁹ En este sentido, conviene no olvidar que aunque la mayoría de las obras conservadas de Morales son a partir de 1550, su producción estaría a pleno rendimiento ya en la década anterior. Pese a trabajar en un foco periférico, su fama se trascendía Extremadura y aunque fuera por negocios tan prosaicos como el comercio porcino, está documentada la vinculación de Lorenzo de Ávila con Plasencia.

En lo relativo al uso de estampas, no son fácilmente detectables, quizá porque tuvo la suficiente habilidad para encubrir las fuentes empleadas. Es más sencillo establecer nexos de unión con composiciones de Juan de Borgoña, que vuelven a incidir en la ligazón de Lorenzo de Ávila con el medio toledano. Por ejemplo, cuando Lorenzo de Ávila estaba dibujando la manga del Corpus, Juan de Borgoña, acababa de finalizar el retablo de la *Adoración de los Magos* para la capilla del canónigo Luis de Daza en la catedral.¹¹⁰ En ambas obras se representa la *Adoración de los Magos*. La composición de esta escena en el retablo de Borgoña, tan serena y equilibrada, la repite Lorenzo en esta primera obra documentada y en otras posteriores, como la *Adoración de los Magos* del retablo de *Santa María de Arbás* en Toro, contratado en 1540.

Ya nos hemos referido al paisaje como una de las señas de identidad de la escuela de Toro en general, y hay que subrayar que esta peculiaridad es introducida por Lorenzo de Ávila. Desde sus primeras obras se detecta el mismo modo de construirlo, en la lejanía con sus características nubes en forma de cúmulo. Está documentado que en ocasiones solo se encargó del dibujo, de los rostros y de los «lexos».¹¹¹ Y ciertamente hay pinturas del primer tercio del siglo XVI en Ávila, León, incluso Toledo, cuyos paisajes tienen mucho en común, las figuras y composiciones recuerdan a las de Lorenzo de Ávila pero sin que se puedan identificar por completo con su estilo. Sucede en el retablo de Pozuelo de la Orden, donde afortunadamente está documentado como autor con Antonio Vázquez y Andrés de Melgar,¹¹² siendo claro por el estilo que tienen que la mitad del retablo la ejecutó Melgar, y la otra mitad la dibujó Ávila, pero la coloreó Vázquez. Este modo de trabajar en una tabla varios autores además de Lorenzo se percibe en otros retablos que lamentablemente no están documentados.

Su faceta empresarial

Su papel no se limitó a ser un buen pintor, sino que fue la mente directora de muchos de los retablos pictóricos de la zona que aún hoy podemos contemplar. Y es que Lorenzo de Ávila no sólo hereda de Juan de Borgoña su estilo, sino también la concepción de un gran taller que le permita afrontar numerosas obras simultáneamente. Eso significa que siempre trabajó con un obrador que se encargaba de las actividades de índole menos artística.

Como hemos visto, este *modus operandi*, en el que él idea y dibuja las composiciones y a veces nada más, lo establece desde sus primeras obras atribuibles en Ávila y León, y seguirá trabajando así hasta sus últimas realizaciones.

Cuando se contrataba la pintura de un retablo, el taller o talleres encargados de esta labor se hacían cargo también del dorado y estofado del ensamblaje. En el caso de Lorenzo de Ávila está documentada su colaboración con diversos doradores. En un primer momento cuando se instala en Toro y trabaja con Martín de Carvajal, será el zamorano Francisco Gutiérrez quien se encargue de esta labor; cuando mantenga un contrato de compañía con Juan de Borgoña II, Francisco de Valdecañas ocupará este rol.

Pero Lorenzo cae en el mismo error que Borgoña por la falta de renovación, ya que los esquemas se vuelven repetitivos y apenas varían a lo largo de su trayectoria. Al menos queda libre de otro defecto achacable a Borgoña, a quien se le ha criticado la excesiva participación del taller en algunas obras. Consideramos que, en el caso de Lorenzo de Ávila, aquellas obras que descienden mucho de calidad fueron hechas por seguidores o imitadores y no son encargos efectuados en su taller.

¹⁰⁹ Solís Rodríguez, 1977.

¹¹⁰ Mateo Gómez, 2004, p. 53.

¹¹¹ En 1542 Antonio de Salamanca se compromete a pintar un retablo para doña María de Mújica, tal y como le indique Lorenzo de Ávila quien se encargará de hacer los paisajes, los rostros y el dibujo de las composiciones. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3095, fol. 195. Será este documento el que Navarro (1985: 12) cita en el legajo 3092.

¹¹² Parrado del Olmo, 1998.

Fortuna Crítica

A su muerte en 1570, el tipo de pintura que practicaba estaba totalmente superada, pero durante el tercio central de siglo no tuvo rival en el medio zamorano. De la valoración de su estilo dan muestra no sólo la cantidad de obras repartidas por este territorio, sino los testimonios coetáneos de sus colegas, vertidos en el pleito de Abezames en 1553. Sin dejar de tener en cuenta que en este tipo de testimonios tanto los elogios de los partidarios como las descalificaciones de los contrarios se magnifican, lo cierto es que, al hablar de Lorenzo de Ávila, y al margen de las alabanzas, se subraya su papel de maestro. Así se evidencia en las respuestas de varios pintores en el pleito de Abezames cuando son preguntados por él, y reconocen su magisterio, incluso los pintores de la ciudad de Zamora, Macías de Carvajal y Alonso de Aguilar. El primero afirma que «el dicho Lorenzo de Ávila es muy excelente oficial, uno de los mejores que hay en el reino de pintar», mientras que el segundo opina que «el dicho Lorenzo de Ávila es muy excelente oficial e mejor que ninguno de los testigos del dicho Luis del Castillo e que puede ser muy bien maestro de todos ellos».

A estos se añade que desde sus inicios trabajó para las más relevantes familias toresanas como los Portocarrero en el desaparecido retablo de *San Francisco* o el Cardenal Tavera en el monasterio de *San Ildefonso*. Sus buenas relaciones con la nobleza local se evidencian no sólo a través de encargos, sino por otros datos que revelan cierta proximidad, como el hecho de que en 1540 figure entre los testigos de un poder que María Tavera, viuda de Francisco de Deza, otorga a su hijo para que en su nombre pueda cobrar parte de la pensión que su tío el Cardenal Tavera le ha concedido.¹¹³ También la iglesia tuvo en alta estima su trabajo, como lo demuestra el hecho de que en la iglesia de *San Juan Bautista* de Morales de Toro no se dé opción a los mayordomos y cura a que elijan a los artistas que van a efectuar un nuevo retablo y se ordene que sea Lorenzo de Ávila quien lo pinte.¹¹⁴

Su hijo Hernando, establecido en Toledo, es el autor de un tratado perdido en que enumeraba los pintores más importantes de su tiempo, incluyendo entre éstos a su padre.¹¹⁵ Pero quizá esta mención esté más basada en el orgullo familiar que en la realidad, en un intento de equipararle a otros pintores incluidos en el tratado, como Berruguete padre e hijo, Luis de Morales, Navarrete el Mudo o Correa de Vivar. De hecho, su nombre quedará olvidado durante siglos hasta que Demetrio de los Ríos lo saque a la luz en los inicios del siglo XX al elaborar su monografía sobre la Catedral de León. A éste seguirá García Chico en algunas notas en sus trabajos sobre escultura castellana, pero como ya se ha mencionado al hablar de la Escuela de Toro, va a ser el trabajo documental de Navarro Talegón el que ha permitido unir su nombre con el del autor anónimo de muchos de los retablos pictóricos de mediados del siglo XVI en Toro y sus alrededores.¹¹⁶

Hoy se le puede considerar uno de los autores más prolíficos y de mayor éxito en su tiempo, pese a que su arte no sea novedoso. Más que juzgarle por nuestro actual criterio, que valora negativamente la poca innovación existente en su pintura, resulta más fructífero tratar de entender el porqué de su éxito, basado en su gestión empresarial y en la realización de una pintura acorde a una determinada clientela, sin aspiraciones de innovación y alejada de los grandes centros difusores de novedades. En este sentido, es importante dejar claro cuáles son los límites de la influencia de su pintura, marcados al este y al sur por las diócesis de Palencia y de Salamanca respectivamente, centros mucho más al día, donde la pintura de Lorenzo de Ávila hubiera resultado algo anacrónica y habría tenido muchos más competidores.

Por eso tampoco nos parece proporcionado sobrevalorar su pintura equiparándole con otros creadores coetáneos, como se ha hecho recientemente en un estudio cuyas conclusiones están fuertemente marcadas por unas expectativas apriorísticas, que llevan a construir un relato a medida.¹¹⁷ En dicho trabajo no se trasciende en ningún caso el nivel de las meras especulaciones, al no sustentarse en ningún dato real, las digresiones sobre un posible periplo italiano en los años que median entre su salida de Toledo y su registro documental en tierras castellano-leonesas. Hay que insistir en que estas teorías no tienen base alguna ni en lo documental ni en lo estilístico y por tanto las conclusiones se ven lastradas por este error. El historiador del arte debe proponer hipótesis ante las lagunas e interrogantes que plantea cualquier estudio en profundidad. Pero, para tener algo de recorrido, a las hipótesis debemos exigirles indicios documentales o estilísticos, algo que aquí no ocurre. Se le traza a

¹¹³ A.H.P.Za., 3028, fol. 596.

¹¹⁴ Navarro Talegón, 1980, p. 345, n.181.

¹¹⁵ Aterido Fernández y Zolle Betegón, 1999, p. 147.

¹¹⁶ Especialmente en Navarro Talegón, 1980 y 1985.

¹¹⁷ Pascual de Cruz, 2012.

Lorenzo una suerte de ruta italiana que parece más bien ideada para hacerlo coincidir con las grandes obras del Quattrocento tardío y equipararle con los artistas que protagonizaron ese periodo. Es sencillamente imposible que nuestro pintor se hiciera cargo de obras tan dispares en lo formal como las dos tablas de Atri o los frescos de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, tal y como se afirma.

Por otro lado, las transferencias de obras del pintor Juan de Borgoña de Toledo al catálogo de Lorenzo de Ávila que se proponen en dicho estudio carecen de todo fundamento, pues solo se sustentan en que Lorenzo dibujó, como si este hecho fuese una característica privativa de él. Con este tipo de propuestas parece que todavía es necesario aclarar que también Juan de Borgoña está ampliamente documentado como dibujante, proporcionando *muestras* del trabajo por hacer. Por supuesto, Borgoña también lo está como pintor, ejecutando y recibiendo pagos por las pinturas de la sala capitular,¹¹⁸ tasando obras de colegas,¹¹⁹ ejecutando muestras de pinturas¹²⁰... por citar solo algunas de sus obras más relevantes en este periodo. También nos parecía innecesario a estas alturas tener que esclarecer que las diferencias de calidad entre unas obras y otras se explican teniendo en cuenta la mayor o menor participación del taller que siempre está detrás de un artífice en esta época.

Ciertamente, queda por dilucidar y delimitar el papel de estos colaboradores en las obras de Juan de Borgoña, pero la complejidad del problema no se resuelve atribuyéndoselo todo, sin documento alguno de por medio en que sustentar esta especulación, a Lorenzo de Ávila. Este modo de proceder, al alejarse de planteamientos serios y hechos con rigor, enmaraña más la cuestión.

Seguramente las lagunas existentes en su periplo vital y laboral, -tan comunes por otra parte a cualquier artista del periodo- se irán completando a medida que se vacíen más fondos documentales de los archivos. Probablemente serán, como en los últimos cuarenta años, aportaciones parciales, que permitan plantear solo aproximaciones cautas y razonables. La ambición de despejar el panorama de un plumazo con falsas expectativas y relatos autocomplacientes, que ensalzan a un artista por encima de la realidad, está lejos del rigor que debe presidir toda aproximación a la reconstrucción de un periodo de la historia del arte.

Hay por tanto que reivindicar el papel de Lorenzo de Ávila y colocarle como corresponde en el panorama de la pintura renacentista española, pero sin llegar al extremo de reorganizar gran parte del relato historiográfico bajo su autoría, con propuestas imposibles -por improbables- de demostrar.

Obras documentadas¹²¹

Muchas son las pinturas en las que aparece documentado el trabajo de Lorenzo de Ávila, y gracias en parte a su larga vida y prolífica labor, buena parte de ellas han llegado a nuestros días. Pero hay un salto de dos décadas desde la primera de ella, los dibujos para la «manga rica» en la catedral de Toledo hasta el retablo de *Santo Tomás* de Pozuelo de la Orden. El trabajo efectuado en León en los primeros años de la década de 1520 ha desaparecido, así como sus primeras obras en Toro a finales de esa misma década: sendos retablos para el monasterio de *San Francisco* y la parroquia de *San Miguel* de Villavendimio. Poco después, hacia 1533, se hizo cargo del retablo para la capilla del Hospital del Obispo Juan Rodríguez de Fonseca,¹²² su primera obra documentada en Toro que se ha conservado. Tres años después estaba haciendo un retablo para el

¹¹⁸ Sánchez Vivier, 1991, XXXIII y XXXIV.

¹¹⁹ Sánchez Vivier, 1991, p. 1036. En 1538 Juan de Borgoña tasaba una obra de Comontes.

¹²⁰ Sánchez Vivier, 1991, p. 1038. En 1508 hace unas muestras de unos brocados para que se labrasen en Florencia

¹²¹ Fiz Fuertes, 2003a, analizó las obras documentadas en ese momento, por lo que en este epígrafe se limitará al estudio de las dos únicas obras en la que ha aparecido documentación nueva, precedido de este breve comentario general que permita tener una visión de conjunto.

¹²² Actualmente en la colegiata de Toro, documentado por Navarro TALEGÓN, 1980, p. 117. Analizado en Fiz Fuertes, 2003a, pp. 55-56.

Cardenal Tavera en el monasterio de *San Ildefonso*,¹²³ que lamentablemente ya no existe.¹²⁴ Hacia 1538 debía estar ejecutando el retablo para la familia toresana Aguilar-Sedano,¹²⁵ que sí ha llegado a nuestros días.

El retablo mayor de la iglesia toresana de *Santa María de Arbás*, hoy modificado por las intervenciones dieciochescas, fue contratado en 1539.¹²⁶ Marca un punto de inflexión, no solo por su gran calidad, también porque a partir de ahora eliminará los pretilos detrás de las figuras, e incorporará la gama de los tornasolados a su paleta.¹²⁷ Se inicia así la década de 1540, su mejor momento.¹²⁸ Hacia 1542 contrató tres retablos -desaparecidos- para el monasterio de *San Francisco* de Villalpando,¹²⁹ así como el retablo de la Capilla de las Cuevas en la catedral de Ávila. Su última obra documentada con tablas de pincel es el magnífico retablo mayor de la parroquia de *El Salvador* de Venialbo, por el que recibe pagos desde 1550 y se le finiquita su cuantía en 1553.¹³⁰ Inmediatamente después debió de contratar la policromía del retablo mayor de *Santa María del Castillo* en Torrecilla de la Orden, que se manda hacer en 1553¹³¹ y por el que se anotan descargos a *los pintores* desde 1555.¹³² Ese mismo año se registra su última intervención artística la pintura de los escudos del ayuntamiento de Toro, recién construido.¹³³

Retablo de la Capilla de las Cuevas. Claustro de la catedral. Ávila

Don Pedro Daza, arcediano de la Catedral de Ávila desde 1530,¹³⁴ fundó una capilla en el claustro con el nombre de «Capilla de la Piedad».¹³⁵ Dos años después se realizan las ordenanzas y estatutos de la fundación, donde no se menciona ningún retablo. Al poco morirá el arcediano y fueron sus herederos en los inicios de la década de los cuarenta quienes encomendaron a Lorenzo de Ávila el retablo para la capilla.

El hallazgo en los archivos zamoranos de un poder dado en 1544 por Lorenzo de Ávila al pintor abulense Cristóbal de Portillo para que cobre de los herederos del arcediano el dinero resultante de la tasación del retablo, nos ha permitido confirmar esta obra como autógrafa de nuestro pintor.¹³⁶

Desde que Gómez-Moreno (1983:116) citara el retablo de la capilla de las Cuevas en el *Catálogo Monumental* dedicado a la provincia de Ávila, esta obra ha sido un referente continuo a la hora de hablar de la pintura del *Maestro de Pozuelo*. Lo cierto es que el investigador granadino, cuando se refiere al retablo lo incluye en la escuela toledana, aventurando que quizá

¹²³ Navarro Talegón, 1985, p. 11.

¹²⁴ Pensamos que es la misma obra a la que se refiere García Chico (1941, p. 26) al hablar de un crucifijo de Juan de Juni para un retablo efectuado para la Colegiata de Toro en 1537. La documentación manejada por el erudito no es localizable a día de hoy, por lo que no se puede profundizar en sus indagaciones, pero es extraño el prelado encargara simultáneamente dos retablos, por no hablar de que el patronazgo de la capilla mayor de la Colegiata la ostentaban los Fonseca. Véase Fiz Fuertes, 2003a, pp. 58 y 59. Agradezco al profesor Luis Vasallo sus acertadas sugerencias al respecto.

¹²⁵ Documentado en Navarro Talegón, 1985, p. 11. Véase además Fiz Fuertes, 2003a, p. 59-61.

¹²⁶ Navarro Talegón, 1980, p. 156-157.

¹²⁷ Un estudio de la obra en Fiz Fuertes, 2003a, p. 62.

¹²⁸ De este periodo en el auge de su calidad y éxito, dan muestra muchas otras obras que han llegado a nuestros días, sin documentar por el momento cuyo análisis se hará en el capítulo correspondiente.

¹²⁹ Obras no conservadas. En 1542 se menciona un solo retablo, -documentado en Navarro Talegón, 1985, p. 12, que sin embargo confunde el número de signatura- pero dos años después Lorenzo de Ávila da un poder a Antonio de Salamanca, que colaboró con él en esta obra, para que nombre tasadores para un retablo «y dos retablicos de sepulturas». A.H.P.Za., Protocolos, leg.3083, fol. 509. Véase además el capítulo dedicado a Antonio de Salamanca.

¹³⁰ Navarro Talegón, 2004, p. 218.

¹³¹ Libro de cuentas de los mayordomos de la parroquia de Torrecilla de la Orden 1552-1596. fol. 28 v. A.R.Ch.Va., Protocolos y Padrones, caja 5-5.

¹³² Los pintores siguieron recibiendo pagos entre 1558 y 1569. Libro de cuentas de los mayordomos de la parroquia de Torrecilla de la Orden 1552-1596. fol. 41. A.R.Ch.Va., Protocolos y Padrones, caja 5-5. Ese año además cuando Juan de Borgoña y Lorenzo de Ávila otorgan un poder a Francisco de Valdecañas para reclamar el dinero que se les debe «del retablo que pintamos para la iglesia de la dicha villa». Casaseca Casaseca, 1981, p. 214. Fue terminado en 1557, fecha que figura en el sotabanco del retablo, Castán Lanaspá, 2006, pp. 175-176.

¹³³ Navarro Talegón, 1985, p. 12.

¹³⁴ Sánchez Sánchez, 1998, p. 235.

¹³⁵ A.H.D. Ávila, *Ordenanzas y estatutos para la Capilla de la Piedad fundada por don Pedro Daza en el claustro*. fol. 49.

¹³⁶ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3083, fol. 448. Debo el conocimiento de este documento a la amabilidad de Emilia Rodrigo Fernández.

podiera haberlo realizado Juan Vela.¹³⁷ Gómez-Moreno no relaciona esta obra con el *Anónimo de Toro* hasta su visita a la provincia de Zamora, posterior a su periplo abulense. Al hablar del retablo lateral de la iglesia de *Santa María de la Horta* de Zamora, afirma que las pinturas se parecen a las de la *Capilla de las Cuevas* de Ávila.¹³⁸ Vuelve a mencionar la afinidad (que no identidad) de este retablo de Ávila al describir el estilo del retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense* de Toro.¹³⁹ Estos breves comentarios son los que sirvieron para que el retablo fuera incluido por los diferentes investigadores entre la obra del Maestro de Pozuelo, pero lo cierto ni siquiera el *Catálogo* del investigador granadino se incluían fotografías de esta obra, cuya imagen permaneció inédita hasta su publicación por Fiz Fuertes (2003a: 82).

Está formado por nueve tablas: *San Esteban*, *San Pedro*, *San Pablo* y *San Lorenzo* en el banco; *San Jerónimo*, la *Virgen de la Misericordia* y *San Pedro Mártir* en el primer cuerpo, y en el segundo *San Juan Bautista*, *Noli me tangere* y *San Andrés*. La capilla se encuentra bajo la advocación de *San Jerónimo* y *San Pedro Mártir*, lo que justifica su inclusión en el retablo. Además, en la sacristía de la capilla, sobre la cajonera de los ornamentos, se encuentra otro pequeño retablo que representa a *San Jerónimo Penitente* en la tabla principal y a *San Pedro* y *San Pablo* en las laterales, obra también de nuestro pintor. Aunque el arcediano también dedicó la capilla a la Piedad, ésta no se representa y es la *Virgen de la Misericordia* la que preside el conjunto con su manto protector y las flechas que simbolizan la ira de Dios, aunque su iconografía comparte elementos de una representación convencional de la *Asunción de la Virgen*. Extiende su protección situándose por encima de los personajes representados, preladados a su derecha, entre los que figura sin duda el arcediano Daza, y a su izquierda caballeros vestidos a la usanza de tiempos de Carlos V. Este cambio iconográfico se debe sin duda a la voluntad de los herederos, que descuidaron o interpretaron mal los deseos del patrono.

Desde el punto de vista estilístico, se perciben esquemas ya utilizados por Lorenzo de Ávila en otros retablos. La composición central con la Virgen es una versión mejorada de *Asunción* en el retablo homónimo de la iglesia de *Sancti Spiritus* de Toro, una de sus obras más tempranas y que, a su vez, se inspiraba en la realizada por Juan de Borgoña I para la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. Ciertamente es que en el ejemplo abulense hay un mayor protagonismo del paisaje.

Retablo lateral. Parroquia de *Santa María de la Horta*. Zamora

Todos aquellos estudiosos que se han interesado por la pintura zamorana han situado en un lugar destacado la obra que nos ocupa,¹⁴⁰ pero no fue hasta que se empezó a despejar la incógnita acerca del nombre de los pintores toresanos que Casaseca (1991:128) atribuyó el retablo a Lorenzo de Ávila, al igual que Samaniego Hidalgo años después (2006a; 2006b).¹⁴¹ Es este último quien más ha insistido a través de varias aproximaciones al tema en el docto mecenazgo del canónigo Gregorio Macías y asegurando la participación en la obra del entallador Alonso de Tejerina y de Lorenzo de Ávila, aunque todo ello no haya quedado debidamente acreditado desde el punto de vista documental,¹⁴² sobre todo en lo que concierne a la intervención del pintor, a cuyo esclarecimiento queremos contribuir aquí.

Gregorio Macías, patrocinador de esta obra, dictó testamento en Zamora el 8 de septiembre de 1550. Expresa su deseo de ser sepultado en su capilla dedicada a *San Sebastián* y *San Gregorio*, que él y su primo Gonzalo Macías, cura de Losilla, «nuevamente avemos rehedificado e dotado».¹⁴³ Al testamento le sigue un codicilo fechado en 13 de diciembre de ese mismo año. Es en este último donde se encuentra un párrafo que interesa destacar, relativo al retablo que se está haciendo:

¹³⁷ Las historiadoras encargadas de la edición de 1983 no pudieron ver este retablo a causa de las obras en que se encontraba la capilla, que hoy sigue sin ser muy accesible.

¹³⁸ Gómez-Moreno, 1927, p. 165.

¹³⁹ Gómez-Moreno, 1927, p. 232.

¹⁴⁰ Gómez-Moreno (1927, p. 165) consideró las pinturas de este retablo parecidas a las de la Capilla de las Cuevas de la catedral de Ávila y a la obra del Anónimo de Toro, pero no llegó a incluirlas entre la obra de este maestro. Post (1947, pp. 574-577) las adscribe al Maestro de Pozuelo, encontrando contacto con la obra de Juan Correa de Vivar.

¹⁴¹ Le ha seguido Pascual de Cruz (2012: 55-56).

¹⁴² En ninguna de las publicaciones de este investigador se ha especificado qué documentación ha manejado ni su ubicación, aunque todo indica que sus datos provienen del testamento del canónigo.

¹⁴³ Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Inquisición, leg. 4599, exp. 7, fol. 109.

ytem digo y declaro que Tejerina entallador hubo de haber por el crucifijo e obra que hizo después veintiún ducados y por el san Sebastián que hizo. Y le a dado para aquello y para acrescentar el retablo cuando vino Juan de Ávila a asentarlos doscientos y cincuenta reales. Por manera que para aquello tiene diecinueve reales demasiados y tiene allá el crucifijo y el san Sebastián que le había hecho Ortega, que aquello sea del dicho señor canónigo y que gelo ha de volver.

Pese a la farragosa redacción, del texto se desprende que, efectivamente, fue Tejerina quien realizó la obra de talla. Pero también aparece nombrado Ortega, refiriéndose seguramente al escultor Pedro de Ortega,¹⁴⁴ cuyo papel aquí es más relevante de lo que se ha hecho ver en los estudios antes mencionados. De hecho, la parte más clara del texto es aquella en la que se afirma que fue él quien se encargó de tallar las piezas de bulto, aunque seguramente Tejerina se ocupó del ensamblaje y fue quien contrató la obra, de ahí que sea quien recibe los pagos.

Pero interesa sobre todo la tercera persona mencionada, Juan de Ávila, que se encargará de asentar el retablo. Dado que en este periodo no está documentado el trabajo de ningún artífice con tal nombre en este territorio, pensamos que se trata de un error del escribano o del propio testante -ya muy próximo a su fin- y que se está refiriendo a Lorenzo de Ávila.¹⁴⁵ Como hemos visto, este pintor se encargó con frecuencia del diseño de retablos, de manera que bien pudo ejercer aquí esta labor, en un momento en que su magisterio es incuestionable y en una obra que además conllevaba poco trabajo escultórico.

De hecho, el trazado es una creación muy singular. Consta de una gran tabla central que ocupa todo el cuerpo superior de la obra con la Virgen y a San Juan flanqueando la talla de un Crucificado. El cuerpo bajo, que actúa a modo de banco, tiene dos tablas, la *Misa de San Gregorio*, y el *Martirio de Santa Catalina* y entre ambas se sitúa una talla con *San Sebastián*. La parte más inusual, es el guardapolvo, cuya disposición hoy está alterada.¹⁴⁶ En él Lorenzo de Ávila pintó diversos personajes bíblicos, cuatro profetas -Jeremías, Isaías, Oseas y Daniel- y los cuatro evangelistas, además de San Pedro y San Pablo, todos con sus correspondientes filacterias con textos en latín extraídos de la Vulgata con alguna alteración, como era habitual.

Al mencionar a los artífices en el codicilo, se hace referencia también a «acrescentar el retablo», lo que indica que en 1550 se estaba ampliando, pero no sabemos en qué medida, ya que muestra una gran unidad estilística pese a la variedad iconográfica existente. Es extraño que uno de los dos santos titulares de la capilla aparezca en talla y el otro en pintura, pero quizá se deba a la mayor dificultad de encarnar en bulto la visión del pontífice, mientras que el martirio de *San Sebastián*, al ser una sola figura, siempre se ha prestado más a este tipo de representación. La inclusión del *Martirio de Santa Catalina* se entiende en este contexto funerario porque esta santa, además de proteger a los moribundos, es considerada una de las principales santas intercesoras,¹⁴⁷ de la misma manera que San Gregorio lo era de las almas en el Purgatorio, además de ser el santo titular del patrono. Hay que añadir que la escena aquí representada fue especial objeto de veneración por las indulgencias que se le atribuían.¹⁴⁸ Por supuesto, los apóstoles y profetas también están profundamente vinculados al carácter mortuario del retablo, pero hay que señalar esta disposición en los laterales, glosando o acompañando las escenas centrales, es un poco

¹⁴⁴ Pedro de Ortega está documentado en diferentes localidades en el tercio central de siglo. Aparece en 1546 aceptando a un aprendiz para enseñarle el oficio de entallador (A.H.P.Za., Protocolos, leg. 74, s/f 16 de febrero de 1546). Ese mismo año contrató la sepultura del regidor Francisco Ramírez para la iglesia de Santa Lucía. (A.H.P.Za., Protocolos, leg. 74, fols. 393). También se encargó de la custodia para el retablo mayor de la parroquia de Fuentespreadas (A.H.D.Za., Fuentespreadas, *San Cristóbal*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1543-1544) y de la del retablo mayor de San Juan de Samir de los Caños. (A.H.D.Za., Samir de los Caños, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1555-1556). En 1572 termina de hacer el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Gáname (A.H.D.Za., Gáname, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1572).

¹⁴⁵ En un artículo sobre la sobrina del canónigo Macías y el contexto espiritual de la Zamora de la década de 1550 se interpreta que este Juan de Ávila puede hacer referencia al santo de ese nombre y una supuesta visita a Zamora en 1550, pero es una apreciación errónea, dado que a este Juan de Ávila se le está relacionado con una actividad privativa de la esfera artística como es asentar un retablo y no, como afirma la autora, con una visita por motivos espirituales. Moreno Martínez, 2014, p. 18.

¹⁴⁶ Las tablas de los cuatro profetas ya no lo cubren por arriba, sino que se encuentran colgadas en los muros anexos al retablo, lo que permite su mejor visibilidad, pero la lectura de conjunto también se ha visto alterada porque tras la restauración del año 2000 se colocaron los apóstoles de la derecha a la izquierda y viceversa, con lo cual sus dedos apuntan hacia el exterior en vez a las escenas del retablo a las que aluden sus filacterias.

¹⁴⁷ Reau, 1997a, p. 275.

¹⁴⁸ Reau, 1997b, pp. 48 y 53.

retardataria, ya que la mayoría de los ejemplos conocidos son del primer tercio de siglo, como se ha podido comprobar en el retablo de Fuentelcarnero.¹⁴⁹



Figura 102. Lorenzo de Ávila. Retablo para el canónigo Gregorio Macías. Parroquia de Santa María de la Horta. Zamora

En la disposición original, los profetas cubrían el Calvario a modo de tejadillo, por eso están representados emergiendo de unas nubes, porque se sitúan ya no en la esfera terrenal sino en la celestial. Todos los textos reseñados en sus filacterias hacen referencia a un contenido pasional. Los lamentos de Jeremías: «mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor» y Daniel: «muero sin haber hecho nada» parafrasean la Vulgata,¹⁵⁰ se complementan con el mensaje redentor de Isaías: «en sus llagas hemos sido curados»¹⁵¹ y el triunfal de Oseas: «oh muerte, yo seré tu muerte, y seré tu destrucción, infierno».¹⁵²

¹⁴⁹ Otro ejemplo sería el retablo de Juan Correa de Vivar para el monasterio jerónimo de Guisando (Ávila), hoy en el Museo del Prado, se fecha hacia 1533-1535, y se representa de cuerpo entero a David, Isaías, Jeremías y Hababuc [https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=retablo%20de%20la%20natividad.%20monasterio%20jer%3%B3nimo%20de%20guisando%20\(%C3%A1vila\)&ordenarPor=pm:relevante](https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=retablo%20de%20la%20natividad.%20monasterio%20jer%3%B3nimo%20de%20guisando%20(%C3%A1vila)&ordenarPor=pm:relevante).

¹⁵⁰ En el libro de las Lamentaciones, 1, 12 y Daniel 13,43 respectivamente.

¹⁵¹ Isaías 53,3.

¹⁵² Oseas 13, 14.

Ya en el cuerpo del retablo, todas las filacterias de los evangelistas glosan el preciso instante de la muerte de Jesucristo en la cruz. Lo podemos comprobar a través de las palabras de Juan 19, 30: «Todo está cumplido. E inclinando la cabeza entregó el espíritu»; las de Lucas, 23,46: «en tus manos pongo mi espíritu y, dicho esto, expiró»; las de Mateo, 27, 50, «Dando un fuerte grito exhaló el espíritu» y las de Marcos, 15,37: «Dando un gran respiro, expiró». Es por ello los cuatro señalan con el dedo la escena principal del retablo, en la que se representa ese momento crucial.¹⁵³

Las glosas de San Pedro y San Pablo: «Cristo padeció por nosotros dejándonos ejemplos» y «Tened en vosotros los mismos sentimientos que Jesucristo»,¹⁵⁴ son las encargadas de transmitir un modelo de conducta que se apoya en el sacrificio de Jesucristo. Este es el camino que siguieron los santos, y por ello los dos apóstoles están situados a la altura del cuerpo inferior señalando las escenas milagrosas.

En lo pictórico, y guiándonos por las fechas que ofrecen testamento y codicilo, se trata de una obra de Lorenzo de Ávila del inicio de 1550, prácticamente coetáneo del retablo mayor de Venialbo, otra de sus creaciones más excelentes. Y alcanza ese grado porque los personajes no caen en la inexpressividad en la que suele incurrir el pintor, como se puede apreciar sobre todo en el rostro de la Virgen, con un *pathos* cercano a los parámetros de Luis de Morales. La obra también ha ganado en dinamismo, como es patente, sobre todo, en el *Martirio de Santa Catalina*. Esta tabla y el majestuoso paisaje del Calvario sirven también para apreciar los matices que ha adquirido su paleta desde sus primeras obras y es un magnífico ejemplo del abismo que separa la obra autógrafa de Lorenzo de la de sus seguidores y discípulos.

Respecto a su ubicación original, en su testamento, fechado unos meses antes del codicilo, el canónigo Macías ordena que su cuerpo sea sepultado

en la capilla que nuevamente avemos rehedificado e dotado Gonçalo Maçias, cura de Losilla y de Casasola, mi primo, e yo en la iglesia parrochial de nuestra señora de la orta que es de la orden de san Juan junto a la capilla mayor de la dicha iglesia a do solia ser sacrestia¹⁵⁵.

Un poco más adelante precisa:

Por quanto gonçalo maçias mi primo y yo nos obymos concertado de que los dos edeficamos la dicha capilla en la dicha iglesia santa María de la orta con que yo tomase a mi cargo de reedificar la dicha capilla en la sacristía vieja de la dicha iglesia e que a mi costa hiciese otra sacristía más adelante, que saliese la puerta junto al altar mayor e que fuese de mayor compas que la otra, la cual capilla en la sacristía vieja ya la rehedifiqué e hice la otra sacristía mayor que la vieja junto al altar mayor.¹⁵⁶

Dos meses después, en el codicilo de 13 de diciembre de 1550, expresa el deseo de ser sepultado

en el suelo de la capilla de san Sebastián y san Gregorio que es dentro de la dicha iglesia de santa María de la orta junto a la pared que sale al cabido de la dicha iglesia. Y después el tiempo andando, hagan allí una cabaña del alto que pareciere a sus terceros y pongan dentro una piedra grande que esta junto a la pila de bautizar y en ella un letrero que diga aquí yaze el cuerpo del canónigo Gregorio Macías con lo más que les pareciere e de cada cabo las armas que están en los frontales de la dicha capilla y que pongan una losa encima.¹⁵⁷

El «cabildo» al que se refiere es la portada sur del templo. Accediendo a la misma desde el interior del templo, se accede a la izquierda a una capilla, que sería la que pertenecía a Gregorio Macías. En esta capilla, denominada de la Caridad en la

¹⁵³ Como ya hemos señalado, la disposición primigenia del guardapolvo está invertida y además ahora se sitúan a una altura algo inferior que en origen, por eso se aprecia peor su vinculación con la escena de superior.

¹⁵⁴ I epístola de San Pedro, 2, 21 y Epístola de San Pablo a los Filipenses, 2,5.

¹⁵⁵ AHN, Inquisición, leg. 4599, exp. 7, fol. 109v-110.

¹⁵⁶ AHN, Inquisición, leg. 4599, exp. 7, fol. 114.

¹⁵⁷ AHN, Inquisición, leg. 4599, exp. 7, fol. 122.

documentación parroquial, aún se encontraba en el siglo XIX, pues el retablo aparece descrito en los inventarios de 1829 y 1888.¹⁵⁸ Sin embargo a principios del siglo XX Gómez-Moreno (1927: 164) vio el retablo «encajado en un arco»,¹⁵⁹ en la sacristía de la iglesia, es decir en la capilla aneja a la cabecera en el lado de la epístola, que, si nos atenemos a las especificaciones del testamento, fue reedificada por el canónigo para ese uso.

La preocupación del canónigo por las vicisitudes de su capilla y retablo lleva a pensar que eran obras encargadas poco antes de su muerte, y que temía no contar con tiempo suficiente para verlas terminadas, como efectivamente sucedió.

Obras atribuidas

A medida que se ha ido cimentando documentalmente la importancia de Lorenzo de Ávila en la pintura de su tiempo, ha aumentado cuantiosamente el número de obras que se le atribuyen, bien actualizando antiguas asignaciones a los Maestros de Toro y de Pozuelo, bien a través de la incorporación de nuevas realizaciones. Hay una excesiva facilidad en la concesión de su autoría en el marasmo de obras por clasificar. Es una actitud hasta cierto punto comprensible, pues de este modo estas adquieren más relevancia -académica y/o pecuniaria- que bajo la vaguedad del anonimato. Esta es una de las razones que nos lleva a insistir en la importancia de discernir el grado de participación de este pintor, y si se trata de obras de sus colaboradores o imitadores. En las líneas que siguen hemos tratado de organizar esta vasta producción cronológicamente, especificando su grado de participación siempre que sea posible.

En algunos casos, y con el fin de trascender la inagotable discusión formal, hemos hermanado algunas tablas que por estilo y medida podrían haber pertenecido a un mismo conjunto que en algún momento -casi siempre en el siglo XIX o los inicios del XX- salió de territorio zamorano.

Apenas nos detendremos en las obras de su etapa leonesa en la década de 1520, como el retablo de los Arcángeles o el retablo de Barrio de la Puente,¹⁶⁰ ni muchas otras realizadas tras su establecimiento en Toro¹⁶¹ a no ser que haya nuevos datos o puntos de vista que aportar.

No obstante, sí hay que insistir, por la importancia de la obra, en que el retablo que hoy orna el altar mayor de la iglesia de la Trinidad en Toro, procedente del Monasterio de *Sancti Spiritus* no está documentada. Se ha interpretado de este modo¹⁶² a partir de un documento de 1538 en el que el entallador Antonio de Francia se compromete a «añadir» una serie de elementos de talla, entre ellos una custodia, «al retablo que está hecho en el dicho monesterio en el altar mayor» siguiendo una muestra de Lorenzo de Ávila y «a contento» de este pintor. Al margen de que se trata acrecentar en elementos de talla un retablo ya hecho, el estilo de las tablas del retablo conservado no coincide con el desarrollado por Lorenzo en la década de 1530, sino con el practicado en la iglesia de Venialbo, su última obra documentada, por lo que pensamos que el retablo que se conserva en la iglesia de la Trinidad es una obra realizada en la década de 1550¹⁶³. Además, la talla también indica esa cronología, al incorporar ovas y palmetas, elementos que no forman parte del repertorio decorativo en la década de 1530. El documento de 1538 y la insistencia en los añadidos seguramente hacen referencia a una remodelación del retablo anterior a este, probablemente gótico, en un intento de *aggiornarlo* a la moda del siglo XVI sin necesidad de cambiar de retablo.

¹⁵⁸ A.H.D.Za., Zamora, *Santa María de la Horta*. Libro de Inventarios, 1772-1888.

¹⁵⁹ Desde su restauración en el año 2000 el retablo se encuentra en un arcosolio de muro del lado de la epístola.

¹⁶⁰ Fiz Fuertes, 2003a, pp. 68-70.

¹⁶¹ Para un análisis de las mismas véase Fiz Fuertes, 2003a.

¹⁶² Navarro Talegón, 1995, p. 88.

¹⁶³ Analizado en Fiz Fuertes, 2003a, pp. 86-88.

Retablo de la capilla de Santa Catalina. Iglesia de *El Salvador*. Toledo

Se trata de un retablo realizado para la capilla de Fernando Álvarez de Toledo (1435-1508 circa), secretario de los Reyes Católicos. Su linaje, de orígenes conversos,¹⁶⁴ fue uno de los más prominentes de Toledo. Varios miembros de su familia profesaron gran devoción a Santa Catalina, nombre muy frecuente además entre las mujeres de su estirpe.¹⁶⁵ Además, esta devoción por la santa alejandrina también puede relacionarse por su tradicional papel como patrona de la ciencia y el saber, ya que un hermano de Fernando Álvarez de Toledo, Francisco, había fundado en Toledo en 1485 el colegio de Santa Catalina, germen de la futura universidad del mismo nombre.¹⁶⁶ Por todo ello, no extraña que la santa aparece representada de bulto en un lugar destacado en el retablo y su historia se desgrana en cuatro de las seis escenas que decoran las sargas que un día sirvieron para cubrir el retablo.

Álvarez de Toledo realiza testamento en 1499.¹⁶⁷ En él afirma haber fundado en la iglesia de El Salvador de Toledo una capilla de Santa Catalina para su entierro y el de sus sucesores, pero no se menciona la ejecución de un retablo. No es algo que deba extrañar, sobre todo si el testante no está próximo a la muerte, como era el caso -don Fernando murió en torno a 1508-, y por tanto no tiene la urgencia de dejar dispuestos todo tipo de detalles. Esta clase de especificaciones se solventaban en documentos aparte, que suelen ser coetáneos al testamento o inmediatamente posteriores. En todo caso, el estilo de la obra indica que fue realizado entre los últimos años del siglo XV y los primeros de la siguiente centuria.

El retablo se encuentra *in situ*, pero no íntegramente, ya que carece de las alas colaterales que lo cerraban y que aún se aprecian en fotografías anteriores a la Guerra Civil. También faltan las sargas antes referidas, que lo cubrían una vez cerrado, hoy en el M.N.A.C.¹⁶⁸ Como han destacado aquellos que lo han estudiado, salta a la vista la disparidad de estilos existente en el conjunto.¹⁶⁹ En el cuerpo del retablo se distingue la intervención de Pedro Berruguete, o más bien de su taller, en el *Prendimiento* y en la *Flagelación*. Tanto las alas como las sargas han de vincularse también al taller berruguetesco, pero han sido poco tenidas en cuenta por la historiografía quizá por su menor calidad, pero son obras sumamente interesantes en las que merece la pena detenerse para hacer un par de apuntes. En las alas se representaban a los apóstoles de cuerpo entero y a seis santos efigiados hasta las rodillas en el cuerpo bajo. Recurriendo a la comparación formal, son innegables las analogías con algunos de los sabios representados en el *studiolo* de Federico de Montefeltro en Urbino, suficiente evidencia formal, desde nuestro punto de vista, para la cuestionada estancia de Pedro Berruguete en Italia. En cuanto a las sargas, que también han de vincularse al taller de Berruguete, cabe destacar su estrecha vinculación estilística con las pinturas murales sobre la historia de San Pedro que realizó el pintor paredeno en la catedral primada.

Volviendo al retablo, salvo las dos tabas mencionadas, el resto del cuerpo del retablo se ha dividido tradicionalmente entre Juan de Borgoña y el llamado Maestro del Tránsito.¹⁷⁰ Desde nuestro punto de vista, Borgoña y su taller intervinieron en la *Anunciación*, la *Natividad*, así como en tres de los cuatro apóstoles del banco: *San Pedro*, *San Juan Evangelista* y *Santiago*. En cambio, *San Juan Bautista* y las cuatro tablas narrativas del lado de la epístola, fueron realizadas por otro pintor, para el que se puede mantener el apelativo de Maestro del Tránsito, aunque su figura no está suficientemente definida. Este pintor, por sus débitos con Juan de Borgoña, hubo de ser alguien formado en su entorno. La propuesta de que todo el conjunto sea una obra de Lorenzo de Ávila¹⁷¹ solo es admisible en la tabla del banco con el Bautista, pues su rostro es muy similar al de los empleados por Ávila en sus obras leonesas y en las toresanas más tempranas. Pero es sobre todo el paisaje, con sus inconfundibles nubes y el cielo surcado por aves, lo que hacen plausible la intervención de Lorenzo de Ávila en este retablo como uno más de los pintores asociados a Borgoña y no desde luego desde una posición de liderazgo.

¹⁶⁴ Véase Canabal Rodríguez, 2011.

¹⁶⁵ La propia madre del regidor se llamaba así, además de una hermana y una de sus hijas. y su hermano Francisco fue el fundador del colegio de Santa Catalina, el origen de la Universidad de Toledo. Ceballos-Escalera, 2011, pp. 176-177.

¹⁶⁶ Sobre esta institución, véase Canabal Rodríguez, 2007.

¹⁶⁷ Ceballos-Escalera, 2011, p.173.

¹⁶⁸ Número de catálogo: 071428-CJT

¹⁶⁹ El estudio más completo sigue siendo el de Post, 1947 pp. 80-82.

¹⁷⁰ Post, 1947, pp. 80-82. Silva Maroto, 1998, p. 244.

¹⁷¹ Como se afirma en Pascual de Cruz, 2012, pp. 203-208.

Nuestra hipótesis es que el retablo fue encargado a Pedro Berruguete hacia 1497, parejo a la fundación de la capilla. Como sabemos, en esa fecha el pintor acaba de terminar su obra en el sagrario de la catedral, y aunque su familia sigue residiendo en Toledo,¹⁷² los compromisos del artista en otras obras, como el retablo mayor de la catedral de Ávila o el de *San Ildefonso* de Toro, le mantuvieron alejado de la ciudad imperial, lo que explica la inferior calidad de las pinturas, ya que la participación del maestro debió ser mínima. Quizá, como se ha propuesto para estos dos últimos retablos, sus herederos se ocuparon de ellas durante un tiempo y luego las retomaron otros artistas.¹⁷³ Esto explica, al igual que en el retablo mayor de Ávila, la desigual división estilística del retablo, pues fueron intervenciones sucesivas y no repartidas equitativamente de antemano. Y es ahí, hacia 1505-1506, cuando pudo intervenir Juan de Borgoña, ocupándose de lo que faltaba del lado del evangelio, y dejando todo el lado de la epístola para el Maestro del Tránsito, al que en ningún modo hay que equiparar con una primera etapa toledana de Lorenzo de Ávila, pues los tipos humanos que observamos en esta parte del retablo no se vuelven a encontrar en tierras zamoranas. Lo más plausible es que Lorenzo interviniera en esta parte del retablo, y en otros *lexos* como el de la *Huida a Egipto* o la *Adoración de los Magos* como un miembro más del taller.



Figura 103. Lorenzo de Ávila. *San Juan Bautista*. Retablo para la capilla de Santa Catalina. Toledo

¹⁷² Marias y Pereda, 2004, p. 162.

¹⁷³ Vasallo Toranzo, 2003a, p. 16.

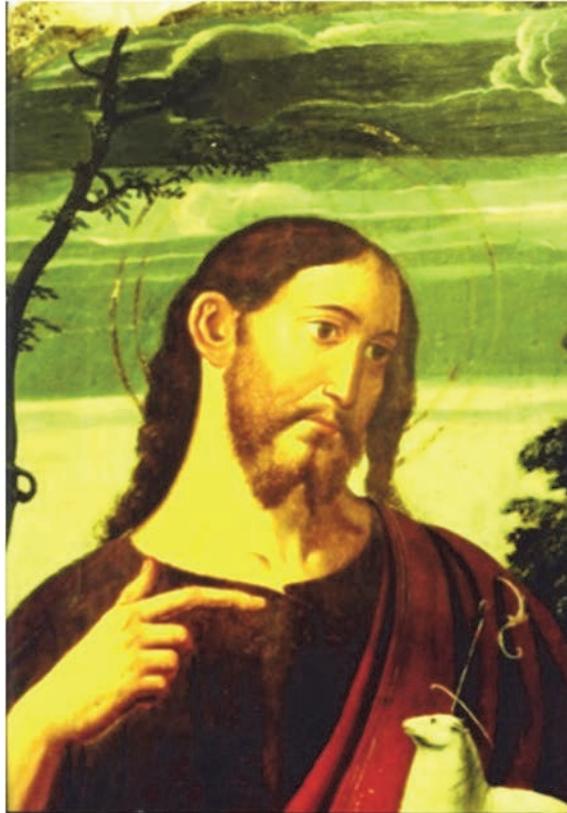


Figura 104. Lorenzo de Ávila. *San Juan Bautista*. Museo Diocesano. León



Figura 105. Lorenzo de Ávila. *Santiago*. Museo del Monasterio de Sancti Spiritus. Toro

Presentación en el templo. En comercio

La pintura fue asignada por Díaz Padrón (1982) al Maestro de Pozuelo, atribución actualizada en 2003, cuando fue clasificada como obra de Lorenzo de Ávila.¹⁷⁴ Si la traemos a colación ahora es porque la tabla ha estado en comercio en 2016 atribuida a un seguidor de Juan de Borgoña,¹⁷⁵ que ha servido para poder conocer las medidas de la pieza -144,7x107,2 cm.-, así como la oportunidad de contar con una buena fotografía que nos permite ratificar la atribución a Lorenzo, o más bien a su taller. Pese a la carencia de una de sus notas distintivas, el paisaje en la lejanía, es una obra singular por el ingenuo modo que tiene de tratar la arquitectura, al modo de los fondos del gótico internacional, practicado entre otros, por Nicolás Francés en el retablo de la catedral de León y que nuestro pintor tuvo oportunidad de contemplar durante su estancia allí. No se nos puede escapar además que la portada del templo gótico es una simplificación de la fachada occidental de la seo leonesa.¹⁷⁶ Por todo ello pensamos que es una obra de finales de la década de 1520, al término de su estancia en León.

Retablo mayor. Iglesia de *San Miguel*. Pedrosa del Rey (Valladolid)

Este retablo ha sido recientemente restaurado después de aguardar durante décadas una intervención que frenara el grave deterioro de la obra.¹⁷⁷ Su magnitud y gran calidad permiten evocar el impacto que debió suponer la esta pintura cuando irrumpió en el área zamorana a mediados de la tercera década del siglo XVI, pues se trata de una de las primeras obras en las que se puede percibir la huella toledana.

El ensamblaje es aún tardogótico, pero las pinturas son plenamente renacentistas, de manera que hay que situar su ejecución entre 1525 y 1530.

Consta de un banco escultórico y dieciocho tablas repartidas en tres cuerpos y seis calles, más una central dedicada a escultura. Sólo cuatro de sus tablas representan episodios de la vida del titular del templo: *San Miguel venciendo al demonio*, *Milagro del toro en el monte Gargano*, *San Gregorio a las puertas de Roma*, además de la inusual escena de la *Expulsión del Paraíso*, sin duda la más bella de las composiciones del retablo por su atmósfera *quattrocentista*. Se encuentran en el primer cuerpo, flanqueadas por la *Visitación* y la *Asunción*. El resto del retablo se dedica a asuntos que figuran entre los habitualmente representados de la vida Cristo, *Anunciación*, *Natividad*, *Adoración de los Magos*, *Circuncisión*, *Presentación en el templo*, *Huida a Egipto* en el primer cuerpo, y en el segundo se disponen el *Bautismo de Cristo*, la *Oración en el huerto*, *Via Crucis*, *Lamentación ante Cristo muerto*, *Resurrección* y *Noli me tangere*.

Pedrosa, perteneciente en el siglo XVI a la diócesis zamorana, se encuentra a escasa distancia de Toro y, por tanto, bajo la influencia de la pintura de Lorenzo de Ávila. Los contactos con la obra de este son evidentes,¹⁷⁸ pero la comparación entre la obra documentada y este retablo ofrece algunas divergencias que llevan a determinar que se trata de una obra de colaboración de este pintor con otros artistas. Ávila se encargó del dibujo de las composiciones sin duda alguna, como se percibe, por ejemplo, a través de las similitudes compositivas existentes entre la *Adoración de los Magos* de este conjunto y la misma escena de obras documentadas como *Santa María de Arbás* en Toro, esquema que ya utilizó décadas antes en la manga del Corpus para la catedral de Toledo y que en última instancia procede de Juan de Borgoña.

Pero en la obra de Lorenzo de Ávila no solo se trata de la disposición general de las figuras, también del dominio del espacio. En este periodo y en este territorio no hay ningún otro pintor que esté en condiciones de poseer esta facultad tan desarrollada, que se complementa con sus característicos «lexos». Por otra parte, se perciben rasgos estilísticos que permiten vincularlo también con la producción que hemos atribuido a Martín de Carvajal, el habitual colaborador de Lorenzo de Ávila en este periodo. Por ejemplo, la *Anunciación* guarda grandes semejanzas con la misma escena del retablo de Villárdiga, con el

¹⁷⁴ Fiz Fuertes, 2003a, p. 83.

¹⁷⁵ En la sala Bonhams de Londres, la subasta tuvo lugar el 27 de abril de 2016. <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Presentation-of-Christ-in-the-Temple/25178CB6770E02C4> consultada por última vez 27 de abril de 2021.

¹⁷⁶ Como ya supo ver Díaz Padrón, 1982.

¹⁷⁷ Se ha finalizado en diciembre de 2021.

¹⁷⁸ Caamaño (1964a, pp. 103 y ss.) ya las incluyó entre las pinturas del círculo el Maestro de Pozuelo.

tipo de rostros femeninos más redondos que los de Ávila y sobre todo a través de la figura del arcángel, pero el tratamiento del espacio es completamente diferente, porque en Villárdiga no participó Lorenzo de Ávila.



Figura 106. Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal. *Anunciación*. Iglesia de San Miguel. Pedrosa del Rey (Valladolid)



Figura 107. Martín de Carvajal. *Anunciación*. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora. Villárdiga (Zamora)



Figura 108. Lorenzo de Ávila, *San Juan Evangelista*. Colección Granados. Madrid



Figura 109. Lorenzo de Ávila, *San Juan Evangelista*. Retablo de San Esteban. Pinilla de Toro (Zamora)

San Juan Evangelista. Colección Granados. Madrid

La disposición del evangelista delante de un pretil mostrando dos tercios del cuerpo indica que nos encontramos ante una tabla que formó parte de la predela de un retablo, aunque nada sabemos de su origen.¹⁷⁹ Desde el punto de vista estilístico, está en directa relación con la obra que realizaba Lorenzo de Ávila a mediados de la década de 1530, como el retablo para el obispo Fonseca o el retablo de la iglesia de *San Esteban* de Pinilla de Toro, exhibido actualmente en el Museo del convento de *Sancti Spiritus* en Toro, de hecho comparte notables similitudes con el San Juan evangelista también representado en la predela de este retablo, por lo que pensamos que son obras coetáneas.

San Pantaleón con donantes. Museo del Prado. Madrid

La tabla ha sido atribuida a Juan de Borgoña II¹⁸⁰ pero pensamos que es más acertada su adjudicación a Lorenzo de Ávila. No existen atributos que ayuden a identificar al santo, más allá de que aparece degollado y atado a un árbol que parece un olivo. Su singularidad invita a pensar que no se escogió de modo casual, pues no forma parte del repertorio vegetal utilizado por Lorenzo de Ávila. Esto nos lleva a concluir que se trata de la representación de *San Pantaleón*, quien tras numerosos suplicios murió decapitado atado a un olivo.

Los donantes que le flanquean permanecen en el anonimato al no acompañarse de ningún distintivo heráldico. El acabado de la tabla en forma de arco rebajado indica un emplazamiento arquitectónico distinto de un retablo, posiblemente una capilla particular lo suficientemente blasonada para que no hiciera falta reseñar el linaje de los retratados en la pintura. En *Santa María de la Horta* en Zamora existió una capilla de la familia Lozar que estaba consagrada a *San Pantaleón*. Contamos con dos inventarios de los bienes de los fundadores de esta capilla, Alonso Lozar, alcalde de Valdemimbre, y su mujer Juana de Almanza, realizados uno en 1539 y otro en 1544, cuando fallece el esposo.¹⁸¹ En ambos se habla de una imagen de bulto de San Pantaleón, pero se trata de una pieza que se encuentran en su vivienda, no en la iglesia. En el testamento conjunto que hizo el matrimonio en 1539, así como en el de su hijo, Francisco Lozar en 1546¹⁸², expresan su voluntad de ser enterrados en la capilla de «San Pantaleón que nosotros edificamos e hicimos en la iglesia de Nuestra Señora de la Horta de esta ciudad de la orden de señor San Juan»,¹⁸³ pero no se inventarían los bienes de la misma. Esta labor se efectuaba a través de los libros de visitas parroquiales, pero lamentablemente no se han conservado los de esta época. No obstante, el culto de este santo estaba escasamente extendido en tierras zamoranas, lo que conduce a pensar que esta pintura pudo formar parte del ajuar de la capilla en *Santa María la Horta*. La tabla entró a pertenecer al Museo del Prado como parte del legado que realizó en 1915 don Pablo Bosch a esta institución,¹⁸⁴ a condición de que las obras donadas fueran expuestas al público en unas salas especiales. Durante algunos años el Museo, que la considera anónima y no ha identificado la iconografía, respetó la voluntad del donante, pero actualmente esta tabla no se encuentra en exhibición.¹⁸⁵

¹⁷⁹ Los actuales propietarios, a quienes agradezco la información, la compraron a un particular a finales del siglo XX. La tabla mide 87x 74,5 cm.

¹⁸⁰ Díaz Padrón, 1985. Con anterioridad Angulo (1954, p. 109) adjudicó esta obra al Maestro de Pozuelo.

¹⁸¹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 11, fol. 199. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 73, fol. 102.

¹⁸² A.H.P.Za., Protocolos, leg. 36, fol. 158.

¹⁸³ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 11, fol. 233.

¹⁸⁴ Mide 72 x 47 cm. y tiene el número de catálogo P002681.

¹⁸⁵ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santo-degollado-y-dos-donantes/5ab42a16-24a8-409d-9147-44e7b875ae10>

¹⁸⁵ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bosch-y-barrau-pablo/3d98d496-7ac5-41d2-b743-a96a69aebc41>

Negación de San Pedro

Publicada en Post (1947: 577, fig. 227) como obra perteneciente a una colección privada madrileña,¹⁸⁶ la especificidad del tema representado determina que fue parte de un retablo dedicado a narrar con detalle la vida de San Pedro. Poco más se puede acotar, salvo que su estilo se puede fechar en torno a 1540, y que no parece de primera calidad. Quizá una mejor fotografía permitiría revisar este juicio, pero de momento parece más bien una obra salida del taller de Lorenzo de Ávila.

Solo como hipótesis de trabajo, y a la espera de que en el futuro se logre esclarecer algo más, se puede relacionar con un retablo dedicado a San Pedro que en 1537 el visitador manda hacer a los familiares del contador Francisco Orejón en la iglesia de Santiago del Burgo de Zamora, siguiendo sus disposiciones testamentarias.¹⁸⁷ Dicho retablo, que no ha llegado a nuestros días, se describe así en la visita de 1551:

Ytem, visitó la capilla de san Pedro que doto el contador Francisco Orejón en la cual halló un retablo con seis tablas de pincel, en medio una del crucifijo y otra del martirio de señor san Pedro y a cada lado dos de diversas historias y un guardapolvo negro con barrilla de yerro.¹⁸⁸

Abrazo ante la Puerta Dorada, Asunción, Resurrección. Paradero desconocido

En 1983 Díaz Padrón y Padrón Mérida (1983: 202-203) propusieron que estas tres tablas formaron parte de un mismo conjunto realizado por el entonces llamado Maestro de Pozuelo.¹⁸⁹ No proporcionan las medidas, pero ciertamente el estilo de las tres pinturas es muy uniforme. Se puede fechar en la década de 1540 y lo incluimos entre la obra del taller de Lorenzo de Ávila, en la que el maestro pudo ocuparse del cuidado paisaje al fondo, pues el resto no tiene la misma calidad, como se puede constatar si comparamos esta *Resurrección* con la del retablo de Venialbo. Se percibe en el tipo de figuras empleada, más endeble, así como los rostros de los personajes principales difieren de los de Lorenzo de Ávila y de cualquiera de los otros pintores del foco toresano que se pueden identificar. *Asunción* y *Resurrección* comparten además el mismo diseño de mazonería acabado en arco y el haber formado pareja dentro de la antigua colección del Marqués de Albaida. En 1992 la *Resurrección* estuvo en la Galería Caylus y gracias a ello conocemos sus medidas, 65,5 x 56,5 cm.¹⁹⁰ las mismas que con toda probabilidad posee la *Asunción*, pero es algo que no hemos podido constatar en el caso del *Abrazo ante la Puerta Dorada*.

Sección de un retablo. Colección privada. Madrid

Se trata de tres tablas que conservan su ensamblaje original: *Anunciación*, *Crucifixión* y *San Jerónimo penitente*. Fueron dadas a conocer por Post, quien se las atribuyó al Maestro de Toro. Post (1966b: 53, fig. 19) pudo contemplar la obra en 1935 en la colección Hundereser de Stuttgart, antes de que fuera vendida a una colección madrileña que no especifica.¹⁹¹ La *Anunciación* desentona un tanto de la unidad estilística que comparten las pinturas, sobre todo el rostro de la Virgen, pero es

¹⁸⁶ En concreto de la colección de Luis Ruíz, que se vendía en Nueva York en febrero de 1926.

¹⁸⁷ A.H.D.Za., Zamora, *Santiago del Burgo*. Fábrica y Visitas I. Mandatos de 1537, fol. 39: *Este día el señor visitador dijo que mandaba e mando a la señora muger e yjos del contador Francisco Orejon que fasta la pasqua de resurrección primera venidera pongan el retablo que mando hacer en la capilla de san Pedro que valga los seis mil maravedis en la dotación contenidos e que se digan las misas cada semana que mando decir el señor contador.*

¹⁸⁸ A.H.D.Za., Zamora, *Santiago del Burgo*. Fábrica y Visitas I. Visita de 1551.

¹⁸⁹ Los autores incluyeron en este conjunto un *Prendimiento*, opinión que no comparto debido a las diferencias de estilo y de medidas, completamente dispares. Pienso que la obra fue hecha por Martín de Carvajal.

¹⁹⁰ Y por tanto no es la homónima tabla mencionada por Young, (1979, pp. 140-141), de la que el autor informa que mide 99x79 cm. subastada en Londres en la década de 1960 y que Velasco incluye por error en un supuesto retablo procedente de Toro, que en realidad este estudioso construye a partir de tablas de muy distintas medidas, cronología y estilo. Velasco González, 2015, p.313.

¹⁹¹ La foto que conocemos procede del archivo Moreno (nº de inventario 04092-C) y se informa, aunque con reservas, que en Madrid estaba en la colección de Carlos Hinderer, un conocido empresario representante en España de diversas empresas alemanas relacionadas con la metalurgia.

en cualquier caso una obra de gran calidad, cuyo estilo coincide con el desarrollado por Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña durante sus años de compañía en la década de 1540.

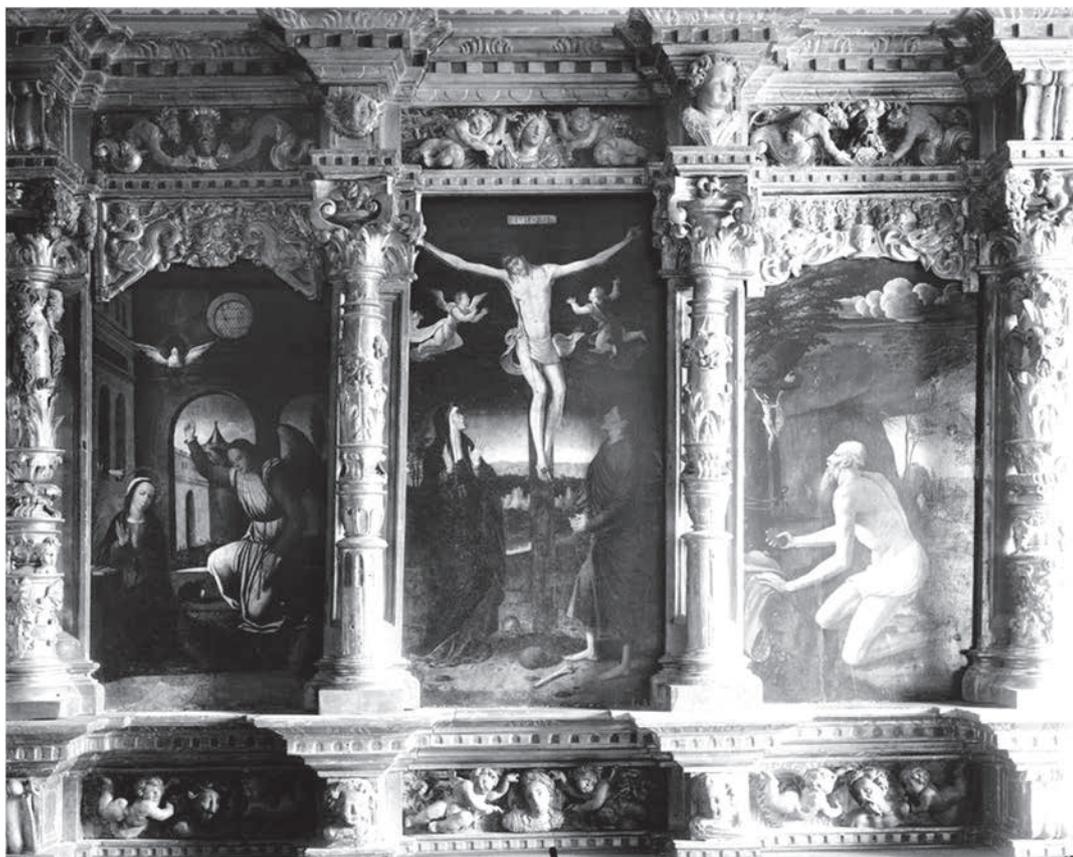


Figura 110. Lorenzo de Ávila. Sección de un retablo. Colección privada. Madrid

San Miguel. Galería Nacional de Dinamarca

La tabla fue atribuida hace unos años a Lorenzo de Ávila, desconociéndose por entonces su paradero.¹⁹² Por fortuna, hemos podido localizar su ubicación actual, la Galería Nacional de Dinamarca, que la adquirió en 1932.¹⁹³ La posibilidad de contemplar la imagen en color en todo su esplendor permite observar que hay pérdidas de materia pictórica que no se observaban en la foto en blanco y negro, pero sobre todo se puede admirar otro ejemplo de su maestría en el paisaje y el colorido, factores que marcan la diferencia con sus seguidores y discípulos, por lo que es indudable que es una obra realizada por el propio Lorenzo de Ávila, seguramente para un retablo, si nos atenemos a sus medidas (91 x 62 cm.), fechable en los inicios de la década de 1550. Merece la pena detenerse en la representación de la naturaleza, el cuidado puesto en la representación de las hojas del ángulo inferior izquierdo, los reptiles tras la escena principal; pero sobre todo llama la atención el demonio que pisa el arcángel a la vez que pesa las almas. Es una mezcla de roedor y reptil, pero en la que no pueden faltar los cuernos de macho cabrío; por otra parte, también son extraños a la iconografía habitual los generosos pechos, vinculándola así al universo femenino.

¹⁹² Fiz Fuertes, 2003a, p. 83.

¹⁹³ Número de inventario KMS3926. Imagen disponible en <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMS3926>

Resurrección. En comercio. París

Se trata de una tabla de propiedad del Étude Tajan de París que salió en subasta el 16 de junio de 2008 clasificada como perteneciente a la Escuela de Leyden y fechada hacia 1540.¹⁹⁴ Las relaciones estilísticas con la pintura de Lorenzo de Ávila son evidentes en los tipos humanos y en el tratamiento del fondo paisajístico. En concreto, se puede enlazar con la tabla del mismo tema del retablo mayor de *El Salvador* de Venialbo, con la que rasgos compositivos. Su gran calidad lleva a pensar que nos hallamos ante una obra autógrafa de Lorenzo de Ávila realizada en los inicios de la sexta década de siglo.

Natividad. En comercio. Nueva York

La parte más estimable de esta pintura subastada en la galería Christie's en 2003¹⁹⁵ es sin duda el espléndido paisaje desarrollado al fondo. El pintor representa una ciudad en la que sobresale un edificio de planta central de rasgos clásicos. La frialdad del azul grisáceo elegido para esta zona contrasta con los tonos cálidos del primer plano, ocupado por la Virgen y San José arrodillados a los lados del Niño. Las figuras están acartonadas y sus gestos son torpes por la falta de proporción de los brazos. Por otra parte, los rostros conjugan mal con el resto de la anatomía, lo que es más patente en San José. Sus medidas son de 57,2 por 87 cm., así que muy probablemente se tratara en origen de una tabla para el banco de un retablo.

La Virgen recuerda a alguno de los ejemplos menos afortunados del artista, como el retablo de la *Asunción* en el monasterio de *Sancti Spiritus* de Toro. Pero el tratamiento del espacio es diferente, más maduro, aunque las líneas siguen sin converger en un punto, sino en una zona de fuga en este caso en el centro de la pintura. Pensamos que se trata de una obra realizada en los años cincuenta en la que Lorenzo tan solo se ocupó del paisaje y los rostros, como era frecuente en muchas de sus obras.

¹⁹⁴ Los datos están extraídos de la página web de esta galería, www.tajan.com, donde se proporcionan sus medidas 123x76. la tabla tenía un precio de partida estimado en 8.000-10.000 euros, pero no se vendió.

¹⁹⁵ 24 de Enero de 2003, lote nº30. Se atribuyó a Juan de Borgoña II. Procedía del Dayton Ar Institute, donde fue donada en 1957. Se vendió por 50,190 dólares. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/juan-borgona-the-younger-toledo-c1500-1565-ciudad-4052766-details.aspx> Página consultada por última vez en 12 de febrero de 2020.



Figura 111. Lorenzo de Ávila. *San Miguel*. Galería Nacional de Dinamarca.



Figura 112. Lorenzo de Ávila. *Resurreccion*. En comercio. Galería Tajan



Figura 113. Lorenzo de Ávila. *Nacimiento*. En comercio

***Adoración de los Magos. La invención de la Cruz.* Museo de Bellas Artes. Bruselas**

Se trata de dos tablas que se encuentran expuestas en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, procedentes de una donación particular efectuada en 1973.¹⁹⁶ Junto con otros dos paneles dedicados al *Nacimiento de San Juan Bautista* y la *Visitación*, con los que comparten periodo, pero no estilo, aparecen clasificadas dentro de la «Escuela meridional de los Países Bajos».

No es la primera vez que pintura realizada por los talleres de Toro se cataloga como flamenca, los cuidados paisajes y el amor al detalle conducen a pensarlo, pero la comparación con la obra de Lorenzo de Ávila no deja lugar a dudas.

Son dos pinturas de su etapa madura, cuando el pintor estiliza las figuras, amplía la gama cromática empleada y da aún mayor protagonismo al paisaje, del que encontramos una de sus mejores ejemplos en la tabla de *La invención de la cruz*. Las formas arquitectónicas representadas en él se funden con el color azul del fondo como es habitual, pero han ganado volumen y sus contornos están más definidos, lo que permite apreciar que ha elegido representar un edificio de ruinas clásicas.

El mayor protagonismo de los «lexos», así como es la introducción de personajes secundarios, son elementos frecuentes en el pintor desde la segunda mitad de 1540 y que se incrementa en la siguiente década, tal y como se aprecia en ambas composiciones. Una de las figuras que más llama la atención es la situada justo detrás de Santa Elena, por sus vestiduras tan acordes con la moda cortesana de los inicios de la segunda mitad del siglo XVI.

Se desconoce su procedencia más allá de la colección privada a la que pertenecían. La similitud de medidas entre ambas indica que con seguridad provienen de un mismo retablo despiezado.¹⁹⁷



Figura 114. Lorenzo de Ávila. *Adoración de los Magos*. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica

¹⁹⁶ Debo el conocimiento de estas dos pinturas a la amabilidad de la profesora del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, M^a José Redondo Cantera.

Las tablas tienen respectivamente los números 8743 y 8745 en el Inventario del Museo. Sus respectivas medidas son 75x 102 y 78x 102 cm. Datos procedentes de: http://www.opacfabritius.be/fr/F_database.htm

¹⁹⁷ La *Visitación* y el *Nacimiento de San Juan Bautista* citados más arriba no sólo difieren notablemente de las dos pinturas aquí estudiadas desde el punto de vista estilístico, Además, sus medidas no concuerdan con las tablas toresanas, ya que son de inferior tamaño: 73'5 x 96 cm. y 73'5 x 97'5.



Figura 115. Lorenzo de Ávila. *Invención de la Cruz*. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica

Lamentación ante Cristo muerto. Parroquia de San Esteban. Fuentesecas. Zamora

Esta tabla procede del ático de un retablo barroco situado en la nave de la parroquia de San Esteban de Fuentesecas, pero actualmente se encuentra expuesta en la Colegiata de Toro. El primero en hablar de ella fue Gómez-Moreno (1927: 345), quien la incluyó entre las obras del Anónimo de Toro.¹⁹⁸ Navarro (1980: 313-314) da noticia en su catálogo del traslado de la pintura, que atribuye a Lorenzo de Ávila, al Palacio Episcopal de Zamora. Al igual que en *Santa María de la Horta*, se incrementa el dramatismo de la escena, aspecto descuidado en la mayoría de las obras de Ávila pero que parece incorporar en sus últimas obras de calidad, como es el caso. De este modo, en lugar de optar por su recurso preferido, descargando la expresión en las manos, en esta pintura el peso no recae sólo en éstas: se observa una gran variedad de registros en los rostros: ningún personaje repite el gesto ni la postura. Merece especial atención el paisaje. Como ocurre en otras pinturas suyas realizadas en la década de 1550, se ha magnificado la presencia de la arquitectura, que en este caso destaca por su tono rosado del fondo azul plumizo.



Figura 116. Lorenzo de Ávila. *Lamentación* (detalle). Iglesia de San Esteban. Fuentesecas (Zamora)

¹⁹⁸ Gómez-Moreno también registra la existencia de un *Martirio de San Bartolomé*, y lo considera obra del mismo artista anónimo, pero muy seguramente se esté refiriendo a una tabla con el *Martirio de San Andrés* realizada por Luis del Castillo. Véase capítulo correspondiente a este pintor.

***Visitación.* Colección privada Barcelona; *Circuncisión.* Colección Laia Bosch. *Presentación en el templo.* En comercio; *Adoración de los Magos.* En comercio**

A mediados del siglo XX las tres primeras pinturas reseñadas eran parte de la colección Lázaro Galdiano de Madrid,¹⁹⁹ de donde salieron a partir de esa fecha con destino desconocido. Han vuelto a aparecer en el mercado artístico en las dos últimas décadas.²⁰⁰ Ello ha permitido constatar que comparten un estilo muy uniforme y de una notable calidad, por lo que pensamos que se deben a Lorenzo de Ávila y se pueden fechar en los inicios de la década de 1550. Las medidas de tres de ellas son coincidentes -la *Visitación* 103,5x71 cm., la *Circuncisión*, 103x70 cm.²⁰¹ y la *Presentación en el templo*²⁰² 104x72 cm.- lo que reafirma la pertenencia al mismo retablo.



Figura 117. Lorenzo de Ávila. *Visitación*. Colección privada



Figura 118. Lorenzo de Ávila. *Adoración de los Magos*. En comercio

¹⁹⁹ Tal y como consta en la fototeca del C.S.I.C. Angulo, (1955, p. 109), que las vio allí, ya las incluyó con dudas en la producción del Maestro de Pozuelo.

²⁰⁰ La *Adoración de los magos* estuvo en 2014 en la casa de subastas Durán, (subasta nº396), nº de lote 1078; la *Circuncisión* fue subastada en Balclis el 5 de marzo de 2008, nº lote 1147, con atribución a escuela española del siglo XVI; la *Presentación en el templo* salió en subastas La Suite con el nº de lote 25 el 25 de noviembre de 2021. La *Visitación* pertenece a una colección privada de Barcelona (Velasco González, 2015, p. 214).

²⁰¹ Velasco González, 2015, p. 313-314, plantea que estas dos y la *Adoración de los magos* fueron parte de un mismo retablo, aunque disintimos por completo de la pertenencia a este supuesto conjunto del resto de las tablas que propone, pertenecientes en su día a la colección de Luis Felipe de Orleans, pues no encajan ni las medidas ni el estilo.

²⁰² Mencionada en Díaz Padrón, 1982, p. 79.

En cuanto a la *Adoración de los Magos*, que tiene idéntico estilo, fue dada a conocer como obra de Lorenzo de Ávila por Díaz Padrón (1986a) como perteneciente a una colección alicantina. Aunque es casi diez centímetros más alta que las otras tres, pero debe admitirse como muy plausible la posibilidad de que haya sido parte del mismo retablo.



Figura 119. Lorenzo de Ávila. *Presentación del Niño en el templo*. En comercio



Figura 120. Lorenzo de Ávila. *Circuncisión*. Colección Laia Bosch

***Magdalena Penitente*. Colección particular**

La obra fue dada a conocer por Fiz Fuertes (2003a: 121), quien la atribuye a Juan de Borgoña II y la sitúa en el tramo final de su trayectoria artística, esto es, en las décadas de 1550-1560. Sin embargo, lo que conocemos de las obras finales de este artista no coincide plenamente con el estilo desplegado en esta obra. Por ejemplo, el magnífico paisaje, tan protagonista del cuadro como la propia figura, es un rasgo propio de Lorenzo de Ávila y no se halla en las obras finales de Borgoña. Lo mismo se puede decir del alargamiento de las figuras, que se ve en las obras finales de Lorenzo de Ávila, dotándolas de un ascetismo que aquí además se aviene por completo al tema, mientras que las de Borgoña también se alargan, pero se hacen más corpulentas. En definitiva, creemos que hay que adscribir esta obra al catálogo de Lorenzo de Ávila, en hermanamiento con obras como el retablo para Gregorio Macías en *Santa María de la Horta* o la *Piedad* de la parroquia de Fuentesecas.

3.2.6. JUAN DE BORGOÑA (DOCUMENTADOS ENTRE 1534-1565)

Biografía

Como se ha expuesto en el capítulo introductorio a esta etapa el pintor llamado Juan de Borgoña documentado en Toro entre 1534 y 1565, no es el hijo homónimo del pintor Juan de Borgoña que trabajó en la catedral de Toledo en el primer tercio del siglo XVI.²⁰³ Despejada esta incógnita, es necesario trazar un perfil independiente para el artista, una tarea que se presenta difícil, puesto que son pocos los datos que se tienen y en la mayoría de ellos aparece también Lorenzo de Ávila. Desde el punto de vista biográfico, está documentado que su vivienda pertenecía a la parroquia de *Santo Tomás Cantuariense* y que estaba casado con Beatriz del Castillo, que no era hija del pintor Luis del Castillo, como se ha afirmado,²⁰⁴ sino de un tal Hernando de Castillo.²⁰⁵

El pleito por el pago de la pintura del retablo de Abezames conllevó muchas fricciones entre los pintores toresanos, y quizá determinó el fin de alianza entre Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila. En enero de 1553 este último declara como testigo de Borgoña, pero sin implicarse mucho en la disputa. Este hecho es clave para entender por qué a partir de ese momento encontraremos a Juan de Borgoña II contratando obra en solitario, mientras Ávila pacta con Luis del Castillo, adversario de Borgoña en el citado proceso. Parece, pues, que hacia 1553 termina el contrato de compañía establecido entre Ávila, Borgoña y Valdecañas al que muchos testigos aluden en el pleito.²⁰⁶

Por ello encontramos obras del estilo de Borgoña II algo más alejadas de Toro y por tanto fuera del radio de acción del abulense. Aunque seguía residiendo en Toro,²⁰⁷ en lo laboral, y salvo obras menores,²⁰⁸ abandona este entorno. Por ello no extraña que en 1553 está documentado como único autor del retablo mayor de *Santo Tomás* en Quintanilla del Monte (Zamora), que lamentablemente no se conserva.²⁰⁹ En el siglo XVI Quintanilla se encontraba en dominios del obispado de León. No muy lejos está Castrogonzalo, que pertenecía a la diócesis de Astorga, al igual que Salas de los Barrios, donde se localizan sendos retablos coincidentes con el estilo de Juan de Borgoña II, datables en el decenio de 1550.

Sigue figurando como habitante de la ciudad en el padrón realizado en Toro en 1561, pero en esa década empieza a trabajar en Ciudad Rodrigo, donde le sorprende la muerte en 1565. Debía considerarla una estancia temporal, ya que declara en su testamento su intención de enterrarse en Toro si muriese en esta ciudad, en la que además seguían residiendo su mujer e hijos²¹⁰.

En dicho testamento nombra a sus hijos Luis,²¹¹ Antonio,²¹² Catalina, Beatriz²¹³ y Ana.²¹⁴ Antonio siguió la profesión de su padre, aunque esta continuidad en el oficio no se reseña en el testamento, sino que es conocida por documentos posteriores. Luis del Castillo y Borgoña era el primogénito del matrimonio, había nacido en 1539, por lo que ya era mayor de edad a la

²⁰³ Este aspecto se trata con mayor detenimiento en Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003 y Fiz Fuertes 2003a.

²⁰⁴ Navarro Talegón, 1985, p. 9; Casaseca Casaseca, 1981, p. 208.

²⁰⁵ En 1538 Borgoña actúa como curador de Pedro del Castillo, hijo de Hernando de Castillo. En 1541 nuestro pintor es testigo del testamento de otro de sus cuñados, Cristóbal de Castillo, quien deja a su cargo a su hija menor, Catalina de Castillo. Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, p. 318.

²⁰⁶ La policromía del retablo de *Santa María del Castillo* en Torrecilla de la Orden debieron de empezarla ese mismo año. Véase nota 132.

²⁰⁷ Allí comparece como padrino o testigo de diversos bautizos celebrados en esa década. Es testigo de un bautizo en 1555 y otro en 1556. Además, en 1560 sacó de la pila a Antonio, hijo de Francisco de Valdecañas. A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I, 3 de febrero de 1555, fol. 65; 23 de octubre de 1556, fol. 73. 1 de abril de 1560, fol. 89.

²⁰⁸ Se encarga de la pintura de los escudos y banderas que se pusieron en el túmulo realizado a la muerte de la reina Juana. Vasallo Toranzo, 1994, p. 31. Fue una obra sufragada por el ayuntamiento en 1555, que tres años después volvió a recurrir a sus servicios para pintar «los dos escudos de armas reales e dos tableros para andar las manos e oras e çinco cruces todo para la obra del trelox». Navarro Talegón, 1980, p. 51.

²⁰⁹ Casaseca Casaseca, 1981, pp. 202 y 214.

²¹⁰ Casaseca Casaseca, 1981, p. 216. El Testamento se encuentra transcrito en Fiz Fuertes, 2003a, pp. 172-173.

²¹¹ Nacido en febrero de 1539. A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I, fol. 5v.

²¹² Nacido en marzo de 1547. A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I, fol. 31v.

²¹³ Nacida en mayo de 1542, fue su padrino Lorenzo de Ávila. A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I, fol. 18.

²¹⁴ Nacida en febrero de 1551. A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I, fol. 45.

muerte de su padre. Al fallecer este, Luis debió de trasladarse a Ciudad Rodrigo para ordenar sus asuntos, ya que en noviembre de ese año traspasa las obras de su padre a los pintores Floristán Pérez y Macías de Robles.²¹⁵ Tras permanecer algún año más en Ciudad Rodrigo,²¹⁶ emigra a las Indias, donde se encontraba al menos desde 1578, según consta en el testamento hecho por su madre ese año. En este documento no figura la hija llamada Beatriz, por lo que es probable que hubiera fallecido.²¹⁷

Los testamentos son un certero reflejo del estado del patrimonio familiar. El de Borgoña de 1565 y los dos posteriores realizados por su mujer en 1578 y 1583,²¹⁸ muestran una situación económica poco desahogada. Es inevitable compararlo con las últimas voluntades explicitadas en 1575 por Antonia Rodríguez, la viuda de Lorenzo de Ávila.²¹⁹ Beatriz del Castillo deja una menor cantidad de dinero en sus mandas y alguna que otra deuda, mientras que Antonia Rodríguez es poseedora de una hacienda considerable, en la que se cuenta hasta alguna joya. En definitiva, Lorenzo de Ávila salió ganador de la ruptura, pues tuvo hasta el final trabajo -y prestigio- suficiente en Toro y sus alrededores.

En lo que respecta a la obra documentada de Juan de Borgoña II, los datos son muy escasos, sobre todo en los años de compañía con Lorenzo de Ávila. Ambos aparecen vinculados en los retablos mayores de *El Salvador* de Abezames, *San Martín* de Pinilla de Toro, *Santo Tomás Cantuariense* de Toro y *Santa María* de Torrecilla de la Orden. En ese periodo también colaboró con Luis del Castillo en el retablo de *Santa María de la Cuesta* en Vezdemarbán.²²⁰ Son todas ellas obras realizadas entre la década de 1540 y 1550, y si algunas aún figuran en su testamento de 1565 es porque se le sigue adeudando dinero. Así sucede en Quintanilla del Monte, *Santo Tomás* de Toro o Torrecilla de la Orden,²²¹ pero en este documento fundamental nombra además otras localidades Alameda, Capillas y Llamas que le tienen que pagar por el trabajo hecho. Se refiere también a retablos en localidades dependientes de la diócesis de Ciudad Rodrigo: Poncea y Villar de la Yegua, donde contrató retablos con Macías de Robles y Floristán Pérez respectivamente,²²² pero no llegó a intervenir en ellos, dado que su hijo Luis traspasó su parte íntegra a estos pintores y no se reclama ningún pago pendiente en el testamento ni en documentos posteriores.

Podemos seguir su periplo a través de estas obras. Primero intentó trabajar en la zona al norte de Toro, como demuestra los retablos de Quintanilla del Monte y de Capillas, localidades ambas dependientes entonces de la diócesis de León. Recordemos que en esta misma zona está el retablo de Castrogonzalo que le atribuimos. Más al norte se encuentra Llamas «en tierras de León»,²²³ así como Salas de los Barrios, otra obra que le asignamos. Estas tres últimas localidades se encontraban vinculadas a la diócesis de Astorga. Quizá no encontró todo el trabajo que necesitaba, porque a finales de la década se desplaza a otra zona relativamente distante, al suroeste de Toro, y empieza a trabajar en torno a Ciudad Rodrigo. Allí aparece por vez primera documentado en 1563, pero su estilo ya se detecta en las pinturas del altar sepulcro de Hernando de Chaves de Robles

²¹⁵ Pascual de Cruz, 2005, p. 28.

²¹⁶ En una escritura de 1568 se declara vecino de Ciudad Rodrigo y tiene un hijo natural llamado Diego. La escritura se efectúa porque la madre de la criatura se ha casado y el marido prohija a este niño, que en ese momento contaba con menos de un año de edad. A.H.P.Sa., Protocolos, leg. 1394, fols. 662-664. 26 de marzo de 1568. Ese mismo año firma como testigo de una escritura de poder de su tía por parte de madre, Inés Palomina, que, aunque era vecina de Toro, por alguna razón que desconocemos se hallaba en Ciudad Rodrigo. A.H.P.Sa., Protocolos, leg. 1393, fol. 212. 30 de diciembre de 1568.

²¹⁷ Además, en los libros bautismales de la parroquia de *Santo Tomás Cantuariense*, a la que pertenecía el artista, figuran dos vástagos más, fruto de su matrimonio con Beatriz del Castillo, ambos llamados Juan, que no superaron la infancia (A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I, fol. 26v., noviembre de 1545. al morir éste, bautizaron al siguiente vástago con el mismo nombre, pero tampoco alcanzó la edad adulta. A.H.D.Za., Toro, *Santo Tomás Cantuariense*. Bautismos I, fol. 59 v., febrero de 1554.

²¹⁸ A.H.P.Za., sign. 3388, f. 472, 18-julio-1578 y A.H.P.Za., sign. 3360, 25-diciembre-1583. Agradezco al profesor Luis Vasallo Toranzo su amabilidad al proporcionarme la referencia de estos dos documentos.

²¹⁹ A.H.P.Za., sign. 3357, 11 de septiembre de 1575. Debo el conocimiento de este documento a la gentileza del profesor Luis Vasallo Toranzo.

²²⁰ De entre las parroquias que había en Vezdemarbán en ese momento, llegamos a la conclusión de que se trata de esta porque Luis del Castillo intervino en 1539 como árbitro para dirimir las diferencias surgidas entre Pedro Díez y Juan Ducete motivadas por su trabajo en este retablo que no se conserva. Navarro Talegón, 1980, p. 403. El de la desaparecida iglesia de *San Julián* también se concertó en la década de 1530 con Pedro Díez, y fue tasado por Jacques Bernal, Vasallo Toranzo, 2004, p. 60, nota 9. A.H.D.Za. Mitra, Expedientes matrimoniales, leg. 563-I. Es importante reseñar que en dicha tasación Bernal afirma que el retablo es todo de talla, por lo que tampoco puede ser el que se repartieron Borgoña y Castillo. En la iglesia de *San Miguel* se tasa en 1622 un *retablo viejo* en 250 ducados, del que no se precisa más. A.H.D.Za., Vezdemarbán, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1622. En ese momento se estaba realizando uno de talla por el escultor Antonio Ribera -sus pormenores en Navarro Talegón, 1980, pp. 393-394-. Ciertamente, también cabe la posibilidad de que fuera este retablo viejo el realizado por Borgoña y Castillo décadas antes, pero parece extraño que la iglesia se decidiera en tiempos de crisis a cambiar el retablo.

²²¹ Casaseca Casaseca, 1981, p. 216.

²²² Pascual de Cruz, 2005, p. 28.

²²³ Coincidimos con Pascual de Cruz (2012: 188-190) en que, de las posibilidades existentes, se está refiriendo a Llamas de la Ribera.

y Juana Pérez Piñero en la catedral mirobrigense, realizado en 1559.²²⁴ En la documentación de 1563 figura como fiador de Lucas Mitata²²⁵ -autor del altar sepulcro precitado- en un Calvario que éste iba a realizar para la cofradía de la *Vera Cruz* sita en el monasterio de *San Francisco* de esa ciudad. Juan de Borgoña se denomina en esta escritura «maestro de pintura». Quizá hubo una previa relación entre Borgoña y Mitata, trabada en la zona astorgano-benaventana. Para ser rigurosos, esta hipótesis pasa a su vez por certificar el parentesco entre Lucas Mitata y Tomás Mitata, uno de los escultores que trabajaron en la sillería de coro de la catedral de Astorga,²²⁶ y de ese modo establecer la formación de Lucas en ese entorno, pues creemos que es una línea de investigación que no se puede descartar.

Formación y estilo

Es importante aclarar que en el pleito de Abezames Juan de Borgoña II precisa que «primero que entrase en casa de Lorenzo de Ávila ganaba este confesante mil maravedíes cada mes», con el evidente propósito de reafirmar su condición de pintor antes de su vinculación con el abulense. Que no se trata de un mero aprendiz lo confirma además el hecho de que contrata obras en solitario, tiene su propio taller y ejerce en grado de maestría, dado que concierta escrituras de aprendizaje con Francisco de Bécares en 1537, Pedro de Ivar en 1538, Pedro Pérez en 1549 y Alonso González.²²⁷ El hecho de firmar cartas de aprendizaje comporta también que tenía un taller propio, algo que confirma también el testimonio de Antonio de Salamanca, quien en el pleito por el retablo de Abezames afirma que vio un tercio del retablo de Abezames «en casa del dicho Juan de Borgoña». Esto significa además que seguramente estaría casado al menos desde 1537, fecha del primer contrato de aprendizaje que conservamos, ya que el matrimonio solía conllevar el abandono del taller del maestro. Además, ese mismo año se compromete conjuntamente con Lorenzo de Ávila a pagar al entallador Enrique de Bruselas por un retablo de talla para la iglesia de San Cebrián de Mazote,²²⁸ lo que está indicando una relación de trabajo en igualdad de condiciones para ambos pintores.

Respecto a su estilo, de todas las obras citadas en su testamento o documentadas, las únicas parroquias en la que queda pintura del siglo XVI son *Santo Tomás Cantuariense* en Toro y *San Martín* en Pinilla de Toro. El retablo de *Santo Tomás* aparece mencionado en su testamento como una obra aún por cobrar. Aunque no se especifica que se refiera al retablo mayor, se ha dado por supuesta la autoría de Juan de Borgoña II para esta magnífica obra. Está cercana a los postulados de Lorenzo de Ávila, pero con un tratamiento distinto; su gran calidad lleva a que no se pueda etiquetar sin más como obra de taller del abulense, y puede servir por ello para establecer unos rasgos estilísticos individualizados de los de Lorenzo de Ávila. Es cierto que los documentos nos vuelven a poner en un compromiso, ya que, en el mencionado testamento de Antonia Rodríguez, otorgado en 1575, la viuda de Lorenzo de Ávila reclama pagos por el retablo de *Santo Tomás* en Toro. Sin embargo, esta circunstancia se puede explicar en virtud del contrato de compañía suscrito por los dos pintores durante la década de los cuarenta, que conlleva un reparto de beneficios en cualquiera de las obras contratadas, pues lo cierto es que hay que insistir en que no se detecta el estilo de Lorenzo de Ávila.

Idénticas circunstancias parecen darse en el retablo mayor de *San Martín* de Pinilla de Toro, del que ambos reciben pagos²²⁹ pese a que sólo reconozcamos los pinceles de Juan de Borgoña II. Es necesario reseñar que en este retablo se echa en falta además la dirección de Lorenzo de Ávila. No solo es que se note el uso de estampas, también el pincel de otros pintores del taller, como se evidencia de manera muy clara en la *Anunciación* y la *Adoración a los Pastores* del primer cuerpo. En este sentido, se puede traer a colación los varios testimonios vertidos en el pleito por el retablo de Abezames que retratan a Lorenzo

²²⁴ Se estudia este sepulcro en Redondo Cantera, 2006, pp. 448-461.

²²⁵ Pascual de Cruz, 2005, p. 28.

²²⁶ Y con anterioridad en el retablo de *San Nicolás* de Castroverde de Campos junto a Jacques Bernal. Alonso Cortés, 1922, pp. 16-31. Fue vecino tanto de Astorga como de Benavente. La hipótesis de parentesco entre estos entalladores con un apellido tan poco común como Mitata fue esbozada en Azcárate, 1958, p. 223.

²²⁷ Los contratos de aprendizaje de los tres primeros se documentan en Navarro TALEGÓN, 1980, p. 236; 1985, p. 9. Respecto a Alonso González, contamos con una carta de aprendizaje con Luis del Castillo en 1546, publicada en Navarro TALEGÓN, 1985 p. 16, pero en el pleito de Abezames se declara aprendiz de Juan de Borgoña II. Curiosamente, no se ha conservado ningún contrato de aprendizaje de Lorenzo de Ávila, aunque esto puede ser fruto del azar documental.

²²⁸ Vasallo Toranzo, 2004, p. 42, n.7.

²²⁹ Casaseca Casaseca, 1981, p. 218.

de Ávila como alguien «dado a reprender a todos los que van errados en el dicho oficio»,²³⁰ lo que se traduce en una autoridad organizativa dentro de un taller que conlleva entre otros resultados una unidad que aquí no existe.

En definitiva, en los retablos mayores de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro y el de *San Martín* de Pinilla de Toro se percibe la autoría de un pintor coetáneo y diferente de Lorenzo de Ávila, en los tipos humanos, en sus rostros, en las figuras, más musculosas y volumétricas gracias al sabio uso del claroscuro; además, los movimientos parecen menos estáticos y ceremoniosos que en la obra de Ávila. Se observa una mayor preocupación por las calidades tonales, al abandonarse la linealidad y sequedad de contornos que caracteriza el hacer de Lorenzo de Ávila. En alguna de estas pinturas se aprecia también que los colores son más luminosos y brillantes, ampliándose la gama cromática. En pinturas un poco más tardías se detecta estos mismos rasgos, pero las figuras se alargan, aunque sin perder lo que podríamos definir como una «corpulencia blanda», sin musculatura, diferente de las figuras ascéticamente alargadas, incluso un poco crispadas, de Lorenzo de Ávila en su producción final.

Respecto al uso de estampas, se descubre su empleo con más facilidad que en Lorenzo de Ávila. Seguramente, en las pinturas en las que no contó con los dibujos de este, recurrió más a las fuentes grabadas, copiándolas en ocasiones con demasiada literalidad. Por ejemplo, en el retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense* empleó dos grabados de Durero de la serie dedicada a la *Vida de la Virgen* para componer la *Circuncisión*: la estampa homónima para el grupo central con el Niño y los dos ancianos que lo sostienen, mientras que San José y la Virgen se inspiran en el grabado que ilustra el tema de *Jesús entre los doctores*, donde los padres de la Virgen ocupan una posición secundaria tras una columna.

En el retablo de *San Martín* de Pinilla de Toro se utilizan estampas más propiamente renacentistas de una manera indisimulada: los pastores de la *Adoración de los pastores*, están sacados de un grabado de Jacopo Caraglio basado en un dibujo del Parmigianino.²³¹ No por ello se prescinde de grabados del norte de Europa, pues de nuevo se recurre a Durero para la *Resurrección*, que toma la estampa del mismo tema grabada por el artista alemán en 1512 para la *Pequeña Pasión*. La *Coronación de espinas* tuvo en cuenta la estampa homónima grabada por Lucas Cranach el Viejo, sobre todo en lo que se refiere a la escena en primer plano de Cristo con sus verdugos, aunque con los rostros caricaturescos atenuados.

Los «lexos» tienen tanta importancia como en la obra de Lorenzo de Ávila. Es significativo que los paisajes de este pintor se enriquezcan desde mediados de los años treinta, cuando sabemos que empieza su contacto con Juan de Borgoña II. Pero la influencia de Borgoña II en los paisajes de Lorenzo de Ávila es un supuesto difícil de probar. En el pleito de Abezames no se especifica quién de los dos se hizo cargo de los «lexos». Sin pretender que represente un rasgo distintivo, hemos de apuntar una peculiaridad en cuanto a los paisajes en dos de sus obras seguras, el retablo de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro y el de *San Martín* de Pinilla de Toro; los edificios que aparecen al fondo no se funden con la atmósfera empleando la gama de los azules y de los grises, sino que destacan del entorno en tonos rosados.

En definitiva, a la hora de trazar su perfil artístico es necesario moverse entre la certeza de que en muchas de las obras que se le pueden atribuir también pueden intervenir Lorenzo de Ávila, y, por tanto, son obras en coautoría, y la aspiración de individualizar sus rasgos de un modo riguroso.

Catálogo de Obras²³²

La Virgen y el Niño con Santa Ana. Colección privada

La tabla procede de la galería de pintura española que poseyó el rey Luis Felipe de Orleans. Fue subastada en Christie's de Londres el 12 de julio de 1966, junto con una *Oración el Huerto*, un *Prendimiento* y una *Resurrección* que hemos catalogado

²³⁰ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja nº 2852-3, s/f.

²³¹ Fiz Fuertes, 2003a, p. 103.

²³² En Fiz Fuertes, 2003a, pp. 91-122, se efectuó un catálogo con el que en términos generales coincidimos. De manera que para evitar reiteraciones en el presente estudio solo se incluirán nuevas atribuciones, así como aquellas obras para las que se proponen nuevas adscripciones. Disentimos por completo, por su falta de rigor, de las atribuciones realizadas por Pascual de Cruz, (2012: 91-95) que simplifica el complejo panorama de la pintura castellana del quinientos asignando la producción de los Maestros anónimos de Fuentelcamero, Terradillos, Becerril, Astorga, Santos Juanes, Fuentelapeña, además de la de Blas de Oña y Antonio Vázquez, a la única figura de Juan de Borgoña.

como obra de Martín de Carvajal. Fue Young (1979: 140-141) quien se hizo eco de la existencia de estas tablas, que atribuyó al Maestro de Pozuelo. Cuando años más tarde la obra volvió a encontrarse en el comercio artístico, Navarro Tategón (1994a), la adscribió al catálogo de Juan de Borgoña II por sus similitudes con la pintura del retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro, opinión que compartimos. El rostro de la Virgen, por ejemplo, es el mismo que el empleado en la *Adoración de los Magos* o la *Huida a Egipto* de ese retablo.



Figura 121. Juan de Borgoña II. *La Virgen y el Niño con Santa Ana*. Colección privada

Young (1979) proporcionó las dimensiones de todas las tablas que dio a conocer, que oscila entre los 99/100 cm. de alto por 77/79 cm. de ancho, salvo en la pintura aquí analizada, que posee unas medidas algo diferentes, 99x89 cm.²³³ Esta diferencia en la anchura de diez cm. es lo suficientemente notable como para considerar que esta Santa Ana no procede del mismo retablo que las anteriores, y por ello disentimos de una propuesta reciente que así lo afirma.²³⁴ Y aunque esta divergencia no constara, sí existe otra de mayor calado con las otras tres tablas vendidas en Londres, y es la estilística, pues la que estamos analizando aquí es ya una obra de la década de 1540, coetánea del retablo de *Santo Tomás Cantuariense*, mientras que las otras tres comparten temática pasional, medidas y estilo en la órbita de Martín de Carvajal. Hay que hacer hincapié además en que Carvajal y Juan de Borgoña II fueron los dos principales colaboradores de Lorenzo de Ávila, pero de modo consecutivo, no simultáneamente.

Desde el punto de vista iconográfico hay que subrayar que la presencia de Santa Ana en los retablos zamoranos del siglo XVI es muy frecuente, a través de su introducción en el relato mariano mediante episodios tales como el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, o el *Nacimiento de la Virgen*. Sin embargo, este es el único ejemplo pictórico conocido de los talleres toresanos del tercio central del siglo XVI en el que nos encontramos ante una representación ideal, en el que se reúnen las tres generaciones, de una manera atemporal, ajena a los acontecimientos que se suelen glosar. Así lo representó Durero en la estampa grabada hacia 1511 titulada *Sagrada Familia bajo un árbol*, en la que nuestro pintor se ha inspirado para la disposición general de los

²³³ Navarro Tategón. 1994a, que es de la misma opinión.

²³⁴ Velasco González, 2015, p. 313.

personajes, sobre todo en lo que concierne a la Virgen. Esta dependencia de grabados ajenos es, por cierto, un rasgo más que distingue esta tabla de la producción de Lorenzo de Ávila, en la que difícilmente se rastrea el uso de fuentes gráficas ajenas. El hecho de que no sea una escena puramente narrativa aleja esta pieza de haber sido un fragmento más de una historia, y por ello pensamos que fue la tabla principal de un retablo dedicado a Santa Ana. La madre de la Virgen era especialmente venerada en Toro, y de hecho había en la ciudad dos cofradías consagradas a ella además de un beaterio.²³⁵ En lo documental, no faltan ejemplos de retablos dedicados a Santa Ana, pero la imagen titular que se describe es indefectiblemente de talla, incluso a veces se detalla que va acompañada de la Virgen y el Niño²³⁶ y sería muy extraño que además se duplicara pictóricamente el tema en un mismo retablo. Podría encajar en cuanto a cronología y ubicación²³⁷ como pieza central de un retablo de pincel dedicado a Santa Ana que poseía doña Ana de Rojas, señora de Requena. En su testamento, efectuado en 1547, lo dona al beaterio de Santa Ana, muy próximo a su palacio toresano, que se encontraba bajo su protección y en el que dispuso su enterramiento.²³⁸ El retablo ya se encontraba allí en el momento en que se redactó el documento, pues precisa que se trata de «un retablo de santa Ana grande que yo tengo puesto en el altar mayor del dicho monasterio al presente». Sin duda es el mismo que se menciona en el altar mayor de la iglesia en el inventario de bienes realizado en 1608, fecha de disolución del beaterio, como «un retablo de pinzel de señora Santa Ana».²³⁹ En ese momento los bienes del beaterio pasan a pertenecer al nuevo convento que se fundó en su lugar bajo la advocación de la Concepción franciscana.²⁴⁰ Cambia no solo la advocación, sino también el patronazgo, y se construye un nuevo edificio, por lo que es lógico que también se adecuara el ajuar litúrgico. De ser cierta nuestra hipótesis, el retablo de Santa Ana, y con él la tabla aquí estudiada, quedaría relegado y con mayor facilidad para llegar en el siglo XIX a la colección del rey francés a través de la venta.

Adoración de los Magos. Camino del Calvario. Paradero desconocido

Pese a que de estas dos obras solo se conocen sendas fotografías en blanco y negro,²⁴¹ es suficiente para percibir su calidad. En la primera se puede admirar un fondo paisajístico con arquitecturas muy elaboradas, como son propias de la obra de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña II en las décadas de 1540 y 1550, pero la consideramos más afín al segundo por los tipos humanos empleados²⁴² y por sus similitudes con la pintura del retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro, aunque sin un análisis más en profundidad, que de momento es imposible al desconocerse su actual ubicación, no se puede descartar que sean pinturas realizadas durante la vigencia de su contrato de compañía. Tenemos que imaginar que la desaparecida tabla del retablo de Abezames y que se cita en el pleito sobre esta obra como *Salida de Jerusalén*, muy similar al *Camino del Calvario* aquí estudiado, pero las dimensiones de esta última -123x76 cm- hace imposible su pertenencia a ese conjunto. La *Adoración de los Magos* posee las mismas medidas, por lo que parece fuera de dudas es su procedencia de un mismo conjunto, debido también a sus analogías estilísticas. Nada se sabe de su procedencia original, tan solo que en el tercio central del siglo pasado estuvieron en la Galería vienesa Sanct Lucas, conducida por la familia Herzig hasta la actualidad.

Retrato del príncipe Carlos. Toro

Una prueba de la entidad profesional de Juan de Borgoña la constituye el hecho de haber trabajado para la princesa Juana de Austria durante la estancia de ésta en Toro. Doña Juana residió en la ciudad junto con su sobrino el príncipe Carlos antes

²³⁵ Lorenzo Pinar, 1995, p. 126.

²³⁶ A.H.D.Za., Guarrate, *Nuestra Señora de la Asunción*. Fábrica y Visitas I. Visita de 1568: Item, el altar de Santa Ana y en él su imagen de bulto con Nuestra Señora y su niño Jesús en los brazos.

²³⁷ Descartamos la *devoción de señora santa Ana pintada de pincel, de tabla o de lienzo* que María González Moralina, encarga en su testamento de 1535, pues pide que la realice su marido, pintor Jácome Hernández Cabero. Navarro Talegón, 1985, p. 8.

²³⁸ Vasallo Toranzo, 1994, p. 294.

²³⁹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3537, fols. 1316-1317.

²⁴⁰ Vasallo Toranzo, 1994, p. 296.

²⁴¹ Son parte del Archivo Amatller (nº MAS E-7023 y MAS E-7022 respectivamente). La primera se reproduce en Fiz Fuertes, 2003a, p. 112.

²⁴² Fiz Fuertes, 2003a, p. 112 solo se refiere a la *Adoración de los magos*, que considera de Juan de Borgoña II.

de partir hacia Portugal para desposarse con el heredero del trono, el príncipe don Juan Manuel. La estancia tuvo lugar entre diciembre de 1550 y octubre de 1552, pues, aunque la boda por poderes tuvo lugar en enero de 1552, doña Juana no inició el viaje hacia Portugal inmediatamente. En junio de ese año hay un desembolso de 6.000 maravedís destinados a Juan de Borgoña²⁴³, aunque por desgracia no se registra el motivo, pero ciertamente es una cantidad algo escasa como para que pensemos en un encargo de envergadura. El pago viene englobado en una partida, junto a otros desembolsos «en cuenta de las obras que han hecho y hacen para su alteza»,²⁴⁴ y se acompaña de retribuciones a otros artífices, como un cordonero, dos bordadores un dorador, un entallador -un tal Matienzo-, un cerrajero y un carpintero. Quizá se trate de los trabajos realizados en el palacio del Marqués de Alcañices en Toro con motivo de la boda por poderes de la infanta con el heredero del trono luso, en los que Borgoña pudo encargarse de renovar la policromía de ciertos elementos, como escudos o alguna labor similar. Hay que añadir, que, aunque la princesa contaba entre los servidores de su casa con pintores como Manuel Denis, muy probablemente éste residió en Valladolid durante la estancia de su señora en Toro²⁴⁵.

En cambio, poco después sí podemos asegurar que Borgoña trabajó para el príncipe Carlos realizándole un retrato. En febrero de 1553, cuando el heredero del trono contaba con ocho años y se acaba de crear su propia casa, Juan de Borgoña recibía diez ducados por el retrato que le hizo «al tiempo que el infante don Carlos partió de la ciudad de Toro para la villa de Madrid». ²⁴⁶

Lo habitual era que los retratos de reyes y príncipes que adornaban muchos de los palacios reales y las casas nobiliarias fueran copias de otros cuadros, por lo que retratar del natural a alguien de la familia real se tenía por un privilegio²⁴⁷ y en este contexto es de esperar que la elección del pintor se realizara teniendo en cuenta su valía artística. Es evidente que el talento de Juan de Borgoña II no se puede comparar con el de los retratistas de la corte, por lo que ninguno de los retratos conservados del malogrado príncipe se debe a su mano²⁴⁸. Sin embargo, es importante determinar quién solicitó la realización de este retrato, así como el destino del mismo. Los pagos referidos los realiza en realidad su aya doña Leonor de Mascareñas, algo normal debido a la corta edad del infante, que tan sólo contaba con nueve años. Quizá pudo tratarse de un regalo hecho por el príncipe a requerimiento de su anfitrión en Toro, el tercer Marqués de Alcañices²⁴⁹. Al acoger en su casa a Juana de Austria y a su sobrino Carlos, el marqués no hace sino seguir la costumbre por la cual la nobleza albergaba en sus residencias -a veces durante prolongadas estancias, como es el caso- a personas de la familia real. Esta costumbre forma parte de la cultura cortesana, y la deuda contraída no se saldaba con un pago monetario, sino que se estimaba que se devolvía el servicio con retratos y cartas autógrafas que venían a paliar en cierto modo el hueco del que se ausenta²⁵⁰.

Pensamos que este retrato se inscribe en este tipo de demanda; era de pequeño tamaño a tenor de los diez ducados que se pagaron al pintor. Desgraciadamente no existe ninguna noticia de esta obra, aunque en un inventario del palacio de los condes de Fuentesauco en Toro, de finales del siglo XVI, se registra la existencia de un retrato del príncipe don Carlos de niño.²⁵¹ Puede que se tratara de una copia del retrato de Borgoña II, teniendo en cuenta la afición a las galerías de retratos de personajes ilustres y la oportunidad brindada por el retrato hecho por nuestro pintor para obtener una representación fidedigna del ilustre invitado de los marqueses de Alcañices.

²⁴³ Jordan, 2000, p. 437, n. 46. La autora afirma que se trata de 600 maravedís, pero la cifra que se recoge es «VI» seguida de un calderón, que indica multiplicar la cantidad precedente por mil.

²⁴⁴ A.G.S., Estado, leg. 96, s/f.

²⁴⁵ En Redondo Cantera y Serrao, 2005, p. 69 se afirma que, durante la estancia de Doña Juana en Aranda de Duero, Denis no acompañó a la princesa, sino que permaneció en Valladolid trabajando para los reyes de Bohemia, Maximiliano y María; quizá pudo ocurrir lo mismo durante la estadía en Toro.

²⁴⁶ «Al dicho Joan de Borgoña, pintor, diez ducados que hubo de haber por el dicho retrato que hizo para su alteza según parece por su carta de pago, fecha a cuatro de febrero 1553 y por la dicha relación». AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 551 s/f y 558 s/f. Debo el conocimiento de este dato a la gentileza de M^a José Redondo Cantera, profesora del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

²⁴⁷ Varela, 2001, pp. 109-110.

²⁴⁸ Siendo el más antiguo de entre los que se conservan el realizado por Sánchez Coello hacia 1557-1559. Madrid, 1990, pp. 140-141 y 216-217.

²⁴⁹ Sobre este palacio véase Vasallo Toranzo, 1994, pp. 206-214, en especial p. 214.

²⁵⁰ Bouza, 2003, pp. 107-108. A este respecto, el autor pone como ejemplo el retrato que Felipe II le entregó a Francisco Barreto «una carta y un retrato que lo hacen doblemente presente».

²⁵¹ Vasallo Toranzo, 2002, p. 365.

Más allá de la valoración estilística, habría sido interesante ver cómo se desarrolló nuestro pintor ante tal tarea. Si en el caso de todos los retratados había que aunar el verismo con la idealización, en el caso de don Carlos, todos los retratos conservados inclinan fuertemente la balanza a favor de una idealización muy alejada de la realidad, debido a los defectos físicos del príncipe.²⁵²

Virgen con el Niño. Colección privada

La tabla fue atribuida a Lorenzo de Ávila en 1988 por Díaz Padrón y Padrón Mérida (1988, p. 399). Otros estudiosos han mantenido esta asignación a la vez que han insistido en su índole devocional privada,²⁵³ hipótesis que ahora se viene a confirmar con el conocimiento de sus reducidas dimensiones (25,5x15 cm.) gracias a una reciente subasta.²⁵⁴ Una de las principales cualidades de esta pintura es que permite analizar cómo se maneja el artista en otro tipo de formato, en el que su principal baza no es el paisaje, que aquí no existe, sino la atmósfera intimista que consigue crear.

Esta venta también ha permitido comprobar la excelencia de la obra, el cuidado puesto en las calidades materiales pese a la escasez de medios para llamar la atención del espectador. Y es precisamente este factor el que la aproxima más al modo de hacer de Juan de Borgoña II, que tiene un estilo menos seco que el de Lorenzo de Ávila. Abunda en esta hipótesis el hecho de que se rastrea con facilidad la estampa que utilizó para la composición. Se trata de la grabada por Marcantonio Raimondi hacia 1512 a partir de los dibujos preparatorios de Rafael para la Madonna de Foligno (Bartsch XIV.58.52), en la que Borgoña se inspira para el modo en que entrelaza las dos figuras, y sobre todo en la inestable postura del Niño.



Figura 122. Juan de Borgoña II. *Virgen con el Niño*. Colección privada



Figura 123. Juan de Borgoña II. *Piedad*. Colección privada. Gran Canaria

Piedad. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria

Recientemente, Díaz Padrón ha revisado la tradicional atribución de esta obra a Pieter Pourbus y la ha vinculado con Lorenzo de Ávila (2015: 9-12). Lo cierto es que a la hora de tomar ejemplos de la pintura toresana que le sirvan de comparación, acude principalmente a fragmentos del retablo de Castrogonzalo y de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro, obras de Juan de Borgoña, que es en realidad con quien tiene mayor relación esta obra que hay que fechar hacia 1550. La atmósfera es menos

²⁵² Una anécdota recogida, entre otros, por Serrera, 1990, p. 47 y Bouza 2003, pp. 106-107, es ilustrativa en este sentido. Con motivo del envío al futuro Maximiliano II de un retrato de Carlos en 1564, el embajador del emperador expuso en un memorial aparte cuál era el auténtico aspecto del príncipe.

²⁵³ Fiz Fuertes, 2003a, p. 84.

²⁵⁴ La subasta tuvo lugar en la Casa Segre de Madrid el 27 de octubre de 2020, con el lote nº 56 y con un precio de salida de 8.000 euros. Salió a la venta con la atribución a Lorenzo de Ávila y bajo el título de Virgen de la Rosa, aunque más bien parece un clavel la flor que porta la Virgen en la mano derecha.

seca que en las pinturas de su colega y utiliza de manera más transparente fuentes gráficas, como se evidencia aquí en la reproducción del Castel Sant'Angelo de Roma en el fondo de la composición. Lo mismo se puede decir de los tipos humanos empleados, que no se corresponden con los de la obra documentada de Ávila y sí con la de Borgoña.

Natividad, Jesús entre los doctores, Prendimiento, Ascensión.

San Juan Evangelista. San Pablo. Colección del Castillo de Villandry (Francia)

Presentación en el templo. En comercio

Anunciación. Paradero desconocido

Adoración de los Magos. Colección Gerstenmaier

Del conjunto aquí reunido, las cuatro primeras pinturas las conocemos a través de unas fotografías en la fototeca del C.S.I.C., donde se reseña que proceden de una colección privada de Tours y que fueron subastadas en la casa Durán de Madrid en abril de 1986. Respecto a las de los dos apóstoles de medio cuerpo, que sin duda proceden de un banco de retablo, también hemos hallado reproducciones en la fototeca del C.S.I.C., pero sin referencia alguna a su origen.

Estas seis tablas fueron adquiridas para la colección del castillo de Villandry de Francia, donde los apóstoles se encuentran clasificados como escuela alemana del siglo XVI²⁵⁵ y las cuatro escenas narrativas como escuela flamenca de fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII.²⁵⁶

Las escenas narrativas tienen además dimensiones muy similares entre sí, que oscilan entre 105/108x101 cm., lo cual las hace susceptibles de haber pertenecido a un mismo retablo, hipótesis que se refuerza por la homogeneidad de su estilo. Desde luego, estamos hablando de un pintor ligado al foco toresano en su momento de apogeo. Una comparación formal con obras realizadas por Juan de Borgoña, como el retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro o el de *El Salvador* de Abezames lleva a concluir que estas pinturas salieron de su entorno. El canon de las figuras es más achaparrado en Villandry, el espacio es poco desahogado, y las tablas carecen de unos fondos paisajísticos dignos de mención, todos estos rasgos evidencian una menor calidad. Pero en todo caso se trata de una producción salida de su taller de los inicios de la sexta década del siglo XVI, quizá tras la ruptura de su alianza con Lorenzo de Ávila, de quien no se percibe la huella en estas obras. Dado que los retablos de Borgoña datados en ese periodo se alejan del foco toresano, consideramos que este retablo podría haber pertenecido en origen a alguna localidad de las diócesis de Astorga o León, donde por esas fechas contrató retablos de los que se ha perdido el rastro. A este retablo también pudo haber pertenecido una *Presentación en el templo*, que aparece desde hace varios años en el comercio artístico de fuera de España²⁵⁷ y una *Anunciación* que estuvo en subasta en Sotheby's en 1985²⁵⁸ y en la que Díaz Padrón (2011) supo detectar el componente toresano, pero relacionándola con Lorenzo de Ávila. Hay que insistir en que los tipos humanos y el tratamiento del espacio difieren de los empleados por este pintor. En estas dos tablas, cuyo paradero actual se desconoce, las medidas son similares a las tablas de Villandry, y el estilo se corresponde por completo.

Hay una última tabla que encaja en este hipotético retablo en cuanto a medidas y estilo, se trata de una *Adoración de los Magos* perteneciente a la colección Gerstenmaier.²⁵⁹ Sus medidas son 107x102 cm., y se puede fechar en la década de 1550. Se trata de una obra de calidad notable en la que se reconocen sin problema los tipos humanos y composiciones propias de la escuela de Toro, pero que carece de los fondos paisajísticos que elevan este tipo de pintura a una categoría superior, algo que como acabamos de ver también sucede en el resto de las tablas propuestas para este retablo. Pero los tipos humanos, por su volumetría y sus rostros, la vinculan sin lugar a dudas con la producción de Juan de Borgoña II.

²⁵⁵ Sicco, 2011, p. 24.

²⁵⁶ Sicco, 2011, p. 12.

²⁵⁷ Perteneciente a la casa Drouot, salió a subasta el 12 de junio de 2006 bajo la autoría de «Juan de Borgoña el joven» con las siguientes medidas: 116,5x101 cm. La última referencia que conocemos es de abril de 2014, cuando se encontraba en la casa de subastas La Ponte de Milán. <https://www.ponteonline.com/en/lot-details/auction/320/lot/303/#todescription>.

²⁵⁸ En su sede en Montecarlo, en una subasta celebrada el 22 de junio de ese año, con el número de lote 110, mide 118x103 cm. Existe una foto en el Archivo Amatller (nº R-18) atribuida a Francisco de Comontes.

²⁵⁹ Velasco González la atribuye a Lorenzo de Ávila en Valladolid, 2018, pp. 37-42.



Figura 124. Juan de Borgoña II. *Anunciación*. En comercio



Figura 125. Juan de Borgoña II. *Natividad*. Colección del Castillo de Villandry (Francia)



Figura 126. Juan de Borgoña II. *Adoración de los Magos*. Colección Gerstenmaier



Figura 127. Juan de Borgoña II. *Presentación*. En comercio



Figura 128. Juan de Borgoña II. *Jesús entre los doctores*. Colección del Castillo de Villandry (Francia)



Figura 129. Juan de Borgoña II. *Ascensión*. Colección del Castillo de Villandry (Francia)

En cuanto a los dos apóstoles, también pertenecen hoy a la colección de Villandry clasificados como escuela alemana. Es probable que pertenecieran en origen al mismo retablo, ya que comparten rasgos estilísticos. También se pueden relacionar con el banco de retablo que se encuentra en el Museo de la Catedral de Astorga realizado a finales de la década de 1550.²⁶⁰



Figura 130. Juan de Borgoña II. *Prendimiento*. Colección del Castillo de Villandry (Francia)



Figura 131. Juan de Borgoña II. *Resurrección*. Retablo mayor de San Martín. Pinilla de Toro (Zamora)

3.2.7. ANTONIO SÁNCHEZ DE SALAMANCA (CIRCA 1513-1573)

Debió de nacer en torno a 1513,²⁶¹ quizá algo antes, ya que, en 1530, cuando firma como testigo en el contrato del retablo que hizo Luis del Castillo para Almaraz de la Mota, ya se denomina pintor. Pese que no han quedado registros bautismales de *San Sebastián*, templo toresano del que era parroquiano, deducimos su nacimiento en Toro debido a que su padre fue el carpintero toresano Pedro de Salamanca. La familia de su madre, María Sánchez, debía de proceder de Paredes de Nava; un hermano de esta, clérigo residente en la localidad, le nombra heredero universal de todos sus bienes.²⁶² El pintor, por su parte, también fue vecino de la villa palentina durante algún tiempo. Por su casamiento con Magdalena Rodríguez Tiboba entronca con el pintor toresano Pedro Fernández Cavero, abuelo de su esposa²⁶³; el matrimonio no tuvo descendencia. Muere con unos sesenta años, en 1573, poco después de hacer testamento. De la lectura del mismo se deduce que su situación no debía ser muy desahogada, ya que no sólo no se reseña ningún bien de importancia, incluso pide perdón a su esposa por no «dejar su dote en pie como la trajo a mi poder».²⁶⁴

Esta estrechez económica es consecuencia de las modestas tareas que casi siempre desempeñó en el terreno artístico, al trabajar frecuentemente subordinado a otros pintores más importantes o prestigiosos que él, lo cual ha dificultado la identificación de su estilo.

Pese a la modestia de sus realizaciones y la mala fortuna en su conservación, nos parece importante la individualización de este pintor como prototipo de un grupo artístico poco o nada relevante en los aspectos formales y que se dedican a seguir el camino trazado por otros. Sin embargo, perfiles como el suyo son muy significativos a la hora de acometer un estudio global que trate de analizar los mecanismos en los que se desenvolvían la mayoría de los artistas y que apenas adivinamos: la movilidad de taller o de lugar en función de los encargos; la necesidad que tenían este tipo de pintores de contratar obras,

²⁶⁰ Que se dio a conocer en Fiz Fuertes, 2003a, p. 158.

²⁶¹ En 1553, durante el pleito por el retablo de *El Salvador* de Abezames, declara tener unos cuarenta años.

²⁶² Por tal motivo tuvo pleito con una hermana suya, vecina de Paredes. A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Fenecidos), caja 944- 4.

²⁶³ 1545 Pedro Fernández Cavero cede las casas en las que vivía, con un censo de 2.500 maravedís y cuatro gallinas de renta anual a su nieta y a su marido. navarro talegón, 1985, p. 8.

²⁶⁴ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3355, fols. 45-55. Citado en Navarro Talegón, 1980, p. 165, n. 166.

incluso las de categoría modesta, mancomunadamente para afrontar los gastos; el establecimiento de contratos de soldada con otros artistas más importantes, etc., conforman una realidad muy amplia y poco tenida en cuenta por ser juzgados sólo en función de su falta de innovación formal.

El hecho de que la primera referencia que se tiene, cuando contaba con unos diecisiete años, lo sitúe junto a Luis del Castillo, hace pensar en una formación junto a este pintor. Sin embargo, años después, en 1542, se encuentra vinculado a Lorenzo de Ávila para pintar uno retablo para una viuda de Villalpando llamada María de Mújica. Se compromete a realizar toda la obra «sacado el dicho dibujo e rostros e lejos que esto a de ser a costa del dicho Lorenzo de Ávila que lo ha de hacer él por su mano».²⁶⁵ Este documento no es, por tanto, el contrato que firma la comitente con Lorenzo de Ávila, sino el concierto de éste con Antonio de Salamanca para que se haga cargo de labores secundarias, supeditado al estilo del abulense. Cuando realiza esa escritura con Ávila está vecindado en Paredes de Nava (Palencia); poco después, como vecino de Valladolid, contrata en esta ciudad junto con Alonso de Ávila, un retablo para la cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y de la Concepción.²⁶⁶ En 1544 vuelve a figurar como vecino de Toro, cuando Lorenzo de Ávila le otorga un poder notarial

para que por mí y en mi nombre y como yo mismo podáis pedir e hacer que se tase un retablo y dos retablicos de sepulturas que yo pinté a la señora doña María de Mújica, vecina de la villa de Villalpando, que están a la iglesia monasterio de señor San Francisco de la dicha villa de Villalpando²⁶⁷

De este modo se confirma el destino del encargo de doña María de Mujica y la confianza que Lorenzo de Ávila depositaba en Antonio de Salamanca.

Se trata, por tanto, de un oficial que parece no tener taller propio y que colaboró con unos y con otros, cambiando de obrador en función de la obra disponible.

Su testimonio en el pleito por el retablo de *San Salvador* de Abezames en 1553 viene a ratificar esta hipótesis, al afirmar que desde hace «unos diez años» trata «con todos ellos», refiriéndose tanto al grupo de pintores vinculados a Lorenzo de Ávila como los que lo están a Luis del Castillo. De hecho, tomó parte en las pinturas de Abezames, en cuyas tablas conservadas no se percibe una huella diferente de la de los dos pleiteantes. Según su testimonio, ayudó en esta obra a Valdecañas y a Borgoña,

vio que los dichos cinco tableros en la dicha pregunta contenidos que estaban dibujados de mano de Lorenzo de Ávila porque este testigo los pintó después e vio así mismo que el dicho Francisco de Cañas doró y estofó la tabla de la parte que cupo al dicho Juan de Borgoña, y lo sabe porque este testigo ayudó en ello al dicho Francisco de Cañas por su ruego.²⁶⁸

Ya se ha mencionado cómo el pintor Juan de Borgoña señala que en ocasiones «Lorenzo de Ávila iba en casa de este confesante y hallaba pintando en los tableros a Antonio de Salamanca e le reprendía».²⁶⁹

Por tanto, colaboró tanto en labores de dorado y estofado como de pincel en el taller de Juan de Borgoña, al menos en el retablo de Abezames, pero este hecho no le hace tomar partido por este pintor, ya que comparece como testigo de Luis del Castillo y en su testimonio considera que «se hizo agravio a Castillo». Todo indica, pues, que no quiere desavenencias con ninguno de ellos, porque al fin y al cabo las dos partes aquí enfrentadas le dan trabajo.

Por otro lado, resulta curioso constatar que precisamente en la época en que está teniendo lugar dicho pleito, este pintor se encuentra decorando junto a Valdecañas y el medinense Martín Alonso la capilla de don Álvaro de Benavente en Medina de Rioseco.²⁷⁰ Lo cierto es que sus relaciones no se rompen con ninguna de las partes implicadas en el pleito, pues firma como testigo, junto con Juan de la Talaya, de la carta de dote de María de Ávila, hija de Lorenzo, en 1561, y participó en la policromía

²⁶⁵ A.H.P.Za., Protocolos, leg.3095, fol. 195. Será este documento el que Navarro cita en el legajo 3092. Navarro Talegón, 1985, p. 12.

²⁶⁶ A.H.P.Va., Protocolos, leg. 88, fol. 737. Debo el conocimiento de este contrato a la amabilidad de Jesús Pascual, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

²⁶⁷ A.H.P.Za., Protocolos, leg.3083, fol. 509.

²⁶⁸ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja nº 2852-3, s/f.

²⁶⁹ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja nº 2852-3, s/f.

²⁷⁰ El finiquito por la obra tiene lugar en 1554. García Chico, 1946, pp. 61-62.

del retablo de Torrecilla de la Orden (Valladolid), realizado en 1553 por Ávila, Borgoña y Valdecañas. Seguramente Ávila, como en ocasiones anteriores, subcontrató parte de su trabajo con él, ya que en 1566 fue Antonio de Salamanca quien se encargó de cobrar un dinero que se le adeudaba a Lorenzo de Ávila por esta obra, en la que además afirma haber trabajado.²⁷¹

Además, a la muerte de Francisco de Valdecañas se encarga el dorado y estofado del retablo de Castrogonzalo (Zamora), cuyas tablas fueron contratadas probablemente por Juan de Borgoña II.²⁷² Al final de su vida volvió a colaborar con Luis del Castillo en el retablo de la ermita de la Magdalena, que aún no se había cobrado a su muerte en 1573.²⁷³

Pese a esta trayectoria supeditada a otros, también contrató trabajos en solitario, aunque de poca envergadura. Examinando los contratos, queda claro que ejerció como pintor de pincel, pues, aunque estas obras no se han conservado, exigen en sus condiciones la pintura de escenas.²⁷⁴

Desde el punto de vista formal hemos podido identificar su estilo en la capilla de los Benavente de Medina de Rioseco, y a partir de ahí hemos tratado de reconocer los mismos rasgos en pinturas del entorno toresano, o incluso fuera de él, pero en las que se reconoce el estilo de la escuela de Toro, pero no la mano de los principales artífices. Hay que tener en cuenta que, en las colaboraciones con Lorenzo de Ávila, debido al sistema de trabajo imperante pero también por el modo de ejercer la autoridad del abulense, es natural que su estilo quede más desdibujado -nunca mejor dicho- por la impronta del maestro, pero en todo caso consideramos que se le puede otorgar un perfil propio dentro del taller.

Obras documentadas²⁷⁵

Retablo para la cofradía de *Nuestra Señora de la Concepción y la Consolación*. Valladolid

La cofradía de la Consolación y la Concepción tenía su casa y hospital en la calle del Campo -actual calle Santiago- de Valladolid, aproximadamente a la altura de la calle Santa María²⁷⁶. En 1545 encargan renovar las pinturas del retablo. Alonso de Ávila y Antonio de Salamanca se comprometen a incorporar nueve tablas de pincel a una estructura ya existente, puesto que uno de los requisitos que han de cumplir los artistas consiste en «hacer los arquetes para los tableros más pequeños que los que agora tienen porque los tableros queden más desahogados, los cuales dichos arquetes han de hacer los dichos maestros a costa de talla». Así mismo se habla «de los guardapolvos que cercan el retablo a la redonda». En el retablo se encontraba también previamente una talla de la *Asunción* que presidía la calle central, que iría flanqueada por dos tableros a cada lado, en cada uno de los cuales se representaría una figura con un fondo de paisaje. En el banco se dispondría una *Anunciación*. Se especifica que Gabriel irá en una tabla y María en la otra, convenientemente provisto de sus «lejos, cielos y encasamientos». El retablo iba coronado por un Dios Padre acompañado a los lados por dos figuras de medio cuerpo de profetas. Además, los pintores debían realizar una pintura mural por encima del retablo representando a *San Juan* y a la *Virgen*, quizá a los lados de un crucifijo de talla.

Alonso de Ávila, el pintor con el que Salamanca colabora en esta obra, es una figura oscura dentro del panorama pictórico vallisoletano. Es tentadora la posibilidad de vincularlo a Lorenzo a causa de su apellido. Por el testamento de este último

²⁷¹ Libro de cuentas de los mayordomos de la parroquia de Torrecilla de la Orden 1552-1596. fols. 284, 285, 286; A.R.Ch.Va., Protocolos y Padrones, caja 5-5.

²⁷² Véase el capítulo correspondiente a Juan de Borgoña.

²⁷³ Véase el capítulo correspondiente a Luis del Castillo.

²⁷⁴ El retablo de la Circuncisión para la Cofradía del nombre de Jesús en el monasterio de San Francisco de Toro, del que se hablará más adelante, y el retablo de Nuestra Señora, encargado por la beata Inés de Prado para la iglesia de San Sebastián de Toro. Navarro Talegón, 1985, p. 13.

²⁷⁵ Por razones de espacio, sólo se incluyen aquí las realizaciones en las que tuvo una participación protagonista o aquellas relevantes por el papel que juegan en el entramado artístico.

²⁷⁶ Las referencias a tal ubicación datan del siglo XVII, cuando en diversos documentos se habla de la *casa y hospital que la dicha cofradía tiene en la calle del Campo de esta ciudad* a propósito de instalar en ese lugar el Hospital Real de Corte. A.H.P.Va., Protocolos, leg. 772, fol. 1568, 13 de septiembre de 1601; leg. 1629, 16 de febrero de 1618. Además, cercana la Puerta del Campo tenía esta cofradía un solar dedicado a la mancebía de la ciudad, donde se instalará a mediados del siglo XVI el hospital de la Resurrección. Agradezco todos estos datos a la profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, M^a Antonia Fernández del Hoyo.

sabemos que tenía un hermano llamado Cristóbal vecino de Valladolid, pero no se nombra a ningún Alonso.²⁷⁷ Sin embargo, sí podemos relacionarlo con Alonso Berruguete, pues hay varios documentos que los vinculan.²⁷⁸ De hecho, es muy probable que se formara con el palentino.²⁷⁹ Lamentablemente nada se puede acotar sobre su estilo, dado que no se ha conservado obra suya; seguramente sería un pintor de pincel, ya que contrata en 1538 un retablo con dos tablas de pintura para la cofradía de *San Crispín*.²⁸⁰ Todos estos datos sobre Alonso de Ávila son necesarios para tratar de establecer el papel jugado por Antonio de Salamanca en el retablo que ambos contrataron. Pensamos que de nuevo nuestro pintor ocupó un rol secundario frente a su colega, teniendo en cuenta la mayor autoridad de éste por edad, y sobre todo por su formación al lado de un pintor que gozaba de tanto prestigio como Berruguete.

En todo caso, se vuelve a constatar la movilidad de Antonio de Salamanca; esta estancia en Valladolid le haría entrar en contacto con el ambiente artístico de la ciudad, y es posible que conociera entonces a Álvaro de Benavente, quien algún año después le encargaría su obra más conocida.

Resurrección de la hija de Jairo. Capilla de los Benavente. Iglesia de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco (Valladolid)

En el conocido contrato de 21 de junio de 1551, firmado con Álvaro de Benavente para adornar su capilla en la iglesia de *Santa María de Mediavilla* de Medina de Rioseco, Antonio de Salamanca figura en primer lugar junto con Francisco de Valdecañas y el riosecano Martín Alonso.²⁸¹ Las condiciones detalladas en la escritura se refieren al dorado y estofado de la decoración de la capilla, de la estructura arquitectónica y de las figuras labradas en yeso por los Corral de Villalpando. El contrato es pormenorizado. Sobre todo, se insiste en la técnica y la calidad del dorado y estofado, pero, al referirse a los tres arcos que cobijan los sepulcros de los antepasados de Álvaro de Benavente, la única referencia que se hace a las pinturas es bastante parco,

... en lo que queda de estos entablamentos arriba que hacen medio circulo se han de labrar tres historias de devoción del óleo de muy buena mano y muy enriquecidas de guarniciones de oro molido las frentes de estos pilares se han de conformar con los de atrás dicho.

Estas «historias de devoción» se materializaron en tres escenas evangélicas alusivas a las tres resurrecciones milagrosas realizadas por Jesucristo, en coherencia con el contexto de una capilla funeraria como esta.²⁸² Se trata de la *Resurrección de la hija de Jairo*, *Resurrección del hijo de la viuda de Naím*, y *Resurrección de Lázaro*.²⁸³

En el magnífico conjunto de la capilla, las pinturas que se encuentran encima de los sepulcros son sólo una parte más, y no la más sobresaliente. Su riqueza iconográfica ha sido el aspecto al que se ha dado mayor importancia en todos los estudios dedicados a la capilla.²⁸⁴ Estas circunstancias han llevado a que se haya obviado un análisis estilístico profundo de las pinturas, más allá de escudriñar su iconografía para insertarlas en un contexto. En cuanto a su autoría, García Chico (1933: 324) se las

²⁷⁷ De todas maneras, el patronímico “Ávila” es frecuente entre artistas, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

²⁷⁸ Junto a Berruguete firma la súplica a Carlos V sobre la fabricación y venta de albayalde, (Martí y Monsó, 1901, p. 137), y declara a favor del artista en el pleito que éste sostuvo en 1535 con el boticario Iñigo de Santiago (Alonso Cortés, 1922, p. 24).

²⁷⁹ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Pérez Alonso (Fenecidos), nº 496-1. Afirma en 1535 haber sido criado de Berruguete y que le conoce desde hace unos catorce años. Son afirmaciones vertidas en el pleito de Alonso Berruguete contra el boticario, aunque este dato, así como el de su edad, no es recogido por Alonso Cortés.

²⁸⁰ García Chico, 1946a, pp.17-18

²⁸¹ García Chico, 1946a, pp. 54-65.

²⁸² Sebastián López, 1978, p. 302, las menciona simplemente como «escenas bíblicas referentes a la Resurrección».

²⁸³ Redondo Cantera, 1981, p. 256; 2001, p. 64.

²⁸⁴ Sebastián López, 1978. Redondo Cantera, 1981.

asigna en exclusiva a Antonio de Salamanca. Quizá su aseveración esté motivada en que sea Salamanca el primero en nombrarse y el hecho de que sea él quien escribe «de puño y letra», según nos dice el erudito²⁸⁵, las condiciones del contrato.

Sin embargo, solo hay que observar las tres pinturas, para percibir que cada una tiene un estilo diferente, siendo la de mejor calidad y más avanzada la *Resurrección de Lázaro*, y la peor la de la *Resurrección del hijo de la viuda de Naím*, situada encima del sepulcro central. Teniendo presente esta falta de unidad estilística, parece lógico asignar sendas pinturas a sendos pintores, pero Francisco de Valdecañas solo se dedicó a labores de policromía. El caso de Martín Alonso es más dudoso, y recientemente se ha documentado la pintura de la custodia de Villacreces,²⁸⁶ cuyo estilo se asemeja mucho al de la *Resurrección de Lázaro*.

En cualquier caso, el presente trabajo sólo trata de indagar cuál fue el estilo de Antonio de Salamanca y queda para futuros estudios ahondar en el estilo de cada lucillo. Para ello, los datos con los que contamos son los siguientes: en primer lugar, el único pintor de pincel de los que firman el contrato es Antonio de Salamanca. En segundo lugar, la palpable disparidad estilística indica que él no pudo hacerse cargo de las tres composiciones. Por último, dado que no han sobrevivido otras obras documentadas de este pintor, no podemos asegurar cuál de las composiciones hizo, pero podemos deducirlo por razones estilísticas. Puesto que colaboró con los pintores toresanos, y ateniéndonos a su trayectoria, no fue un pintor sobresaliente, parece lógico buscar entre las tres composiciones aquella que más analogías presente con lo realizado en Toro. Esta es sin ninguna duda la dedicada a la *Resurrección de la hija de Jairo*, situada encima de los bisabuelos de Álvaro de Benavente, una composición equilibrada, cuyo eje es Cristo en el momento de la sanación. Es esta figura la más dependiente de los modelos de Ávila y Juan de Borgoña, así como el paisaje: las nubes, la ciudad azulada en la lejanía, el camino que lleva hacia ella precedido de vegetación es igual que los realizados por la escuela de Toro. Por lo tanto, esta obra nos permite ver el estilo poco original del autor, muy ligado a las fórmulas establecidas desde la cuarta década de siglo por Lorenzo de Ávila.

El milagro se desarrolla en el interior de la casa de Jairo, la arquitectura que enmarca la composición es poco artificiosa: el entablamento que recorre el muro, los arcos de medio punto y las columnas de los laterales y de la ventana geminada ayudan a dotarla de un sentido clásico sin subrayarlo en demasía. Llama la atención el cuidado que ha puesto el artista en la caracterización de los personajes mediante sus vestimentas: Cristo y los tres apóstoles que le acompañan, entre los que reconocemos al imberbe *San Juan*, portan unas sencillas túnicas con capa. El resto de los hombres llevan los tocados puntiagudos que se utilizan para caracterizar a los hebreos: el propio Jairo, jefe de la sinagoga, en el interior de su morada, así como los personajes situados a la izquierda de la composición que observan el milagro desde el exterior de la vivienda.

En el Evangelio se cita que fuera de la casa de Jairo se encontraban con flautas un grupo de personas, dispuesto a iniciar las ceremonias funerarias. Sin embargo, uno de ellos rompe con el deseo de situar la escena en el contexto temporal de los Evangelios, ya que aparece vestido completamente de rojo y con ropas a la moda de mediados del siglo XVI. Además, ha habido mayor detenimiento en la caracterización de su rostro, de tal modo que no se puede obviar su gran semejanza con los retratos que conocemos de Felipe II, así como con otras imágenes «extraoficiales» suyas conservadas en la pintura coetánea no cortesana²⁸⁷, aunque aquí no haya, como en otras representaciones, distintivo alguno que lo identifique sin ninguna duda, como el Toisón de oro o una corona. Al encontrarnos ante un retrato del entonces príncipe Felipe, surgen una serie de interrogantes: el motivo por el que se le retrata en esta obra, si su figura se inserta dentro de la lectura general del programa iconográfico de la capilla, si su inclusión se debe al pintor o al comitente, y cuál fue el modelo que tuvo en cuenta el artista a la hora de componer un retrato fidedigno.

Empezando por la última pregunta, parece que en un lugar tan significativo para Álvaro de Benavente y con un programa iconográfico tan pensado, poca maniobra de actuación tenía el artista, y menos en esta época. En cuanto al motivo, no encontramos relación entre un programa en el que predomina la idea de la Salvación. Sin embargo, como era frecuente en las casas de los burgueses y nobles contar con los retratos de los reyes,²⁸⁸ pensamos que se trata de un homenaje al Príncipe sin

²⁸⁵ García Chico 1946, p. 54, nota 1. Le sigue en esta atribución Sebastián López, 1978, pp. 302- 303.

²⁸⁶ Cuesta Salado, 2014.

²⁸⁷ Marín Cruzado, 1999, p. 121 «como espectadores de escenas religiosas sólo se justifican como un capricho del comitente», p. 125, es bien sabida la tendencia a la ocultación de la monarquía Habsburgo, con lo que vuelve a insistir la autora en que esta representación no documentada es una voluntad de artista o comitente.

²⁸⁸ Varela, 2000.

más, lo suficientemente claro para que se viera que es un personaje diferente del relato evangélico, pero sin subrayar su presencia, quizá por temor a caer en una falta de decoro.²⁸⁹



Figura 132. Antonio de Salamanca. *Resurrección de la hija de Jairo*. Iglesia de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco (Valladolid)

Respecto a los modelos que tuvo en cuenta el autor, afincado entonces en Toro, hay que recordar las frecuentes visitas del Príncipe a la villa, donde residían su hijo Carlos y su hermana Juana. Era un joven de unos veinticuatro años, quizá prendado de una de las damas de su hermana; aún no había llegado la etapa del taciturno monarca encerrado en el monasterio de El Escorial. Hizo su entrada en Toro en septiembre de 1551, al poco de retornar del *felicísimo viaje*. Las crónicas reproducen el recorrido realizado por la ciudad por tal motivo. Asimismo, organizó un torneo en la cercana villa de Torrelobatón. No le faltaron, por tanto, al pintor oportunidades para entever el aspecto del príncipe. Pero ni siquiera necesitamos recurrir a las ocasiones en las que Salamanca pudo ver a Felipe. Menudeaban las reproducciones de su persona, al menos en Valladolid, y no siempre a partir de los retratos oficiales.

²⁸⁹ Varela, 2000, p. 121, alude a la tantas veces relatada anécdota repetida por Lope de Vega que habla de los retratos reales en lugares humildes, señalando además «que era un daño de su autoridad trasladarle mentirosamente a las provincias y naciones extrañas».

Como detalle anecdótico, en la pintura Felipe y sus acompañantes no llevan las flautas citadas en los evangelios, sino añafiles.²⁹⁰ Sabemos del precoz interés por la música del príncipe: viajaba con sus órganos, juglares y coro, y parece que tocaba la vihuela.²⁹¹ No es necesario llevar demasiado lejos los razonamientos que justifiquen la elección de este instrumento y con ello apartarse de lo narrado en los Evangelios y no aludir al gusto musical de Felipe; quizá la motivación se ampare en que se optó por un instrumento que se acomodara fácilmente para que al ponerlo en manos del príncipe, su figura no perdiera el empaque que ha de acompañar siempre a un personaje de la realeza, también por el parecido de este instrumento con un cetro.

Retablo de la Circuncisión. Cofradía del nombre de Jesús en el monasterio de San Francisco. Toro

La cofradía de la Circuncisión del desaparecido convento de *San Francisco* encarga al pintor en 1567 una tabla con la representación de tal acontecimiento de la infancia de Jesús. La congregación debía de haber contratado por separado el ensamblaje del retablo, pues en el contrato se habla de un «retablo de madera que está en la iglesia y monasterio de señor san Francisco en la capilla del nombre de Jesús».

La iglesia de *Santo Tomás Cantuariense* custodia una *Presentación en el templo* del último tercio del siglo XVI que Navarro identifica con esta obra documentada y que, por tanto, atribuye a Antonio de Salamanca.²⁹² Pese a que *Circuncisión* y *Presentación* son temas vecinos y semejantes en su iconografía, están perfectamente diferenciados; no es posible que una Cofradía de esa titularidad pasase por alto una confusión iconográfica de este tipo. Pero, además, desde el punto de vista del estilo, la tabla responde al de Juan Ruiz de la Talaya, tal y como se comprueba al compararlo con las tablas procedentes del retablo de Malva, obra del artista, hoy sitas en la parroquia de *San Frontis* en Zamora.

Obras atribuidas

Santo Entierro. Monasterio de Sancti Spiritus (Toro)

El lugar original para el que se realizó esta pintura mural era una capilla del claustro occidental, construcción que debe relacionarse con la ampliación del convento en el siglo XVI.²⁹³ Según Navarro Talegón (1994c: 91), fue un oratorio costeadado a mediados de esa centuria por dos religiosas de la familia de los marqueses de Alcañices, sor Juana Bautista y sor Leonor Enríquez.

Desde el punto de vista estilístico, es innegable la relación con la pintura toledana de Juan de Borgoña²⁹⁴ y se puede situar su realización en la década de 1530. Hay suficientes pinturas de Lorenzo de Ávila fechadas en ese periodo como para percibir que se le pueden asignar a él. Aunque la única obra documentada de Antonio de Salamanca sea veinte años posterior, se reconocen algunos rasgos. A la derecha de la composición riosecana, el anciano afligido con manto verde -seguramente Jairo- tiene el mismo rostro que José de Arimatea y Nicodemo: semblantes alargados de mirada triste propiciada por la inclinación de los ojos y el rictus de la boca.

²⁹⁰ Es este instrumento de viento, una trompeta recta que deriva de la tuba romana, llamada nafir en árabe y en castellano antiguo añafil. Se encuadra dentro de las llamadas trompetas naturales, que no tienen orificios. se encuentra frecuentemente en la iconografía medieval, en la época en la que nos hallamos está siendo reemplazada desde el siglo XV por la trompeta que se curva, que derivará en el tipo de trompetas utilizadas en la actualidad. Aparece no obstante en otra pintura posterior, vinculada claramente en este caso a Felipe II: *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando*, de 1575, realizada por el italiano Michele Parrasio, en este caso, como es habitual, la porta un ángel.

²⁹¹ Parker, 1984, pp. 26-27.

²⁹² Navarro Talegón, 1995, p. 566, n. 193.

²⁹³ Pérez Vidal, 2008, p. 20.

²⁹⁴ Navarro Talegón, 1980, p. 245. La similitud estilística con la pintura toledana lleva a este autor a atribuir estas pinturas a Juan de Borgoña II, cuando aún se desconocía que no era hijo del homónimo pintor toledano del primer tercio de siglo



Figura 133. Antonio de Salamanca. *Santo Entierro*. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro

San Juan Evangelista y San Juan Bautista. Monasterio de Sancti Spiritus (Toro)

Se trata de dos óleos sobre lienzo que forman pareja, pero de las que se desconoce si constituían parte de una serie mayor, y cuál era su propósito original dentro del monasterio. Los débitos con Lorenzo de Ávila y por ende con la pintura toledana del primer tercio de siglo son ineludibles, y de hecho se deben fechar en la cuarta década de siglo, pocos años después del asentamiento de Lorenzo en Toro. Sin embargo, la tipología de rostro nada tiene que ver con su estilo, tampoco el tipo de paisaje, por eso se puede entender una clasificación dentro del taller de este pintor pero sin vincularlo por completo a su autoría.²⁹⁵ Sin embargo, una vez que hemos identificado el estilo de Antonio de Salamanca se pueden incluir entre su producción individual, en la que se deja sentir el influjo toledano aún sin huella del manierismo berruguetesco que aprenderá en su estancia vallisoletana. El rostro del Bautista tiene las mismas características que el de Jesucristo en la *Resurrección de la hija de Jairo* en la capilla de los Benavente de Medina de Rioseco, mientras que el del Evangelista, más dulce, comparte rasgos con los rostros femeninos y también con el personaje homónimo del mural del *Santo Entierro* del monasterio de *Sancti Spiritus*, una obra que debe ser inmediatamente anterior a estos lienzos, que se pueden fechar en los años finales de la década de 1530.

La vegetación de primer plano es idéntica a la que se observa en muchas obras de Lorenzo de Ávila, por lo que quizá sea Salamanca el que se encargó en muchas ocasiones de esta parte.

Retablo de la Asunción de la Virgen. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Valderas (León)

La tabla fue dada a conocer por Fiz Fuertes (2003b), que la sitúa estilísticamente dentro de la escuela de Toro, pero excluye la intervención de los principales pintores del foco habida cuenta de su falta de finura, datando su realización a mediados del siglo XVI. Se puede ahora precisar un poco más esta clasificación gracias al análisis de la obra en solitario de Antonio de Salamanca, que deja asomar su impronta en los diferentes tipos humanos, especialmente en el de San Andrés, situado en la derecha de la escena central, que tiene exactamente los mismos rasgos que el apóstol vestido de amarillo situado justo detrás de Jesucristo en la *Resurrección de la hija de Jairo* de la capilla de los Benavente. Interesa insistir en cómo esta zona terracampina en el sur de la diócesis de León se convirtió en un lugar de trabajo frecuente para los pintores de la escuela de Toro. Y ello pese a que la ciudad zamorana se encuentra más lejana que la propia sede diocesana a la que pertenece Valderas.

Ciertamente, como también se ha subrayado en otro apartado, en esta zona del sur de la diócesis son frecuentes los intercambios artísticos entre artífices de distinta procedencia, pero es significativo que entre todas las opciones posibles se elijan las fórmulas introducidas por Lorenzo de Ávila. Dado que la pintura se debe fechar hacia 1540, hay que tener en cuenta que en los inicios de esa década Antonio de Salamanca era vecino de Paredes de Nava, uno de los centros de importancia de este territorio. Es en ese momento cuando se compromete a ejecutar unas tablas para una viuda de Villalpando -que no dista mucho de Valderas- bajo las directrices de Lorenzo de Ávila, quien se encargará de los rostros y los *lexos*. En cambio, aquí el

²⁹⁵ Como ya se apuntaba en Fiz Fuertes, 2016, p. 214.

paisaje es casi imperceptible y los rostros no se avienen con los de Lorenzo, lo que descarta su intervención. Se conservan, eso sí las composiciones y estilo de la escuela de Toro, quizá a petición del cliente.

Retablo mayor. Parroquia de *San Antolín*. Zamora

El retablo mayor de la parroquia de *San Antolín* constituye uno de los escasos ejemplos en la ciudad de Zamora que evidencian la impronta toresana en la pintura realizada en la sede episcopal. Teniendo en cuenta la falta de protocolos notariales y que en la ciudad apenas hay restos de pintura de esta época, no se puede determinar con seguridad si se trata de testimonios aislados o si la pintura zamorana del tercio central del siglo XVI seguía los mismos derroteros que la toresana, siendo esta hipótesis la más probable si tenemos en cuenta el enorme éxito de las fórmulas implantadas por Lorenzo de Ávila en el tercio central del siglo XVI.



Figura 134. Antonio de Salamanca. *Resurrección de la hija de Jairo* (detalle). Iglesia de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco (Valladolid)



Figura 135. Antonio de Salamanca. *Retablo de la Asunción de la Virgen*. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Valderas (León)

A falta de protocolos, la información documental sobre este retablo proviene de un pleito que en 1560 se estaba desarrollando ante las autoridades eclesiásticas zamoranas. Fue suscitado por desacuerdos en el pago de la pintura, que había sido contratada un año antes por el pintor zamorano Alonso de Aguilar.²⁹⁶

No obstante, se debe examinar con sentido crítico esta vinculación entre el retablo y Aguilar, ya que aunque contrataba obras de pincel, este artífice siempre se rodeó de colaboradores que ejecutaran la parte figurativa de los retablos concertados, por lo que existen razones fundadas para concluir que él no es el autor de estas pinturas del retablo de *San Antolín*.²⁹⁷

²⁹⁶ Navarro Talegón, 1983, p. 112-113.

²⁹⁷ Para una exposición más detallada de las dudas que pesan sobre su condición de pintor de pincel véase el capítulo dedicado a Alonso de Aguilar.



Figura 136. Antonio de Salamanca. *Resurrección de la hija de Jairo* (detalle). Iglesia de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco (Valladolid)



Figura 137. Antonio de Salamanca. *San Juan Bautista* (detalle). Monasterio de Sancti Spiritus. Toro (Zamora)

Las condiciones para el dorado y pintura con Aguilar se habían concertado en septiembre de 1557. La talla había sido contratada años antes, en 1551, por Alonso de Tejerina, quien se hizo con la obra tras comprometerse a ejecutarla por 22.000 maravedís, una baja considerable desde los 40.000 pedidos por Juan Falcote, autor de la traza²⁹⁸. Precisamente fueron también otros 40.000 los maravedís que la iglesia de *San Antolín* se comprometió a satisfacer por la pintura de los ocho tableros y el dorado y estofado de la obra. En las condiciones del contrato se habla de «ocho tableros de pincel», cuyos temas y emplazamiento se especifican:

...e las historias han de ser en la primera orden en el tablero del medio la cena del señor con sus discípulos, en el tablero del evangelio el nacimiento de nuestro señor y el de la epístola la ascunción de nuestra señora. En la segunda orden junto al santo del martirio de san Antolín como mejor le pareciere; en la tercera orden, en el tablero de medio, cristo crucificado y san Juan y las Marías a los lados y el tablero del evangelio la oración del huerto y en el de la epístola la resurrección de Cristo.²⁹⁹

Así pues, se deja al arbitrio del artista los temas que flanquearán en el segundo cuerpo la estatua de San Antolín y se eligieron dos escenas alusivas a su martirio. Dado que en la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine no se incluye la vida de este santo, cuya existencia es bastante dudosa,³⁰⁰ la fuente literaria de la que se nutrió el pintor debió ser un *Flos Sanctorum* Castellano, donde se relata cómo se metió al santo en una olla con azufre y plomo de la que sale ilesos, y se le dejó libre, aunque más adelante un rey llamado Methopius lo hace decapitar.³⁰¹

Además de estas dos escenas, del conjunto original solo restan otras cuatro debido a que la calle central del retablo se modificó sustancialmente en el siglo XVIII con la inclusión de un camarín y por eso no subsisten las que se encontraban en esta calle, la *Última Cena* y el *Calvario*. Quizá fue también en ese momento cuando se alteró el orden de las escenas que especifica el contrato.

²⁹⁸ Samaniego Hidalgo, 1982, pp. 64- 65, il. 3.

²⁹⁹ A.H.D.Za. Mitra, Pleitos civiles, leg. 989. Es la misma documentación que se maneja en Navarro Talegón, 1983, pero este investigador no incluyó datos fundamentales como el precio fijado en el contrato, la descripción de los temas de las tablas, ni el motivo de la disputa con las autoridades. Debo el conocimiento de esta parte del pleito a la amabilidad de Florián Ferrero Ferrero, exdirector del Archivo Histórico Provincial de Zamora.

³⁰⁰ Para algunos como Réau nunca existió. Réau, 2000, p. 106.

³⁰¹ Cortés Guadarrama, 2016, p. 20.

Los 40.000 maravedís estipulados para dorado y pintura es una cantidad muy exigua si se compara con los más de 93.000 maravedís en que se tasó en 1553 la labor de Juan de Borgoña II en el retablo de Abezames, correspondiente a siete tableros más la parte correspondiente del dorado y estofado del retablo.³⁰² Pocos años antes, Lorenzo de Ávila había concertado en 200.000 maravedís la labor de dorado y pintura del retablo de Venialbo, que consta de dieciséis tablas.³⁰³ En definitiva, en la década de 1550 en la zona toresana, el dorado, estofado y pintura de unas ocho tablas se venía a estimar entre 90.000 y 100.000 maravedís. Aguilar era perfectamente conocedor de estas valoraciones, dado que ejerció de tasador de las dos obras previamente citadas. De hecho, en este litigio pide por su trabajo 250 ducados, es decir 93.750 maravedís.



Figura 138. Antonio de Salamanca. *Decapitación de San Antolín*. Iglesia de San Antolín. Zamora

³⁰² Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, p. 315. Aunque es verdad que de esta enorme cantidad se rebajaron casi 5.000 maravedís.

³⁰³ Navarro Talegón, 2004, p. 218.



Figura 139. Antonio de Salamanca. *Oración en el huerto*. Iglesia de San Antolín. Zamora

Pero seguramente el bajo precio fijado en San Antolín fue determinante para que Aguilar se hiciera con la obra, reservándose para sí la parte del dorado y estofado y subcontratando con otro artista la parte de pincel. Es en ese momento, en los meses finales de 1557, cuando se deben fechar el inicio de la labor de pintar las escenas narrativas. Aunque no es posible saber documentalmente quién se encargó de esta labor, la fidelidad a los esquemas toresanos que imperaron en el tercio central de siglo indica que las pinturas no son la realización de un mero seguidor, sino que con seguridad se subcontrató esta labor con algún taller pictórico de Toro. Las concomitancias con el estilo de Lorenzo de Ávila saltan a la vista.³⁰⁴ Se perpetúan composiciones creadas décadas antes, como se ve en la *Coronación de la Virgen*, *Nacimiento* u *Oración en el Huerto*, que

³⁰⁴ Casaseca, 1981, p. 210, atribuye el retablo por completo a este pintor.

utilizan recursos que enseguida pasarán a ser arcaicos, como los pesados pliegues para otorgar volumen a la figura de la Virgen en la *Coronación*. El único rasgo extrartístico que nos habla de la época en la que fue hecho el retablo es la ropa de los personajes que asisten al martirio del Santo, propios de la época de Felipe II. Por otra parte, el conjunto carece de la calidad de la producción seguro de Lorenzo de Ávila si se comparan con otras obras en la que está documentada su intervención en los inicios la década de 1550, como el retablo mayor de la parroquia de Venialbo, por ejemplo, en el paisaje, que no alcanza el protagonismo ni la exquisitez del de las tablas de esa localidad.

No obstante, no se puede descartar por completo la intervención de Lorenzo de Ávila en la dirección general de la obra, pero con una intervención personal limitada. El escaso montante de dinero con el que contaba Aguilar para subcontratar la pintura narrativa también apunta en esta dirección, o hacia una subcontratación con algún artista muy vinculado a Lorenzo de Ávila, pero de una calidad inferior. Este pudo ser Antonio de Salamanca, no solo por su estrecha relación con el abulense en este periodo, sino desde el punto de vista estilístico. Si acudimos a su única obra documentada, la *Resurrección de la hija de Jairo* de la capilla de los Benavente, la figura de Jesucristo que centra la composición riosecana comparte rasgos con la de la *Resurrección* del retablo de *San Antolín*. El personaje vestido de rojo con un añafil de la capilla de los Benavente, se repite aquí en la *Decapitación de San Antolín*, caracterizado como el rey Methopius.

3.2.8. LUIS DEL CASTILLO (1506-1583)

La primera nota publicada sobre Luis del Castillo fue una breve cita en uno de los pleitos estudiados por Martí y Monsó (1901: 631)³⁰⁵; de este modo, se unía a la larga lista de pintores de nombre conocido, pero sin obras. Es a partir de la publicación del *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz* de Navarro Talegón cuando se empieza a individualizar parcialmente su producción, englobada en parte hasta entonces dentro de las pinturas del Maestro de Pozuelo o de su círculo. Algunas de sus obras ya se habían deslindado de las del Maestro de Pozuelo, creándose otra figura anónima, más avanzada, más quinientista, el Maestro de Abezames. Fue Post (1966b: 55-60) en su monumental estudio sobre la pintura española quien creó este anónimo maestro a partir de un retablo despiezado y en colecciones particulares, procedente de la localidad zamorana de ese nombre. Le sitúa estilísticamente bajo el influjo de los últimos modos de Rafael y en contacto con la obra de Alonso Berruguete. Post se atreve incluso a apuntar una posible estancia en Italia, hoy descartada, pues su italianismo es fruto de un aprendizaje indirecto a través de Berruguete y Soreda.³⁰⁶

La identificación entre la obra atribuida a Luis del Castillo en Toro y sus alrededores y la figura del Maestro de Abezames se ha producido hace escasas décadas.³⁰⁷ Hoy su estilo se encuentra plenamente establecido y deslindado del de sus contemporáneos toresanos.

A Luis del Castillo lo encontramos documentado ampliamente como vecino de Toro a partir de 1528. En un pleito de 1576 en el que actúa como testigo declara tener 70 años sin el habitual «poco más o menos» que sí remata su respuesta en una probanza del mismo pleito fechada en 1578.³⁰⁸ Es decir, probablemente nacería en 1506, y murió casi octogenario, en 1583.

Respecto a su origen, no tenemos datos que nos permitan establecerlo. Puede que proceda del área seguntina si tenemos en cuenta su casi segura su formación junto a Juan Soreda, de la que se hablará más adelante. Soreda deja de aparecer en las cuentas de la catedral de Sigüenza en 1528,³⁰⁹ por lo que es posible que en ese año se traslade a El Burgo de Osma, localidad donde residirá hasta su muerte.³¹⁰ 1528 es precisamente el año que inicia la documentación relativa a Luis del Castillo en Toro,

³⁰⁵ «Otro pleito que no arroja más que ese nombre, expresando que era vecino de la ciudad de Toro», se completa la información en una nota a pie de página en la que transcribe lo que sigue: «21 de enero de 1568, en nombre de Luis del Castillo pintor vecino de la ciudad de Toro... fiador de Jerónimo de Guadalupe».

³⁰⁶ La estancia de Soreda en Italia es una hipótesis que no ha podido ser probada documentalmente. Véase Ávila Padrón, 1979a, p. 416 y Ramos Gómez, 2004, p. 100.

³⁰⁷ Díaz Padrón y Padrón Mérida, 1995.

³⁰⁸ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Masas (Fenecidos), caja 434-3, fol. 27.

³⁰⁹ Ávila Padrón, 1979a, p. 408.

³¹⁰ Hasta el momento no se ha encontrado documentación sobre la obra de Soreda en esta última etapa de su vida, pero la huella estilística que deja en toda la zona es incontestable. Para un seguimiento cronológico de la actividad de Juan Soreda, véase Ramos Gómez, 2004, pp. 94-101. El mismo investigador supone (p. 138) que Soreda deja el obispado seguntino hacia 1532, con la marcha de don Fadrique de Portugal.

lo que indica que su formación junto a Soreda hubo de tener lugar en Sigüenza, y no en El Burgo. Sin embargo, una vez asentado en Toro, Castillo tuvo contacto con vecinos de la diócesis oxoniense, pero la documentación que le une a Soria no es estrictamente artística,³¹¹ y por tanto no conllevan la participación de nuestro pintor en el retablo de Olivares de Duero, como se ha sugerido en alguna ocasión.³¹² Al analizar las tablas autógrafas de Castillo se podrán comprobar las diferencias estilísticas con los diversos pintores que además del propio Soreda participaron en el magnífico retablo de *San Pelayo* de esa localidad vallisoletana.

La abundancia de la documentación, pese a su valor secundario respecto a cuestiones artísticas, nos permite constatar su permanente asentamiento en Toro desde su juventud hasta su fallecimiento, dado que no se aprecian grandes vacíos temporales. Esta documentación contribuye al conocimiento de datos más íntimos, como su matrimonio con Catalina Arias antes de 1539,³¹³ de la que recibió en dote 54.500 maravedís.³¹⁴ Tuvieron varios hijos, entre los que destacan Isabel, casada con el pintor Juan de la Talaya, Ana, casada con el platero Gaspar Gago, y sus hijos Antonio, Juan y Gaspar, que siguieron el oficio de su padre.³¹⁵ Fue parroquiano de la desaparecida iglesia de *Santa Marina*, a cuya cofradía del Santísimo Sacramento perteneció.³¹⁶ Dentro de esta colación, su vivienda estaba en la calle Gallinas³¹⁷

Una importante fuente de información documental son los pleitos, numerosos en el caso de Castillo, de uno u otro modo siempre movidos por motivos pecuniarios. Además de la ya comentada demanda que le puso el pintor Juan de Borgoña II por el pago del retablo mayor de la iglesia de *San Salvador* de Abezames, tuvo pleito en 1577 con su yerno el platero Cristóbal Gago por impago de la dote de 400 ducados que había prometido por el matrimonio con su hija Ana del Castillo.³¹⁸ Cuando pintaba el retablo de *San Pedro* de Villardondiego con su yerno Juan de la Talaya a finales de la década de los setenta y a lo largo de la siguiente, hubo un litigio con la iglesia, también por el pago del retablo³¹⁹. Nos queda así mismo la noticia de otro proceso en la iglesia de Matilla la Seca a causa de no haber finalizado la policromía del retablo³²⁰. Por esta misma obra Castillo movió otro pleito contra el entallador Melchor Díez el último año de su vida.³²¹ A éstos hay que sumar dos litigios más al margen de lo artístico, con la familia de mercaderes apellidados «de Guadalupe» hacia 1568³²² y por unas casas que poseía en la calle Pajarinas de Toro.³²³

Es difícil dilucidar si la abundancia de pleitos que nos ha llegado, comparada con la de otros pintores igual de longevos y de activos en lo artístico, se debe al azar o a un especial afán de este pintor de defender sus intereses monetarios, pero nos inclinamos por esta segunda hipótesis.

Luis del Castillo aparece frecuentemente en las escrituras notariales ligado al arrendamiento de emprimas o diezmos de parroquias rurales, debido a que las parroquias se demoraban años en pagar con los diezmos las obras artísticas realizadas, lo más conveniente para el artista era convertirse en recaudador de los diezmos granados y menudos, por ello no es de extrañar que frecuentemente Castillo actúe de ese modo. En ocasiones, la misma escritura nos informa de que se trata de operaciones

³¹¹ En 1540 unos vecinos de la localidad soriana de San Leonardo de Yagüe se comprometen con don Rodrigo de Ulloa a proporcionarle «ciento treinta vigas de pino albar de los pinares de san Leonardo que sea buena madera limpia». Actúa como fiador Luis del Castillo. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3011, fols. 221-222.

³¹² Ramos Gómez, 2004, p. 140.

³¹³ Ese año Francisco Izquierdo, clérigo, vecino de Toro, impone un censo sobre unas casas en la calle Pajarinas de Toro a favor de Luis del Castillo y de su sobrina Catalina Arias por lo que le debía de la dote. Navarro Talegón, 1985, p. 16.

³¹⁴ En 1542 otorga carta de libre e quito a la madrastra de su mujer del pago de dicha dote. Navarro Talegón, 1985, p. 17.

³¹⁵ Otros hijos que llegaron a la edad adulta fueron Inés, Bernardino y Gabriel. Navarro Talegón, 1985, pp. 17-18.

³¹⁶ Así figura en 2 de julio de 1571 cuando se presentan las ordenanzas de la cofradía; también eran cofrades el entallador Melchor Díez y más adelante (1586) Juan Ducete y el platero Pedro Gago. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Moreno (Fenecidos), caja 1153-2.

³¹⁷ Navarro Talegón, 1985, p. 17.

³¹⁸ Navarro Talegón, 1988, p. 40, n. 80.

³¹⁹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3218, fol. 586.

³²⁰ A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1585-1587.

³²¹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3346, fol. 117. Citado en Navarro Talegón, 1980, p. 332, n. 137.

³²² Martí y Monsó, 1901, p. 631. Tuvo una estrecha relación con esta familia, pues hemos localizado otros documentos irrelevantes desde el punto de vista artístico, pero en los que el nombre de Castillo y de esta familia aparecen vinculados. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3030, fol. 41.

³²³ Navarro Talegón, 1985, p. 17, n. 80.

económicas motivadas por el cobro de un retablo, como en Matilla la Seca, Villardondiego y Benegiles, pero en otros casos no podemos confirmarlo y puede que se trate de meras transacciones económicas.

De todas maneras, la situación económica de nuestro pintor no debió de ser muy boyante. Tuvo dificultades para pagar la dote de 400 ducados estipulados con el platero Cristóbal Gago cuando se desposó en 1576 con su hija Ana del Castillo.³²⁴ En 1581 el pintor Juan Ruiz de la Talaya asegura haber recibido 1.497 reales y 5.748 maravedís, es decir, en total unos 16.567 maravedís, de la dote prometida en 1569, cuando contrajo matrimonio con Isabel de Castillo. Esta cantidad estaba muy por debajo de lo establecido en origen, pese a tener en cuenta que de los 200.000 maravedís en los que se fijó la dote, 20.000 se contabilizan en ajuar doméstico y otros 100.000 en «papeles e pinturas e medallas, losas e piedras de bruñir e los demás aparejos que tengo tocantes al dicho oficio».³²⁵ Con estos datos no es de extrañar el modo en el que el cura de Santo Tomé de Toro, iglesia en la que fue enterrado, redacta su partida de defunción: «no hizo testamento, sus hijos gastaron lo que pudieron en su entierro y misas por el año y cabo de año, en fe lo firmé».³²⁶

Cabe preguntarse sobre si esta humildad al final de sus días es consecuencia de su menor éxito frente a las fórmulas más contenidas y conservadoras del taller rival, o si se trata más bien de que sus últimos años de vida coinciden con la crisis económica y con la menor afluencia de grandes encargos. Quizá se trata más bien de lo segundo, pues tras la muerte de este artista solo unos pocos pintores pueden ya vivir en Toro de su trabajo. Pese a su rivalidad con el taller de Ávila, que se hizo muchas veces con los mejores encargos, a Castillo nunca le faltó trabajo, aunque a veces no fuera de elevado rango. Además de ocuparse, como era usual, de la policromía de los retablos que contrataba, compatibiliza desde el principio de su carrera estas labores con otras más alejadas de presupuestos creativos.³²⁷ No obstante, hubo de tener una mínima estabilidad económica, la que le permitió desde el inicio de su establecimiento en Toro formar un taller y tener aprendices. De entre los pintores que pasaron por su obrador, tenemos temprana noticia de Lucas Martín, contratado por Castillo en 1528.³²⁸ Fueron aprendices suyos procedentes de Zamora Pedro de Espinosa y Alonso González. El primero era hermano del dorador Cristóbal de Caviedes y el batidor de oro Andrés de Espinosa,³²⁹ el segundo es un pintor secundario que parece que no terminó su formación junto a Castillo, pues en años posteriores aparece ligado a Lorenzo de Ávila. También estuvo en su obrador un Hernando Rodríguez, que aparece como «pintor estante en Toro», en uno de los interrogatorios del pleito por el retablo de Abezames³³⁰. Otras personas, que se califican como criados del pintor, y que trabajarían en el taller en labores subsidiarias, aparecen en documentación diversa vinculada a Luis del Castillo: Juan de Portillo,³³¹ Vitores de Villegas,³³² y quizá el pintor Agustín de la Vega.³³³

Indudablemente, el más importante de los pintores que formaron parte de su taller fue Juan Ruiz de la Talaya, su yerno, vinculado a Castillo entre 1569 y 1581, aunque su estancia en Toro se remonte a 1561. Respecto a Talaya, podemos adelantar que es el único pintor de la siguiente generación en el que se percibe la huella de Castillo, aunque evolucionará a un estilo más acorde al practicado en las décadas finales del siglo XVI. De este modo, nos encontramos de nuevo con un caso de continuidad del taller en la siguiente generación. A él le deja los útiles de su taller, en vez de a sus hijos, que también siguieron su oficio. Como apunta Navarro Tategón (1985, p. 19), quizá se deba a que fue consciente de la poca capacidad de éstos para las labores de índole artística.

³²⁴ Navarro Tategón, 1988, p. 40.

³²⁵ Navarro Tategón, 1985, p. 19.

³²⁶ Navarro Tategón, 1980, p. 284.

³²⁷ En 1528 se compromete a pintar las casas del mercader Toribio de Villegas; en 1548, la parroquia de Villavellid le pagó ocho por pintar las andas entalladas por Juan Ducete, Parrado del Olmo, 1976, p. 319; en 1554 se encarga de pintar los escudos de madera hechos por Melchor Díez para la torre del reloj de Toro, Navarro Tategón, 1980, p. 67, n. 54; en 1556 se le paga por el dorado de unas andas para la parroquia de San Juan de Morales de Toro, A.H.D.Za., Morales de Toro, *San Juan*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1556-1557, etc. Más trabajos de este tipo se reseñan en Navarro Tategón, 1985, p. 16.

³²⁸ Navarro Tategón, 1985, p. 14.

³²⁹ Navarro Tategón, 1985, p. 16.

³³⁰ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f. En 1553 manifestaba tener veintidós años. La parte contraria le recusó como testigo por ser aprendiz en casa de Castillo desde hacía un año

³³¹ Firma como testigo en una carta de libre y quito otorgada por Castillo a la madrastra de su mujer en 1542. Navarro Tategón, 1985, p. 16.

³³² Navarro Tategón, 1985, p. 16.

³³³ Navarro Tategón, 1985, p. 12.

Fue frecuente su colaboración con el entallador Pedro Díez en la mayoría de sus obras documentadas. Esta asociación continuada hace pensar en un contrato de compañía que se prolongaría entre Castillo y el hijo de Pedro Díez, Melchor Díez, quien actúa como entallador en todas las obras documentadas del pintor³³⁴. Los Díez también se encargaron de tallar las custodias que posteriormente serán doradas por Castillo. A veces podemos comprobar gracias a los pagos asentados en los libros de fábrica que es el propio Castillo quien, una vez contratada la custodia, delega la labor escultórica en estos entalladores.

Estilo

El estilo de Luis del Castillo entronca no solo con el de Juan Soreda, como han apuntado quienes han estudiado su obra, sino con el de su taller, como puede comprobarse al analizar la obra del seguntino Pedro de la Puente. Este fue un temprano colaborador de Soreda y autor documentado del retablo de Tordesilos (Guadalajara), realizado en la tercera década de siglo.³³⁵ Las concomitancias entre esta obra y la producción temprana de Castillo indican una formación común bajo una misma dirección, la de Soreda. En cualquier caso, más allá de los rasgos formales coincidentes, hay un documento fundamental que certifica el nexo de unión entre Luis del Castillo y Juan Soreda: el poder que el primero otorga en 1537 a un zapatero de El Burgo de Osma para que en su nombre recogiera los útiles del taller de Soreda. Este hecho ratifica no solo un conocimiento previo entre ambos artistas, sino una confianza que puede explicar que Soreda deje en herencia a su antiguo discípulo los «papeles y cartones, yesos e debuxos e registros del dibuxo y medallas e todos otros e qualesquier aparejos».³³⁶

La obra de Soreda se caracteriza por el abundante empleo de grabados, destacando los de Dürero y Schongauer, pero sobre todo los de Marcantonio Raimondi y sus discípulos Agostino Veneziano y Nicoletto da Modena³³⁷. La huella de éstos es patente también en la obra de Luis del Castillo, quien a su vez traspasará parte de estas estampas a su yerno, Juan Ruiz de la Talaya.

Tras observar las pinturas de Castillo, hemos localizado el uso de las siguientes estampas: de la «Pasión Pequeña» de Dürero, utiliza el *Prendimiento* y la *Crucifixión*; el *Ecce Homo* de la «Pasión Grande». La *Batalla con diez desnudos* de Antonio Pollaiuolo. De Raimondi y sus discípulos empleó la *Última Cena*, una *Virgen con el Niño*, la estampa conocida como *Cinco santos*, el *Martirio de Santa Cecilia*, el *Descendimiento*, la *Anunciación*, la *Virgen del pescado*, la *Virgen sobre las nubes*, la *Lamentación*, la *Virgen leyendo con el Niño Jesús*, el *Pasmo de Sicilia*, la *Muerte de Ananías*, la *Batalla de los machetes*, la *Batalla de Cascina*, *David cortando la cabeza de Goliat* y *Martirio de San Pedro y San Pablo* de Caraglio³³⁸. Además, el inventario de 1581 recoge que Castillo poseía el *sacramento de Rafael* y la *escuela de Rafael*, refiriéndose a la *Disputa del Sacramento* y a *La escuela de Atenas*- y «un cristo sentado con un papel del parmesano a las espaldas».³³⁹

El uso de algunas de estas estampas fue detectado por Ana Ávila en las pinturas de Soreda,³⁴⁰ pero aquí aumentamos considerablemente el número y la identificación de los modelos grabados. Pensamos que también formarían parte del legado sorediano, ya que es a partir de los años cuarenta, una vez recibida la herencia de su maestro, cuando se detecta su uso abundante en la obra de nuestro pintor.

En la pintura española del siglo XVI, los artistas que prescinden del uso de la estampa o que crean a partir de un grabado -y no se dedican meramente a copiarlo- son una minoría. Al igual que hizo Soreda, Luis del Castillo pocas veces utiliza el grabado entero, sino alguna figura con escasos cambios. Pero Castillo es peor pintor que Soreda, lo que con frecuencia desemboca en un torpe uso de la estampa, de manera que el préstamo queda inserto en la composición final de un modo demasiado forzado.

³³⁴ Sin embargo, las relaciones con este último no debieron de acabar de una manera cordial, pues al final de su vida, Castillo interpuso un pleito contra el entallador a causa de una deuda motivada por el retablo de *San Pedro* de Matilla la Seca.

³³⁵ Sobre este retablo y su autor véase Ramos Gómez, 2004, pp. 169-173.

³³⁶ Navarro Talegón, 1985, p. 15.

³³⁷ Diversos artículos han tratado esta relación de Soreda con el grabado, en especial: Ávila Padrón, 1979b y Ávila Padrón, 1981.

³³⁸ Se detallará su uso en el catálogo de obras del autor.

³³⁹ Navarro Talegón, 1985, pp. 21-22.

³⁴⁰ Ávila Padrón, 1981.

Además de la impronta de Soreda, el nerviosismo que imprime a sus figuras ha de relacionarse con el manierismo de las pinturas de Alonso Berruguete. Esta relación se manifiesta en lo dicho y en otros particulares como el gusto por los cabellos ondulados al viento -recurso también empleado por Soreda-, los fuertes contrastes lumínicos, el canon distorsionado de sus figuras, los forzados escorzos, la *terribilità* de los rostros masculinos y, en sus obras finales, el desinterés por el paisaje y la arquitectura en favor de un espacio ocupado casi por completo por la figura.

El artista no se limitó al legado sorediano y siguió incorporando nuevos grabados. Se detecta en sus obras finales el uso de dos *Lamentaciones* de Giulio Clovio y una de Girolamo Muziano, el *Nacimiento de la Virgen* y el *Nacimiento de San Juan Bautista*. Todas estas obras fueron grabadas por Cornelis Cort. En el citado inventario de 1581 se mencionan además unos *esquiços de la paulina*, así como estampas de obras de Tiziano que también fueron grabadas por Cort: una *Salutación*, una *Magdalena, Nuestra Señora* y un *Juicio*. Además, se alude a «una historia de Muziano, una resurrección de Lázaro del Çucaro y la Anunziata de Federico», referencia, naturalmente, a Federico Zuccaro. El pintor también poseía grabados de origen flamenco, pues se enumeran obras de Frans Floris: «dos papeles de realçe de unos toros de Francisco Florez y unos inocentes de Francisco Flórez con unos compartimentos».³⁴¹

En cuanto a su evolución estilística, al empleo de los grabados rafaelescos se van incorporando estampas más modernas. Pero además va variando el tratamiento de las figuras y del paisaje. En sus primeras obras insiste en marcar los músculos en las anatomías, casi burdamente. Paulatinamente sus figuras se van haciendo más ingrávidas. Los rostros, son así mismo de facciones muy marcadas; su expresividad se concentra sobre todo en los ojos, de párpados hinchados y a menudo con ojeras. Estos rasgos se irán dulcificando como consecuencia de su contacto con Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila.

Es en el paisaje donde se percibe de manera más clara la influencia de estos dos maestros. En sus primeras obras se evidencia que, como muchos de los pintores que trabajaron en la primera mitad de siglo, existe un interés por realizar un paisaje muy detallado en las escenas exteriores. En pinturas posteriores el fondo paisajístico irá cobrando cada vez un mayor protagonismo, para introducirse incluso a través de ventanas; desde la década de los cuarenta adoptará de Ávila y Borgoña el gusto por los paisajes azulados en la lejanía, en los que las formas de los edificios pierden nitidez. En sus obras finales abandona cualquier interés por la representación del paisaje y el detallismo del primer plano.

Desde el punto de vista del color, Castillo opta por tonos saturados que se irán transformando al final de su vida en fuertes contrastes lumínicos con un creciente gusto por los tornasolados.

La arquitectura *picta* también sufre una evolución hacia una mayor simplicidad, se liberará paulatinamente de los grutescos que la enmascaran e irá perdiendo protagonismo en las obras finales.

Su personal estilo es fácilmente reconocible y no deja tras de sí un nutrido grupo de imitadores y seguidores como en el caso de Lorenzo de Ávila. Es cierto que se observan diferencias de calidad dependiendo de las obras, pero siempre se tratará de pinturas salidas de su taller con mayor o menor ayuda de oficiales.

Obras documentadas

Retablo para doña Isabel de Neira. Parroquia de *San Lorenzo el Real*. Toro

En Colegiata de Toro se ubica un retablo del primer tercio del siglo XVI con diez encasamientos con pinturas sobre la Infancia y Pasión de Cristo. Gómez- Moreno (1927: 234), que lo vio en la sacristía de la iglesia de *San Julián*, lo calificó de «estilo italiano incorrecto», datándolo en la cuarta década de siglo³⁴².

La localización de un contrato de Luis del Castillo con doña Isabel de Neira fechado en 1528, en el que el pintor se compromete a realizar un retablo con diez tablas para la capilla que esta poseía en la iglesia de *San Lorenzo*,³⁴³ ha permitido conectar este documento con dicha obra, ya que los temas representados coinciden con los requeridos por la comitente. Hemos de considerar además que *San Lorenzo* pasó a depender de *San Julián* al perder su condición de parroquia.

³⁴¹ Navarro TALEGÓN, 1985, pp. 21-22.

³⁴² Navarro TALEGÓN está de acuerdo con la cronología, y lo considera afín a lo realizado por Luis del Castillo. Navarro TALEGÓN, 1980, p. 183-184. En sucesivas publicaciones este autor no lo ha incluido en el catálogo de obras de Luis del Castillo.

³⁴³ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3008, fols. 1012-1013. Debo el conocimiento de este documento a la generosidad del profesor Luis Vasallo Toranzo.



Figura 140. Luis del Castillo. Retablo para doña Isabel de Neira. Toro (Zamora)

Se ha de subrayar que es la primera mazonería de la zona «del romano», en el que además se usan balaustres, aunque con un canon muy corto y situados solamente en el banco. Los retablos inmediatamente posteriores aún usarán la pilastra, elemento que seguirá dominando los ensamblajes hasta finales de la cuarta década de siglo. Dado que son los pintores los que se ocupan del diseño de los retablos hasta el último tercio de siglo, quizá fue Castillo el directo responsable de la introducción del balaustre en la zona, pese a que para su definitiva implantación falten aún unos años.

Esta moderna traza quizá fue la que impulsó a los investigadores precitados a situar la obra en la década de los treinta, así como la novedad de sus pinturas, ajenas por completo al influjo de Pedro Berruguete. Se detecta el uso de las estampas de la *Última Cena* para la tabla homónima y de la *Virgen con el Niño* para la *Adoración de los Magos*; fueron grabadas por Marcantonio Raimondi.

Pero también utiliza grabados de Durero. Para algunas figuras del *Prendimiento* tuvo en cuenta para los personajes principales la plancha sobre el mismo tema que el alemán grabó para su serie de la «Pasión Pequeña». La misma inspiración encontramos en la escena del *Ecce Homo*, influenciada por el grabado de la «Pasión Grande» en la distribución de los personajes que vilipendian a Cristo, pero cambiando el escenario gótico por uno renacentista. Además, sustituye al niño situado en las escaleras por una serie de *putti* que permanecen ajenos al drama. Puede que haya que interpretarlos en clave simbólica, dado que se encuentran en la zona donde el gentío hostiga a Cristo y teniendo en cuenta las actitudes de juego, con un componente erótico incluso, vienen a representar los vicios y los pecados de los no creyentes. La fuente gráfica se encuentra en los paños ornamentales grabados por Zoan Andrea en los inicios del siglo XVI, en concreto en la parte inferior del séptimo de los doce que grabó, titulado *Cuatro niños jugando*.

Por último, para los sayones que golpean a Jesús en la *Flagelación* se guio por una estampa de Pollaiuolo conocida como *Batalla de desnudos*. De esta estampa, grabada hacia 1470, copia los dos desnudos centrales que luchan entre sí. Por lo tanto, como es lo usual en la época, se utilizan en un mismo retablo estampas de fechas y sensibilidades muy diversas formando una obra uniforme que seguramente supuso una ruptura con lo realizado hasta entonces en la zona.

Por otra parte, en las tablas que representan exteriores, es patente su interés desde el principio por la representación del paisaje en la lejanía. En ellas existe un marcado contraste lumínico, las nubes fuertemente recortadas contra el fondo y los edificios muy definidos; son elementos que no se funden atmosféricamente, como ocurrirá en obras posteriores.

La fecha del contrato y el estilo indican que se trata de una obra muy temprana, quizá la primera que realizó el artista una vez instalado en Toro. Apoya esta hipótesis el bajo precio cobrado por la obra -30.000 maravedís- y unas formas aún no contagiadas de las de Lorenzo de Ávila y su taller, que se estableció en la ciudad por las mismas fechas.

Retablo mayor. Parroquia de San Juan. Almaraz de la Mota (Valladolid)

Dos años después de llegar a Toro Luis del Castillo contrata la talla y pintura de un retablo para el lugar de Almaraz de la Mota, hoy despoblado y que en el siglo XVI dependía del monasterio dominico de *San Ildefonso* de Toro. Castillo se comprometió a desasentar el retablo anterior y a quedarse con él.³⁴⁴ Castillo se obligó en el contrato a ejecutar tanto la talla como la pintura del retablo, y seguramente se encargó de la traza, de la que se dice que se halla en poder del prior del monasterio. El precio exigido por la obra se ha elevado considerablemente desde el retablo anterior encargado por doña Isabel de Neira. En éste pide 100.000 maravedís, pero hay que tener en cuenta que en este precio se incluye el trabajo de la talla que habría de subcontratar con otro oficial, probablemente Pedro Díez, su colaborador habitual.

Retablo para Juan Aries. Parroquia de Santa María. Casasola de Arión (Valladolid)

La noticia que une a Luis del Castillo a esta obra es el contrato de la talla del retablo, fechado en 1542. En él, el entallador Pedro Díez, habitual colaborador de Castillo, acepta que la obra se haga «a contento de Luis del Castillo, pintor».³⁴⁵ En esta

³⁴⁴ La obra permaneció en su lugar poco tiempo, ya que en 1611 Sebastián de Matallana, pintor vecino de la villa, encarga a Luis de Vorunda que le pinte cuatro lienzos con historias de San Juan para el retablo mayor. García Chico, 1946a, p. 380.

³⁴⁵ Navarro Talegón, 1989, p. 340, nota 167.

escritura, por tanto, nada se habla de la intervención directa de Castillo en las tablas. Sin embargo, el hecho de que sea el pintor quien valore una obra de talla está indicando su intervención. Como hizo en otras ocasiones, quizá se encargó de contratar todo el retablo, asumiendo la traza del mismo.

Por otra parte, el estilo de las tablas encaja por completo con el practicado por Castillo en esa fecha. Se percibe menor sequedad en el tratamiento de las figuras, tanto en los pliegues de los ropajes como en los contornos. El paisaje azulado del fondo está fuertemente influenciado por los realizados por Lorenzo de Ávila y la arquitectura *picta* se ha depurado de los grutescos que enmascaraban la estructura en el retablo de San Lorenzo. Los débitos con la estampa rafaelesca son claros: para la escena de la *Anunciación* utiliza la estampa de *Cristo entre la Virgen y San Juan evangelista acompañados de San Pablo y Santa Catalina*, grabada por Raimondi; la Virgen es una copia de Santa Catalina. Para el arcángel Gabriel probablemente tuvo en cuenta el ángel que sobrevuela la composición del *Martirio de Santa Cecilia*, al igual que para el *San Miguel* en la tabla en la que éste se aparece al Obispo. Sabemos que Soreda se sirvió en varias ocasiones de esta estampa.³⁴⁶

Caamaño (1964a: 112) apuntó la huella de Alonso Berruguete en el Niño de la *Natividad*, por sus analogías con el de la tabla del mismo tema del retablo de San Benito. Sin negar la influencia del paredño, merece la pena destacar que la fuente de inspiración primigenia para ambos es el Niño de la tabla de Rafael conocida como Madonna de Loreto, realizada hacia 1508 y ubicada en origen en la romana iglesia de Santa María del Popolo. Allí pudo ser contemplada y dibujada por Berruguete para servirse de ella en posteriores trabajos. En el caso de Castillo, hay que subrayar que esta Madonna gozó de gran éxito desde sus inicios, y como consecuencia se conservan decenas de copias. No es estrictamente necesaria, por tanto, la relación con el retablo de San Benito, ya que alguna de estas copias en colecciones castellanas pudo ser vista por Castillo. El grabador Giorgio Ghisi hizo un grabado de esta pintura, pero data de 1575 y por tanto es demasiado tardía para haber sido la fuente de inspiración aquí.

Existen analogías más directas con el retablo de San Pelayo en Olivares de Duero (Valladolid), obra hecha en parte por Juan Soreda. Los paralelismos entre las escenas de la *Natividad* de ambos retablos son evidentes, como también lo es la menor habilidad de Castillo y la acentuación de la expresividad de sus personajes. Otras similitudes, como la *terribilità* de cuño miguelangelesco que imprime a alguno de sus personajes masculinos parece también herencia directa de su maestro, como se aprecia al comparar el David de la *predella* de Olivares con rostros como el de San José de la *Natividad* de Casasola.

Cuando a mediados del siglo XVIII el retablo fue trasladado a la capilla que ahora ocupa, se añadió la ornamentación rococó para ocultar los cambios en la estructura original.³⁴⁷ Las tablas de los extremos del primer cuerpo, que representan a San Juan y la Virgen con sus cabezas alzadas, mirando a derecha e izquierda respectivamente, se encuentran descontextualizadas. Probablemente se ubicarían en el ático del primitivo ensamblaje formando conjunto con un crucificado hoy inexistente. Al retablo actual le falta al menos un cuerpo para llegar a la altura estipulada en el contrato original.³⁴⁸ Así que en los cambios dieciochescos se eliminaron algunas tablas, lo que ayuda a explicar las lagunas existentes en el programa iconográfico, como por ejemplo la ausencia de la escena en la que el Arcángel se aparece en el Castell Sant'Angelo.

Se trata de una sola tabla encastrada en un retablo dieciochesco que sustituye al realizado por Pedro Díez. Aunque las cuentas de los libros de fábrica de esta iglesia están muy desordenadas, se pueden seguir fielmente los pagos hechos a Castillo por la obra, desde que se le abonan diez ducados «para en cuenta de la pintura del cuadro» en 1544 -con esta denominación se elimina la suposición de que sólo estemos contemplando la única tabla superviviente de un retablo de mayor tamaño- hasta que se le termina de pagar en 1549. Para su composición, se vuelve a servir de otra estampa de Raimondi, muy utilizada en el arte español en general y también por su maestro Soreda, el *Descendimiento de la cruz*.³⁴⁹ Toma del grabado los dos hombres que se encuentran apoyados en la mitad de las escaleras ayudando a bajar el cuerpo de Cristo. En la pintura invierte su posición y los representa semiarrodillados atando las piernas del santo a los maderos de la cruz.

Al no introducir ningún cambio más, las posturas resultan antinaturales, de manera que el que se encuentra atando la pierna izquierda del santo denota una pose muy forzada, al carecer del apoyo de la cabeza de Cristo. Para la mujer con un niño en sus brazos a la izquierda de la composición que observa el martirio del santo se basó en otro grabado de Raimondi conocido como *Virgen leyendo con el Niño Jesús*.

³⁴⁶ Ávila Padrón, 1981, pp. 83-84.

³⁴⁷ Parrado del Olmo, 1976, p. 42 y 45. En ese momento se añadirían las dos esculturas dieciochescas de *San Miguel* y *San Andrés* que presiden la calle central.

³⁴⁸ Se especifica que sea de 17 palmos de vara de ancho por 26 de altura, unos 3'5 por 5'5 metros.

³⁴⁹ Ávila Padrón, 1984, p. 68.



Figura 141. Taller de Juan Soreda. *Adoración de los Magos*.
Retablo mayor de la parroquia de San Pelayo. Olivares de Duero (Valladolid)



Figura 142. Luis del Castillo. *Adoración de los Magos*.
Retablo para Juan Aries. Parroquia de Santa María. Casasola de Arión (Valladolid)

Retablo mayor. Parroquia de *El Salvador*. Abezames (Zamora)

La accidentada realización de este retablo, tanto en el plano pictórico como escultórico, lo convierten en un buen ejemplo de la desconocida intrahistoria que a veces se oculta tras muchas de las obras de arte que hoy contemplamos. Dos pleitos sobre diferencias en los criterios de tasación marcan su historia. El primero de ellos, que enfrentó a los escultores con la iglesia, es interesante para precisar en datos sobre la pintura. Pero va a ser el litigio mantenido entre Juan de Borgoña II y Luis del Castillo el que se ha convertido en una fuente privilegiada para asomarnos al entramado pictórico zamorano a mediados del siglo XVI y al papel jugado en este panorama por Lorenzo de Ávila.³⁵⁰

La historia de su ejecución empieza en 1538, cuando Jacques Bernal se compromete a realizar la talla del mismo, que al final no ejecutó él.³⁵¹ Esta labor estaría casi acabada a finales de 1543, por ello no extraña que, en el terreno pictórico, el primer documento conservado sea la carta de obligación signada en 3 de julio de 1544, mediante la que Bartolomé García y el entallador Pedro Díez se constituyen en fiadores de Luis del Castillo «en la pintura de un retablo que él se obligó a hacer de San Salvador del lugar de Abezames jurisdicción de esta dicha ciudad».³⁵² El contrato de la pintura no se conserva, pero lo común es efectuarlo con pocos días de diferencia de la carta de fianza.

La mayoría de los datos sobre la ejecución de la obra los obtenemos del pleito entre los pintores que tuvo lugar una década más tarde. De este modo, sabemos que Luis del Castillo no se ocupó en solitario de efectuar todo el retablo: en febrero de 1545, la realización de la pintura se divide entre Juan de Borgoña II y Luis del Castillo³⁵³.

Como contrapartida, Castillo dará a Borgoña participación en un retablo que tenía contratado en Vezdemarbán.³⁵⁴ Seguramente se trate del mayor de *Nuestra Señora de la Cuesta*, realizado por Pedro Díez y su yerno Juan Ducete.³⁵⁵ De la labor por ejecutar en el de Abezames hizo el reparto Francisco de Vadecañás, correspondiéndole a Borgoña un tercio de la obra y a Castillo los dos tercios restantes «más un tablero con su guarnición».

Sin embargo, parece que fue con Lorenzo de Ávila y no con Borgoña, con quien Castillo dividió la obra en un principio. Así se desprende de la recusación que hace el procurador de Luis del Castillo de Ávila como testigo porque «el dicho Lorenzo de Ávila tuvo parte en la obra del retablo sobre que es este pleito y la traspasó al dicho Juan de Borgoña y dibujó la parte del dicho retablo que cupo a hacer al dicho Juan de Borgoña».

Una respuesta de Juan de Borgoña II al interrogatorio puesto por Castillo apunta en el mismo sentido, al afirmar que

el dicho Lorenzo de Ávila había de haber parte del dicho retablo, y concertó el dicho. El dicho Lorenzo de Ávila dibujó los cinco tableros como hombre que tenía parte en la obra, y después porque no pagaban bien dijo a este confesante que le soltaba su parte que no quería entender más en él.

En todo caso, Borgoña y Castillo trabajaban en la obra en 1546,³⁵⁶ y la pintura fue tasada en 1550 por los zamoranos Miguel de Carvajal y Alonso de Aguilar, que valoraron el trabajo pictórico en 257.371 maravedís.³⁵⁷ En la ejecutoria del pleito, fechada en octubre de 1555, se precisa el número de tablas -siete- y los temas de la parte hecha por Juan de Borgoña: «Salida de Jerusalén, Prendimiento, la Disputa, Nacimiento, Crucificamiento» además «dos ángeles que inciensan», cuyo valor se

³⁵⁰ En Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, se trata el estudio de los talleres toresanos a través de este pleito, y en Fiz Fuertes, 2003a, se analiza la pintura correspondiente a Juan de Borgoña II. Aquí se pretende profundizar en el estudio de la parte correspondiente a Luis del Castillo y en la estructura del propio retablo.

³⁵¹ Pérez Martín, 2015, p. 159 y 163.

³⁵² Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, p. 314.

³⁵³ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f. Salvo que se precise lo contrario, todas las transcripciones en cursiva que aparecen en el texto en relación al retablo de Abezames y sus circunstancias están extraídas del dicho pleito, dado a conocer en Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, pero donde no se transcribía por completo.

³⁵⁴ Vasallo Toranzo y Fiz Fuertes, 2003, p. 314.

³⁵⁵ Véase nota 220.

³⁵⁶ Tal y como se indica en el pleito mantenido por los escultores y la iglesia, Pérez Martín, 2015, p. 170, nota 29.

³⁵⁷ A. R. Ch.Va., Ejecutorias, caja 843-9.

estimó en 36.000 maravedís.³⁵⁸ De manera que hemos de interpretar que solo cinco de las pinturas encargadas a Borgoña eran narrativas, pues además se alude a esa cantidad de cinco en varias ocasiones a lo largo del pleito. Sin embargo, existe una discrepancia en cuanto al número total de tablas que hizo el artista. En una de las preguntas planteadas por Luis del Castillo en el pleito dos años antes, se interroga a los testigos sobre si estos conocen que los tasadores estimaron que los «seis tableros» que hizo Borgoña tenían un valor de 36.000 maravedís. Dado que lo único que queda claro es que solo cinco de las tablas hechas por Borgoña eran narrativas, quizá se pueda interpretar no tanto como una contradicción sino como un modo de contar los «dos ángeles que inciensan» como una sola tabla por su menor tamaño y trabajo invertido en ellos. Y, de hecho, la coincidencia de ambos testimonios en la cantidad de 36.000 maravedís puede estar indicando que cada tabla narrativa se tasó en 6.000 maravedís y los dos ángeles se valoraron en su conjunto en otros 6.000. Estas tablas no narrativas pudieron estar situadas en las entrecalles y ser más estrechas, como sucede por ejemplo en Venialbo.

La parte efectuada por Castillo se atenderían al mismo esquema, así que las pinturas no narrativas serían cuatro en vez de dos, ya que se encargó de dos tercios de la obra «mas un tablero con su guarnición», lo que da un total de quince tablas en su haber. De manera que once estarían dedicadas a representar pasajes evangélicos. Pese a no disponer de referencias documentales que permitan especificar sus temas, son precisamente once las pinturas que conocemos mediante fotografía correspondientes a su estilo. Se trata de la *Anunciación*³⁵⁹, *Adoración de los Magos*³⁶⁰, *Circuncisión*³⁶¹, *Descanso en la huida a Egipto*³⁶², *Bautismo de Cristo*³⁶³, *Última Cena*³⁶⁴, *Oración en el Huerto*, *Flagelación*³⁶⁵, *Coronación de Espinas*³⁶⁶, *Ecce Homo*³⁶⁷ y *Resurrección*.³⁶⁸

El total de lo realizado por Castillo y Borgoña suma veintidós tablas. Aunque es verdad que de ellas solo dieciséis eran escenas narrativas, sigue siendo un número elevado para los parámetros habituales de una parroquia rural de este entorno. Era, por tanto, una obra ambiciosa, que explica la colaboración entre distintos talleres.

En cuanto a su aspecto general, más allá de poder encuadrarlo en el estilo general de los retablos toresanos de la época, se puede precisar su semejanza con el de la iglesia de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro, dado que así se especifica en las condiciones del contrato³⁶⁹ y por tanto se puede asegurar que contaba con cuatro cuerpos, estando inserta en el primero de ellos la custodia.

La calle central era escultórica. Haciendo una lectura desde el cuerpo inferior al coronamiento, por encima de la custodia se situaba un Cristo como *Salvator Mundi*; en el siguiente cuerpo se encontraba la Asunción de la Virgen rodeada de ángeles, mientras que el último cuerpo lo ocupaba un Crucifijo acompañado por San Juan y La Virgen. Por encima del Calvario se situaba «un frontispicio con dios padre».³⁷⁰ Todas estas tallas se mandan hacer al evaluar el estado de la escultura en 1546.³⁷¹ De todo ello se conservan tan solo fragmentos de relieves que pudieron pertenecer a la custodia, así como las tallas de la *Asunción* y del *Salvator Mundi*.³⁷²

³⁵⁸ A. R. Ch.Va., Ejecutorias, caja 843-9.

³⁵⁹ Archivo Amatller, G-16343.

³⁶⁰ Archivo Amatller, G-16347.

³⁶¹ Archivo Amatller, G-16349.

³⁶² Archivo Amatller, G-16351.

³⁶³ Archivo Amatller, G-16355.

³⁶⁴ Archivo Amatller, G 16363.

³⁶⁵ Archivo Amatller, RM- 3829.

³⁶⁶ Archivo Amatller, RE- 693.

³⁶⁷ Archivo Amatller, G-16361.

³⁶⁸ Archivo Amatller, RM- 3828.

³⁶⁹ Pérez Martín, 2015, p. 160.

³⁷⁰ A. R. Ch.Va., Ejecutorias, caja 843-9.

³⁷¹ Pérez Martín, 2015, p. 170.

³⁷² Pérez Martín, 2015, pp. 171-175.

Todos estos datos son necesarios a la hora de proponer una reconstrucción del aspecto original del conjunto en el que solo hemos tenido en cuenta la disposición de las dieciséis tablas narrativas, de las que conocemos catorce.

Las pinturas efectuadas por Luis del Castillo son las que sirvieron a Post (1966b: 55-59) para crear la figura anónima del Maestro de Abezames, identificado años más tarde con el pintor toresano.³⁷³

Al analizar los rasgos formales, se aprecia que los rostros se han dulcificado frente a pinturas anteriores del mismo artista, pero no tanto como lo harán en su obra tardía; el canon de se ha alargado y da lugar a figuras más inestables, extremadamente antinaturales en ocasiones.

Ya Gómez-Moreno (1927: 348) habló de «algún plagio directo de Rafael» al criticar las pinturas, y es que la falta de naturalidad también viene propiciada porque el artista abusa de las figuras copiadas de estampas y trasladadas sin apenas cambios. En la *Anunciación* sigue como modelo el grabado de Raimondi sobre este asunto. En el arcángel apenas introduce cambios, aunque pierde dinamismo, mientras que la Virgen se aparta del modelo propuesto en la estampa.

Las figuras de María y el Niño de la *Adoración de los Magos* se basan en la llamada *Virgen del Pez*, pintada por Rafael y su taller hacia 1512-1514 y grabada pocos años después. Los mismos personajes en del *Descanso de la huida a Egipto* sirven como ejemplo del tipo de figuras acartonadas e insertas forzosamente en la composición. Aquí la Virgen puede estar basada en la llamada *Virgen sobre las nubes*, otra estampa que Soreda utilizó en ocasiones.³⁷⁴

La Última Cena se toma del grabado que hizo Raimondi de un dibujo de Rafael. Castillo copia con fidelidad la mayoría de los apóstoles, sobre todo los situados a la derecha de Cristo, pero la escena está más comprimida y no se preocupa por mostrarnos un paisaje al fondo como hace Raimondi a través de una serliana. En la *Flagelación*, la figura de Pilatos copia la de Nerón que aparece presidiendo el *Martirio de San Pedro y San Pablo* de Caraglio. De esta misma estampa copia también para el sayón situado a la derecha la anatomía del verdugo que aparece de espaldas en la estampa blandiendo la espada. Este grabado también lo utilizó Soreda en el retablo de Olivares de Duero.³⁷⁵ En la *Resurrección*, llama la atención a derecha de la composición una figura masculina desnuda y vuelta de espaldas que evidencia el conocimiento de lo *ignudi* de la Capilla Sixtina a través de grabados³⁷⁶.

Gómez-Moreno (1927: 348), el primero en citar estas tablas, ubica cuatro en la ermita de la Cruz y nueve en la iglesia de San Miguel, hasta sumar trece. Sin embargo, años después Post (1966b: 46) vio aún catorce, de manera que no sabemos si se trata de un error del primero o bien de un extravío temporal. En todo caso, se encontraban en la iglesia de *San Miguel*, ya que esta parroquia es la única abierta al culto desde que la de *El Salvador* fue declarada en ruina en 1846.³⁷⁷

Probablemente el retablo se trasladara de uno a otro templo años antes de esa ruina, pero los libros de fábrica no arrojan ninguna noticia. Lo cierto es que pocas décadas después de su instalación, comenzó a haber problemas con la estabilidad del retablo.³⁷⁸ No hay más noticias hasta 1864, cuando se citan «quince cuadros» en la iglesia de *San Miguel*³⁷⁹ que fueron vendidos en 1951, trescientos años después del final de su laboriosa ejecución.

Nada sabemos del actual paradero de la mayoría de tablas. La *Circuncisión* de Luis del Castillo ha salido recientemente a subasta,³⁸⁰ al igual que *Natividad*, efectuada por Juan de Borgoña II con el dibujo de Lorenzo de Ávila.³⁸¹ La de *Jesús entre*

³⁷³ Díaz Padrón y Padrón Mérida, 1995.

³⁷⁴ Ávila Padrón, 1981, p. 83.

³⁷⁵ Ávila Padrón, 1981, p. 84.

³⁷⁶ Seguramente esté basada en la naiade que acompaña a los dos ríos a la derecha de la estampa del Juicio de Paris de Raimondi, fechada hacia 1515.

³⁷⁷ A.H.D.Za., Abezames, *San Salvador*. Fábrica IV, fol. 111. «Acuerdo hecho por el gobernador de este obispado sobre las dos parroquias de este lugar de Abezames», 1846.

³⁷⁸ Y así, en la visita de 1607 ordena el visitador: «Otro sí, porque el retablo principal de esta iglesia parece estar en peligro y notoriamente se echa de ver que ha hecho sentimiento [sic], mando que todo lo vacío se rehince de mampostería para reparar el daño y si tuviere necesidad la iglesia lo adorne con azulejos al parecer del cura de esta iglesia». A.H.D.Za., Abezames, *San Salvador*. Fábrica I. Visita de 1607. Le sigue un mandato parecido en la visita del siguiente año.

³⁷⁹ A.H.D.Za., Abezames, *San Salvador*. Fábrica V. 1864.

³⁸⁰ Se clasificó de manera genérica como Escuela Castellana del círculo de Juan de Borgoña, con un precio de salida de 14.000 euros, en la Casa de Subastas Aletelia el 26 de octubre de 2021, lote nº 200. Tiene unas medidas de 120 x 123 cm.

³⁸¹ Con un precio de salida de 20.000 euros. En la Casa de Subastas Ansorena, en marzo de 2021, subasta nº 408, lote 37, como procedente de una colección particular de Madrid. Mide 123x119 cm.

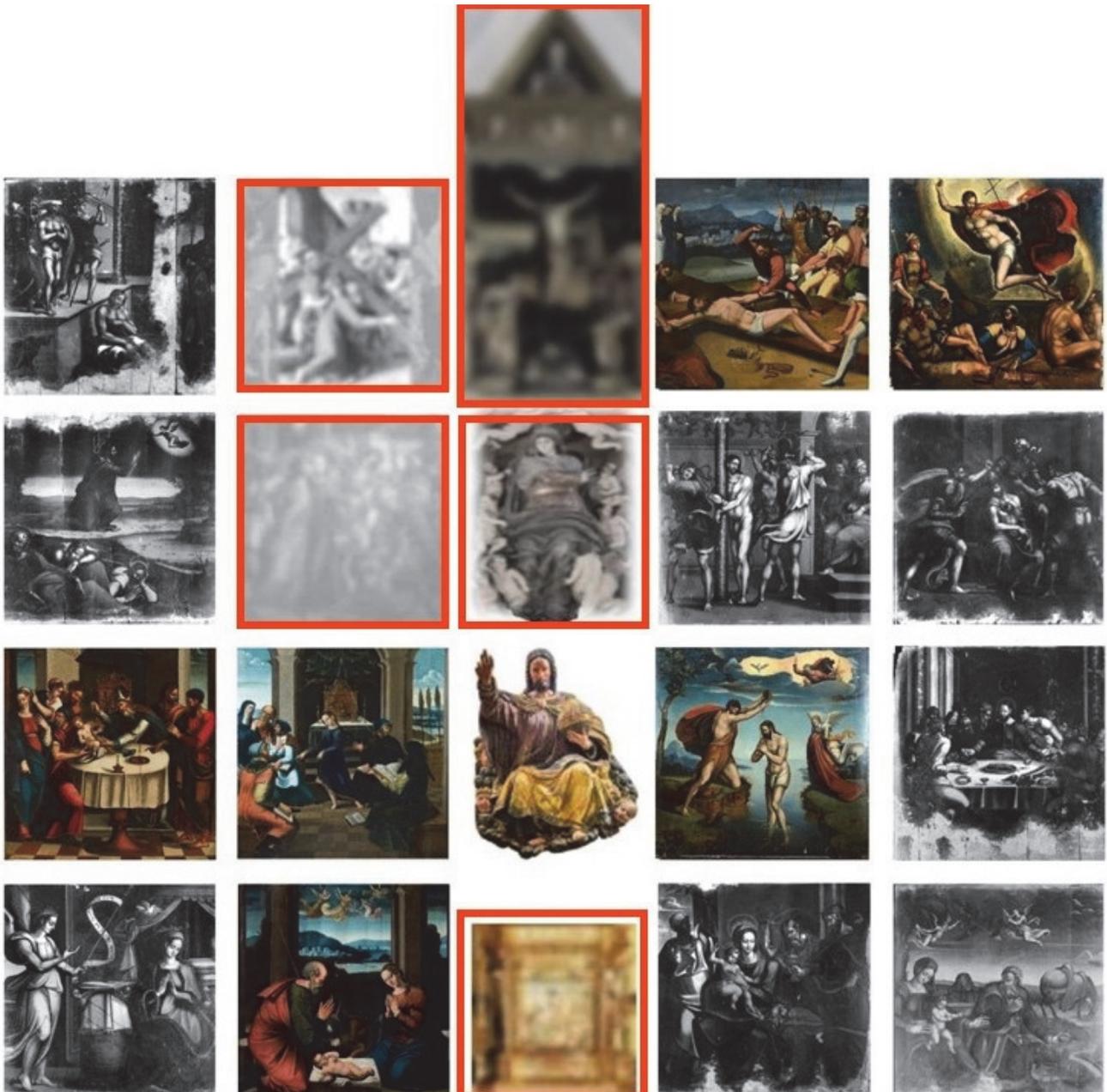


Figura 143. Luis del Castillo y Juan de Borgoña II. Retablo mayor de la parroquia de El Salvador. Abezames (Zamora). Propuesta de reconstrucción. Rodeadas de color naranja aquellas piezas del retablo que se mencionan en la documentación pero de las que se desconoce si han pervivido.

los doctores, de la misma autoría, ha sido felizmente recuperada por la fundación González Allende de Toro. Podemos ubicar el *Crucifiamiento*, también debida a Juan de Borgoña II, en la colección Granados de Madrid, donde también se encuentran el *Bautismo*, y la *Resurrección* efectuadas por Luis del Castillo para el retablo.

Retablo de las Vírgenes. Parroquia de *San Pedro*. Matilla la Seca (Zamora)

En las cuentas de 1551 de esta parroquia se reseña un único pago de 11 reales de a Luis del Castillo «por pintar el retablico de las vírgenes»,³⁸² un retablo del que nada más sabemos, ni en qué consistió exactamente el trabajo del pintor. Si juzgamos por el pago recibido, sería algo de poca envergadura. Teniendo en cuenta que pocos años atrás había recibido treinta veces este precio por la pintura de San Andrés que realizó para Villavendimio, parece claro que en este caso no se trata de una pintura sobre tabla.

Retablo Mayor. Parroquia de *Nuestra Señora de la Asunción*. San Cebrián de Castro (Zamora)

Se trata de una obra desaparecida pero que es citada en la visita de 1604 como formado por catorce tablas de pincel.³⁸³ La vinculación con Luis del Castillo viene a través de un documento de 1557 en el cual el pintor da un poder para que se pueda cobrar en su nombre lo adeudado «del resto de la pintura del retablo»³⁸⁴. Hay que recordar que en 1553 Lorenzo de Ávila otorgó un poder a su hijo Antonio de Ávila y a Luis del Castillo para que pudieran contratar obras en su nombre.³⁸⁵ Y aunque es un poder general, precisamente se especifica la villa de San Cebrián, lo cual es indicativo de que había un interés concreto en esa localidad.³⁸⁶ Al ser una obra desaparecida, no se puede determinar si finalmente la alianza con Lorenzo de Ávila se fraguó ni en qué condiciones. Es reseñable que Castillo solo reclame pagos para sí mismo y no para su colega, porque esto puede estar indicando que al final Lorenzo de Ávila no participó en esta empresa.

Retablo de *Nuestra Señora*. Parroquia de *San Miguel*. Villavendimio (Zamora)

De nuevo se trata de un «retablo cuadro»³⁸⁷ para la parroquia de Villavendimio realizado por Luis del Castillo.³⁸⁸ El retablo de *Nuestra Señora* se ordena hacer en los mandatos de la visita de 1556.³⁸⁹ Se le pagaron en total 80.000 maravedís, cifra desproporcionada para una sola pintura, pero tengamos en cuenta que en ésta se incluye el pago por el dorado de otras obras.³⁹⁰ En las cuentas de ese mismo año se termina de pagar al pintor por el dorado del retablo. Por lo tanto, la pintura fue realizada a finales de la década de 1550.³⁹¹

Bajo el título de «cuadro de nuestra señora» se esconde uno de los temas más demandados en el siglo XVI, la *Llanto sobre Cristo muerto a los pies de la cruz*. Conservamos otra obra del mismo tema realizada por el autor para la iglesia de *San*

³⁸² Quizá se trate del repinte de alguna pintura mural o del estofado de un pequeño retablo, pues este tipo de labores fueron realizadas por el artista en otras iglesias por parecido precio. A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1551.

³⁸³ Nieto González, 1982, p. 289.

³⁸⁴ Pascual de Cruz, 2012, p. 279.

³⁸⁵ Navarro Talegón, 1985, p. 11.

³⁸⁶ Pascual de Cruz, 2012, p. 279.

³⁸⁷ A.H.D.Za., Villavendimio, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1560.

³⁸⁸ Navarro Talegón, 1980, p. 437.

³⁸⁹ Se especifica que sea de talla y que se haga a imagen del de San Andrés A.H.D.Za., Villavendimio, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Visita de 1556. Del ensamblaje se encargará Melchor Díez, aunque el actual es una obra de principios del siglo XIX. El retablo tenía también una imagen de bulto de la Virgen tallada por Juan Ducete. Navarro Talegón, 1980, p. 436.

³⁹⁰ En la visita de 1561 se manda que a los altares colaterales se les hagan dos cielos de yeso «como se platicó con Luis del Castillo, y la custodia del Santísimo Sacramento se aderece según con el dicho Luis del Castillo se trató». A.H.D.Za., Villavendimio, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Visita de 1561.

³⁹¹ Parece que hubo desacuerdos en el pago, ya que en las cuentas de 1560 se apunta una partida de cinco reales con «que pagó al letrado y procurador en el pleito del dicho cuadro con Castillo». A.H.D.Za., Villavendimio, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1560.

Lorenzo. La composición es muy similar, por lo que puede que estén basadas en el mismo grabado, aunque hay sutiles diferencias que inducen a pensar que utilizó dos estampas muy parecidas, ambas de Giulio Clovio.

La disposición del grupo formado por la Virgen, *San Juan* y Jesucristo presenta muchas coincidencias con el grabado de la *Lamentación* que hizo Cornelis Cort sobre un dibujo original de Clovio del que existe también una miniatura realizada por el artista croata.³⁹² Castillo prescinde del paisaje del fondo, centra el drama en los personajes y realiza una composición más simétrica gracias al travesaño de la cruz que divide en dos la pintura. Sin embargo, la estampa de Cort está fechada en 1568. Quizá circulara un grabado anterior que no se ha conservado³⁹³. Para algunos de los personajes secundarios vuelve a tener presente a Raimondi. Hay dos figuras que se transcriben literalmente del grabado de la *Lamentación*: José de Arimatea, situado al fondo de la composición a la derecha y una de las Marías, la que se encuentra inmediatamente delante de este con las manos entrelazadas.



Figura 144. Luis del Castillo. *Retablo de Nuestra Señora*. Parroquia de San Miguel. Villavendimio (Zamora)

Retablo mayor. Parroquia de *El Salvador*. Morales de Toro (Zamora)

El primer cuerpo de este retablo, así como la calle central se dedican a la escultura. En lo pictórico, consta de diez tablas que se estructuran en las cuatro calles restantes y en tres cuerpos. La historiografía ha venido incluyendo este retablo por razones estilísticas, pero sin constancia documental, entre la producción de Luis del Castillo.³⁹⁴ Las similitudes son innegables si lo comparamos con la obra segura del pintor, como los retablos de Casasola de Arión o de Abezames.

La exhaustiva revisión del pleito citado por Martí y Monsó en el que se mencionaba a Luis del Castillo, ha dado como resultado el hallazgo del propio testimonio del pintor, que nos confirma su paternidad del retablo de *El Salvador* de Morales de Toro. Martí y Monsó no aclaró que el pleito fue interpuesto por el propio pintor contra los herederos de un mercader llamado Jerónimo de Guadalupe, de quien Castillo había salido como fiador. Más allá de los entresijos de este litigio, uno más de los muchos motivados por asuntos monetarios sin que medie ninguna cuestión artística, interesa una de las razones que el 1 de abril de 1568 aduce el pintor para que Diego de Guadalupe, hermano y heredero de Jerónimo, le exima de la fianza,

...y sabido y entendido por Diego de Guadalupe, que es su hermano, estaba de quiebra, me fue a buscar a Morales donde yo estaba pintando (...). Y me sacó de Morales muy contra mi voluntad porque tenía mis oficiales y mucho que hacer, y lo hube de dejar todo

³⁹² El dibujo y miniatura de Clovio se datan en una fecha indeterminada alrededor de 1550. El dibujo se encuentra en el Art Institute de Chicago y la miniatura, subastada en enero de 1996 en la Galería Christie's de Nueva York pertenece actualmente a la National Gallery de Washington.

³⁹³ Realizado por otro artista, puesto que Cort entra en contacto con las obras italianas a partir de 1565.

³⁹⁴ Navarro Talegón, 1980, p. 338. El mismo autor se ratifica en posteriores publicaciones.

por ir a lo que a él le cumplía, y a gran pérdida mía porque me tuvo allá quince días, y aún más que perdí de ganar por estar ausente de mi casa y mis oficiales solos.³⁹⁵

La respuesta no sólo confirma la autoría del retablo, sino que revela la fecha de su realización, pues Castillo afirma que desde el suceso que relata han pasado ocho años, con lo cual, se encontraba realizando el retablo en 1560. Había otras dos parroquias en Morales, *Santo Tomé* y *San Juan*; la de *Santo Tomé*, hoy desaparecida, obtiene licencia en 1564 para hacer un retablo nuevo,³⁹⁶ en la segunda se ordena en los mandatos de la visita de ese mismo año que se haga un nuevo retablo,³⁹⁷ con lo cual ambos templos quedan descartados como posibles receptores de esta obra.

Por otra parte, el testimonio de Castillo permite vislumbrar el modo en que los oficiales trabajaban bajo la supervisión del maestro. No deja de ser una obra colectiva, pero la impronta del pintor principal es tan clara como para que podamos percibir sin dificultad un estilo homogéneo y enlazarlo con una obra veinte años anterior, como es el retablo de Casasola. La supervisión del maestro debía de ser constante, así se explica el malestar referido por el pintor al dejar a sus oficiales solos.³⁹⁸



Figura 145. Luis del Castillo. *Anunciación*. Retablo mayor de la parroquia de El Salvador. Morales de Toro (Zamora)



Figura 146. Luis del Castillo. *Adoración de los Magos*. Retablo mayor de la parroquia de El Salvador. Morales de Toro (Zamora)

Frente a obras anteriores, en las que se contagiaba del paisaje de Lorenzo de Ávila y su escuela, en esta obra Castillo prescinde por completo del mismo. El canon de las figuras se ha estilizado y los rostros han suavizado los rasgos, características ambas que ya se apreciaban en la tabla de la *Lamentación* de Villavendimio, realizada uno o dos años antes. Pero muchas composiciones se mantienen. Reitera escenas prácticamente sin cambios del retablo para la Isabel de Neira, realizado treinta años atrás, y del retablo de Casasola de Arión, pintado hacia 1542. Respecto a Casasola tiene muchas similitudes la *Anunciación*, *Natividad*, *Adoración de los Magos* y *Pentecostés*. *Prendimiento* y *Vía crucis* los había realizado similares en San Lorenzo, mientras que la *Circuncisión* es prácticamente igual a la de Abezames.

³⁹⁵ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Zarandona y Balboa, (Fencidos), caja 904-5.

³⁹⁶ Navarro Talegón, 1980, p. 335.

³⁹⁷ Navarro Talegón, 1980, p. 345, n. 181.

³⁹⁸ Aun teniendo en cuenta que Castillo exageraría el perjuicio causado por su ausencia, para dejar constancia del dinero que perdió por estar fuera de su trabajo.

Salutación y Verónica. Parroquia de San Juan. Morales de Toro (Zamora)

En las cuentas de 1562-1563 se registran dos ducados pagados a Luis del Castillo «de aderezar la salutación y verónica que esta sobre la puerta de la iglesia».³⁹⁹ Seguramente se refiere a unas pinturas murales que adornaban el exterior de esta iglesia y de las que actualmente no queda rastro. En todo caso, no se trata de una obra ejecutada por Castillo, que probablemente se limitó a retocar los trazos de una pintura anterior. Pero es importante reseñarlo pues no es la primera vez que encontramos a Castillo vinculado a labores de pintura mural, si tenemos en cuenta la atribución de las pinturas que adornan los muros de San Juan de Almaraz de la Mota.

Pintura en la capilla de Nuestra Señora de la Calle. Parroquia de Santo Tomás. Toro

En 1573 Luis del Castillo firma una escritura en la que se da por pagado «de la obra e pintura que yo hice en la capilla de la dicha Nuestra Señora de la Calle que está en la iglesia de Santo Tomás de esta dicha ciudad».⁴⁰⁰ Con este exiguo enunciado es complicado esclarecer en qué consistió la obra, dado que la primitiva iglesia se destruyó en un incendio en 1809 durante la invasión francesa.⁴⁰¹ Sin embargo, el documento proporciona la cifra del monto total de la obra, 48.000 maravedís, cantidad importante que permite suponer una obra de cierta envergadura. En la escritura no se menciona un retablo, ni una obra de talla; quizá la palabra «obra» esté indicando una labor de yesería o albañilería, acompañada de una pintura mural.

Retablo. Parroquia de Santo Tomás. Benegiles (Zamora)

En la década de los setenta Luis del Castillo y su hijo Juan hicieron un retablo para la iglesia de *Santo Tomás* de Benegiles (Zamora). El retablo no ha llegado a nuestros días, ni tampoco el contrato del mismo. Lo que conservamos es una carta de poder otorgada por el mayordomo del templo a Castillo y a su hijo para que puedan cobrar ocho mil maravedís «por razón de que la dicha iglesia os debe más cuantía de maravedís del retablo que vosotros los susodichos habéis hecho para la iglesia del lugar».⁴⁰² Este retablo sería el sustituido por el actual, realizado hacia 1750.⁴⁰³ Llama la atención la colaboración con este hijo que se nombra pintor en el citado documento y del que nada más volvemos a saber.

Retablo mayor. Parroquia de San Pedro. Matilla la Seca (Zamora)

Navarro Talegón (1980: 332 n. 137) da como obra terminada de Luis del Castillo la pintura y dorado del retablo mayor de talla, ejecutado a finales de la séptima década de siglo por el zamorano Pedro de Encieta. El retablo se trae de Zamora en 1569, en ese año consta un descargo de dieciséis reales a tal efecto⁴⁰⁴. Los pagos a Castillo por la pintura de esta obra se registran a partir de las cuentas de 1577-1578. El retablo está en Toro para ser pintado, como se asegura en la visita de 1577. Aunque a Castillo se le sigue pagando hasta su muerte en 1583, pese al tiempo transcurrido, no llegó a terminar la obra, pues se cita sin pintar en un inventario realizado en 1586.⁴⁰⁵ Por tal motivo hubo pleito con los herederos de Castillo, ya que se anotan pagos en los libros de cuentas a propósito de los gastos motivados por un litigio por el retablo⁴⁰⁶.

³⁹⁹ A.H.D.Za., Morales de Toro, *San Juan*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1562-1563.

⁴⁰⁰ Navarro Talegón, 1985, p. 16.

⁴⁰¹ Navarro Talegón, 1985, p. 16.

⁴⁰² A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3282, fol. 240, 12-VII-1574.

⁴⁰³ Nieto González, 1982, p. 51.

⁴⁰⁴ A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1569.

⁴⁰⁵ A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Inventario de 1586.

⁴⁰⁶ A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1585-1587. «Más mil ciento veintidós maravedís de treinta días que se ocupó en el pleito del retablo en que lo moderó el dicho vicario y visitador».

Finalmente, su hijo Antonio del Castillo, que se denomina clérigo y residente en Zamora, llega a un acuerdo con la iglesia y tras pasa lo que queda por terminar de la obra al pintor navarro residente en Zamora Martín de Aguirre en 1587.⁴⁰⁷ No debía de ser mucho lo que restaba por hacer, puesto que sólo se anotan cargos ese mismo año, y por escaso valor: 4.204 maravedís.⁴⁰⁸ El retablo, sustituido en el siglo XVIII por uno neoclásico, aún es citado en el inventario de 1739.⁴⁰⁹

Retablo mayor. Parroquia de *San Pedro*. Villardondiego (Zamora)

Navarro (1985: 16) menciona que en 1579 Luis del Castillo y Juan Ruiz de la Talaya estaban haciendo el retablo de la iglesia de *San Pedro* de Villardondiego que hoy ya no existe. En realidad, se trata de una noticia indirecta recogida en un protocolo notarial de 1582, en la que se dice que Castillo y su yerno fueron los beneficiados de la renta de la fábrica de las iglesias de *San Pedro* y *La Natividad* de Villardondiego el año de 1579. En virtud de este documento, en este caso sí podemos constatar que tal beneficio fue el modo que encontró la iglesia de pagar el retablo que estos pintores acababan de contratar. En la escritura se incluyen «las costas del proceso y pleitos de ir e venir a Valladolid». Probablemente la iglesia se demoró demasiado en el pago y el pintor interpuso un pleito contra la misma hasta llegar al tribunal de Chancillería. El litigio fue ganado por Castillo, ya que en la escritura conservada se menciona la ejecutoria solicitada por el pintor.

Retablo mayor. Parroquia de *Santa María Magdalena*. Toro

En 1581, el mayordomo de la iglesia de *La Magdalena* de Toro solicita un censo para pagar 130.000 maravedís que se deben a Luis del Castillo y a la viuda del pintor Antonio de Salamanca por la realización del retablo mayor del templo.⁴¹⁰ La deuda por este retablo ya había sido consignada en el testamento de Antonio de Salamanca, realizado en 1573.⁴¹¹ En esa fecha el retablo debía de estar recién acabado y asentado, como indica el hecho de que Salamanca exija que sea tasado. Pero, pasada casi una década desde su realización, aún no se habían terminado de pagar los 280.000 maravedís en que se valoró finalmente la obra. Apenas queda en Toro algún resto arquitectónico de esta iglesia, cuya fábrica se anexionó a la de la *Trinidad*,⁴¹² por lo que de nuevo hemos de ceñirnos a los documentos con los que contamos. El elevado precio total de la obra apunta que se trataba de un retablo de talla y pincel. Del mismo modo, el hecho de que se reparta equitativamente entre Castillo y la viuda de Salamanca los 130.000 maravedís del censo, puede estar indicando que cada uno de los pintores se ocupó de realizar la mitad del retablo. Por otra parte, es importante subrayar que esta obra es la única de envergadura que llegó a realizar Castillo en la ciudad de Toro; parece que hasta que no fallecen sus principales competidores, Castillo no pudo hacerse con un contrato de un retablo mayor en la propia ciudad.

⁴⁰⁷ A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1585-1587.

⁴⁰⁸ A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1587. Por parte del pintor lo tasó Juan de Durana, como se encarga de recordar éste en su testamento, fechado en 6 de diciembre de 1588, ya que Aguirre no le había pagado la tasación.

⁴⁰⁹ «hay en la iglesia cuatro altares, el mayor tiene un retablo viejo con su custodia, todo dorado y estofado a los lados de ella dos imágenes, que son San Pedro y San Pablo de bulto. En el primer cuerpo hay una imagen de nuestra señora de la concepción en el segundo un San Pedro que es patrono y en el último un crucifijo». No ha de extrañar un retablo tan sencillo, pues así se especifica que sea cuando se manda hacer, en la visita de 1566, «mandó que se haga un retablo llano de costa moderada porque la capilla es pequeña y no ha menester gran retablo y mandó que sea llano y sin imágenes de bulto». A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Mandatos de la visita de 1566.

⁴¹⁰ Navarro Talegón, 1980, p. 197; 1985, p. 16.

⁴¹¹ Navarro Talegón, 1980, p. 165, n. 166.

⁴¹² Navarro Talegón, 1980, p. 196.

Obras atribuidas

Muerte de Santo Domingo. Anunciación. Iglesia de San Juan. Almaraz de la Mota (Valladolid)

Se trata de unas pinturas murales citadas por Parrado (1976: 26) cuando efectuó el *Catálogo Monumental de Mota del Marqués* y atribuidas con posterioridad por Navarro Tategón (1985:15) a Luis del Castillo. En la parte inferior se sitúa la *Muerte de Santo Domingo* y encima la *Anunciación*. La dureza de los rasgos faciales, la torpeza anatómica, el deseo de espacio resuelto de manera ingenua, las sitúan en la quinta década de siglo. Los muros de la iglesia estaban encalados, y fue el deterioro de esta capa de cal lo que provocó el descubrimiento de las pinturas. Hoy en día la iglesia está prácticamente destruida. Si en el momento en el que salieron a la luz se hubiera aprovechado para restaurarlas y consolidar el muro, posiblemente se hubieran hallado otras pinturas que dieran sentido a un programa iconográfico. Nos inclinamos por idear un registro inferior dedicado a la vida de *Santo Domingo*, coherente con la dependencia de esta iglesia con el monasterio toresano de *San Ildefonso*, y uno superior con asuntos evangélicos o centrados en el desarrollo de la vida de la Virgen.

Retablo de la familia Aguilar-Sedano. Parroquia de Santo Tomás Cantuariense. Toro

Es un modesto retablo para una capilla particular, pero tiene la singularidad de acoger pinturas de los dos grandes pintores del segundo tercio toresano, Lorenzo de Ávila y Luis del Castillo. La participación del segundo no está documentada, pero el estilo del *Camino del Calvario* e *Invencción de la cruz* en el banco, así como del segundo y último cuerpo al completo - *Crucifixión, Asunción y Entierro de Cristo*- no deja lugar a dudas sobre su autoría. Navarro (2001: 265-266) estima que su aportación es posterior a la de Ávila, quien le traspasó la obra cuando se planteó una ampliación del proyecto original, aunque no presenta pruebas documentales sobre esta hipótesis, pero acierta al proponer la imitación de la estampa de Raimondi *Muerte de Ananías* en la escena de la *Invencción de la cruz*. A esto se puede añadir el calco que el pintor hizo del personaje que aparece a la derecha del grabado de Raimondi conocido como *Los escaladores* -que copia un fragmento de la batalla de Cascina de Miguel Ángel- para la misma escena.⁴¹³ Para el *Camino del Calvario* tomó prestada parte de la estampa que hizo Agostino Veneziano en 1517 sobre *El pasmo de Sicilia* de Rafael. La sigue en la postura de los personajes principales: Cristo, la Virgen, San Juan y la Magdalena. Todos los grabados mencionados fueron muy utilizados alguna vez por Soreda en sus pinturas.⁴¹⁴ El *Entierro de Cristo* remite a la pintura hecha por Rafael sobre el mismo tema y que hoy se encuentra en la Galleria Borghese de Roma. Existen varios dibujos preparatorios de esta obra, entre ellos, nos interesa uno conservado en el British Museum en el que el cuerpo de Cristo adopta ya la posición que tendrá en la obra final,⁴¹⁵ pero al contrario que en ésta, la Magdalena no mira compungida hacia Cristo, sino que inclina la cabeza hacia la mano del Salvador. Esa es la misma posición que tiene en la pintura de Luis del Castillo; igual sucede con las figuras de San Juan, la Virgen y una de las santas mujeres que se encuentran en un segundo plano. Es posible que el artista poseyera algún grabado que tuvo como fuente de inspiración este u otro dibujo parecido.

⁴¹³ Ávila Padrón, 1986, p. 201.

⁴¹⁴ Ávila Padrón, 1981; 1985, p. 66.

⁴¹⁵ Cocke, 1969, lam. 42.



Figura 147. Luis del Castillo. *Camino del Calvario* Retablo de la capilla Aguilar-Sedano. Toro (Zamora)



Figura 148. Agostino Veneziano. *Paso de Sicilia*.

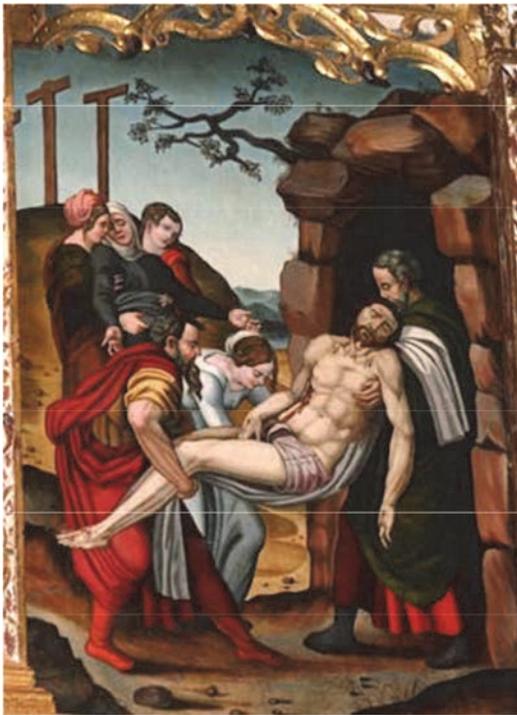


Figura 149. Luis del Castillo. *Santo Entierro* Retablo de la capilla Aguilar-Sedano. Toro (Zamora)



Figura 150. Rafael Sanzio. *Santo Entierro*. British Museum. Londres.

Adoración de los Magos. Colección Conde de los Andes. Madrid

Post (1966b: 58-60) dio a conocer esta tabla al conformar la personalidad del Maestro de Abezames, dedicándole un breve comentario. En la historiografía posterior, nada se ha vuelto a aportar, ni sabemos si sigue perteneciendo a la colección de esta familia, cuya cabeza era Francisco Moreno y Zuleta, abogado y político, cuando Post dio a conocer la obra. Por su estilo se puede situar en los comienzos de la década 1550. Se percibe sobre todo en el rostro de la Virgen, que sigue la misma tipología que los de Abezames. Sin embargo, el modo en el que compone la escena es diferente. Castillo vuelve a utilizar aquí la misma composición, dependiente de la de Olivares de Duero, que hemos visto en el retablo de Casasola de Arión y en Morales de Toro.

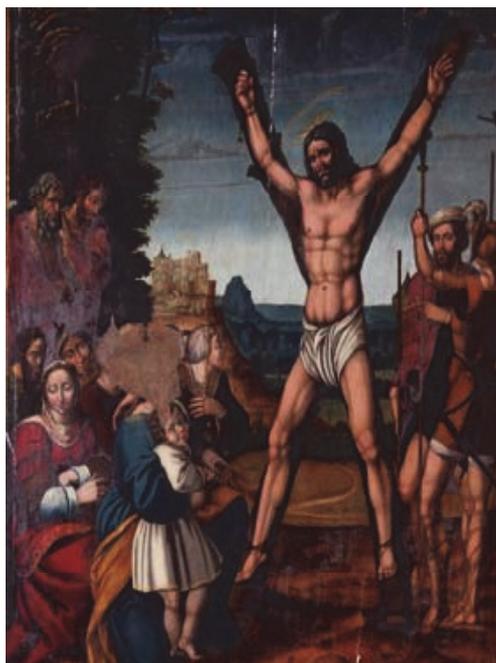


Figura 151. Luis del Castillo. *Martirio de San Andrés*. Iglesia de *San Esteban*. Fuentesecas

Figura 152. Marcantonio Raimondi. *Virgen leyendo con el Niño*

Martirio de San Andrés. Parroquia de San Esteban. Fuentesecas (Zamora)

La tabla se encuentra actualmente en la iglesia de *San Lorenzo el Real* de Toro. Durante unos años estuvo colgada en la Colegiata de Toro y en el Obispado de Zamora. Procede de la parroquia de Fuentesecas; allí la vio Gómez-Moreno (1927: 343), quien cometió un *lapsus* y habla de un *Martirio de San Bartolomé*; se lo atribuyó al Anónimo de Toro. Navarro (1980: 314) incurre en el mismo desliz, pero ya se lo asigna a Luis del Castillo.⁴¹⁶ Se aprecia el protagonismo concedido en esta pintura al paisaje, que se torna similar al de las obras de Lorenzo de Ávila y su escuela. Pero los tipos humanos son muy diferentes, aquí todavía muy caricaturescos, como se percibe por ejemplo en el rostro del niño en primer plano. Para la postura de éste y para la mujer que lo tiene en los brazos utiliza, como en la homónima tabla de Villavendimio, el grabado de Raimondi conocido como *La Virgen leyendo con el Niño Jesús*. Las características precitadas la sitúan como una obra fechable en la década de los cuarenta.

⁴¹⁶ Y no es que se trate de otra tabla, pues el autor reproduce la que nos ocupa. Navarro Talegón,

Llanto sobre Cristo muerto. Parroquia de San Lorenzo el Real. Toro

Descrita por Gómez-Moreno (1927: 218) como una obra «de estilo italiano, pero con dureza e incorrección desarrollada», Navarro (1980: 135; 1985: 16) lo considera despojo de un retablo. El formato de la tabla, su considerable tamaño, así como el tema que representa, uno de los preferidos devocionalmente, indica más bien que pudo ser la única tabla del retablo original.

El celaje es muy parecido al de las composiciones de Lorenzo de Ávila, pero aquí no hay protagonismo para el paisaje en la lejanía. Se advierte la preferencia del pintor por un primer plano muy detallado y por las figuras algo corpulentas, también las femeninas. Para la composición general pudo tener en cuenta el grabado de Cornelis Cort a partir de una obra de Giulio Clovio, tal y como ocurrió en la *Lamentación* de Villavendimio. Sin embargo, en la obra de *San Lorenzo*, el torso de Cristo está más elevado y reposa en mayor medida en San Juan, con lo que la posición de éste se vuelve más inestable y provoca tensión en todo el conjunto. Esto mismo sucede en otro grabado de Cort, basado a su vez en otro dibujo de Clovio. Castillo copió de esta obra las figuras de San Juan y Jesucristo, acentúa la tensión y el dramatismo con la postura de la Virgen con el rostro pegado al de su Hijo y sosteniéndolo en su regazo en vez de permanecer en pie como en el grabado. Como es habitual en Castillo, para algunos de los personajes secundarios aprovecha otros grabados.



Figura 153. Luis del Castillo. *Llanto sobre Cristo muerto*. Iglesia de *San Lorenzo el Real*. Toro (Zamora)



Figura 154. Cornelis Cort. *Lamentación*

Figura 155. Alberto Durero. *Crucifixión*

Figura 156. Cornelis Cort. *Lamentación* (detalle)

La mujer que se cubre el rostro con la toca, está extraída de la *Crucifixión* de la «Pasión Pequeña» de Durero y el hombre de pie que cierra uno de los extremos está inspirado en José de Arimatea de la *Lamentación* de Girolamo Muziano, una vez más grabada por Cornelis Cort. Teniendo estas fuentes presentes, es evidente que Castillo ha variado escasamente las facciones de los modelos en que se basa. Para el rostro y peinado de la Magdalena tuvo en cuenta el de la mujer situada a la derecha de la Virgen con la mano apoyada en la mejilla procedente del grabado de Cort sobre la *Lamentación* de Giulio Clovio que sigue para las líneas generales de la obra. Dicha estampa se realizó en la década de los sesenta, lo que sitúa la datación de la obra toresana poco después.

Decapitación de San Juan Bautista; Llanto sobre Cristo muerto; San Miguel; Resurrección. Parroquia de San Cristóbal. Marzales (Valladolid)

En la sacristía de este templo se conservan cuatro tablas sueltas que fueron atribuidas por Parrado (1981) a Luis del Castillo basándose en apreciaciones estilísticas. El mismo autor observa las diferencias de tamaño entre unas y otras, para concluir que, debido a esta circunstancia y a sus temas dispares, pueden provenir de distintos retablos. Las diferencias no acaban ahí; desde el punto de vista estilístico hay notable distancia estilística entre *San Miguel* y *Resurrección de Cristo* con el *Llanto sobre Cristo muerto* y *Decapitación de San Juan Bautista*. Creemos que las dos primeras, de mucha mayor calidad, si fueron hechas por Luis del Castillo. A tenor de la estilización de las formas y de la dulcificación de los rostros, pertenecen a la década de 1560, siendo contemporáneas o inmediatamente posteriores al retablo de *El Salvador* de Morales de Toro.

Para la *Resurrección*, Castillo tuvo en cuenta la estampa grabada por Durero en 1510 para su serie de la «Pasión Grande». Elimina, seguramente por su dificultad, el personaje en escorzo de la derecha, pasando el que queda detrás al primer plano e invirtiendo su postura. El soldado a la izquierda de la composición es el mismo que en la estampa de Durero, le sigue en la posición de las piernas, cruzadas, y gira su cabeza, quedando de espaldas al espectador.

Respecto a la *Decapitación de San Juan* y el *Llanto sobre Cristo muerto*, fueron hechas por un mismo autor, menos dotado que Castillo, como evidencian la simplificación de los rostros y del paisaje al fondo del *Llanto sobre Cristo muerto*, así como una mayor impericia compositiva.

Sin embargo, son contemporáneas de las realizadas por Castillo y como las obras de éste, presentan deudas con las estampas rafaelescas: el cuerpo de Cristo guarda la misma posición que en el grabado de Raimondi, y la postura del verdugo y víctima de la *Decapitación de San Juan* toma como modelo la estampa grabada por Giovanni Battista d'Angeli sobre el *Martirio de Santa Justina*.

Probablemente se trata de la obra de un miembro de su taller, quizá uno de sus hijos, Juan o Antonio, quienes al menos durante un tiempo se dedicaron al oficio paterno. Queda descartada la posibilidad de que fuera Juan de la Talaya, dado que su estilo está identificado.

La lanzada de Longinos. Parroquia de San Félix. El Perdigón (Zamora)

Se trata de una tabla suelta proveniente de un retablo. Más allá de planteamientos estilísticos, es interesante subrayar la incursión del artista en una localidad cercana a Zamora, fuera del ámbito toresano, teniendo en cuenta la cantidad de pintores residentes en esta ciudad.⁴¹⁷ Una posible explicación es que sea el encargo de un particular para alguna capilla privada, pues en el caso de tratarse de una obra encomendada por la parroquia, lo usual sería que se acudiera a un pintor radicado en la sede episcopal.

⁴¹⁷ Nieto González (1980, p. 273), que no prestó mucha atención a esta tabla al realizar el Catálogo del Partido Judicial de Zamora, la sitúa cronológicamente en la segunda mitad del siglo XVI y apunta que pudiera provenir de un retablo. Años después, con motivo de la exposición de las Edades del Hombre en Ciudad Rodrigo, Navarro Talegón (2006) la atribuye al taller de Luis del Castillo y la fecha entre lo último de su producción de la década de los setenta.



Figura 157. Luis del Castillo. *Decapitación de San Juan Bautista*. Iglesia de San Cristóbal. Marzales (Valladolid)

Figura 158. Giovanni Battista d'Angeli. *Martirio de Santa Justina*.

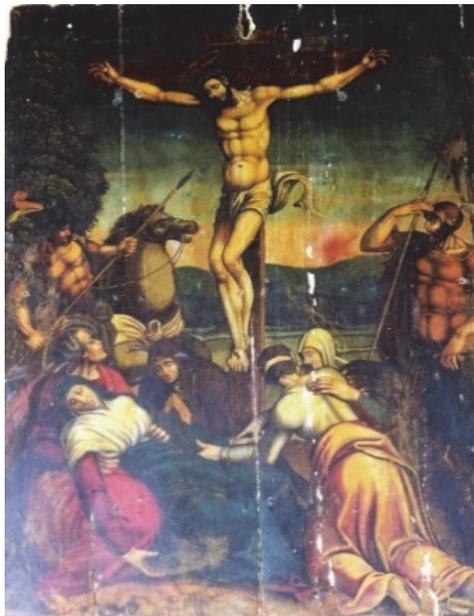


Figura 159. Luis del Castillo. *Lanzada de Longinos*. Iglesia de San Felix. El Perdigón (Zamora)

Figura 160. Marcantonio Raimondi, *Batalla entre romanos y cartagineses*

Estilísticamente, es remarcable el equilibrio de masas, simétricamente dispuestas en torno a la cruz que ha sabido imprimir el artista, así como la profusión de matices tornasolados. Todas estas características se encuentran en la pintura realizada por Cesare Nebbia -discípulo de Girolamo Muziano- para la catedral de Orvieto y que Castillo pudo conocer a través de algún grabado. Sin embargo, debido al escaso lapso temporal existente entre ambas obras, es más probable pensar que ambos pintores

se basaron en una misma estampa anterior, ya que Nebbia realizó la pintura de Orvieto en 1574⁴¹⁸ y Castillo fallece en 1583. De todos modos, hay que situarla entre las últimas obras de su producción, a finales de la década de 1570. Por otra parte, se observan relaciones con otros grabados, pues la figura del soldado a caballo de la izquierda copia el jinete que aparece en el extremo izquierdo de la conocida como *Batalla entre romanos y cartagineses*, grabada por Marcantonio Raimondi.

Nacimiento de la Virgen. Colegiata de Santa María la Mayor. Toro

Se encontraba hasta hace poco encastrada en el ático de un retablo algo posterior dedicado a la Virgen de los Remedios.⁴¹⁹ Este tipo de tablas apaisadas suelen ser parte de una *predella* o una única tabla de un pequeño retablo. Encaja entre las últimas obras de Castillo, ya que su estilo se asemeja al practicado en el retablo de *El Salvador* de Morales de Toro, en el que se trabajaba en 1560, aunque las figuras son cada vez más alargadas y movidas, por lo que la catalogamos dentro de la década siguiente. La fecha viene confirmada por la utilización de una estampa sobre el mismo tema que hizo Cornelis Cort hacia 1561. Castillo toma de ella la postura de *Santa Ana* y el lugar que ocupa el lecho en la composición. Para el grupo de sirvientas en primer plano se inspiró parcialmente en otra estampa de Cort, a partir de una obra de Giulio Clovio que ilustra el *Nacimiento de San Juan Bautista*. La mujer que en la pintura sujeta a la recién nacida por los hombros toma como modelo la que se encuentra en la misma posición en dicha estampa. La postura de ambos niños también es similar.



Figura 161. Luis del Castillo y taller. *Nacimiento de la Virgen*. Colegiata de Santa María la Mayor. Toro (Zamora)



Figura 162. Cornelis Cort. *Nacimiento de la Virgen*.

Figura 163. Cornelis Cort. *Nacimiento de San Juan Bautista*.

⁴¹⁸ Mack, 1974, p. 411.

⁴¹⁹ Realizado en 1585 por Gaspar de Palencia.

Adoración de los Magos. Catedral. Valladolid

Procede de algún pueblo de la provincia de Valladolid, seguramente uno de aquellos que en el XVI pertenecían a la diócesis zamorana y se hallaban bajo el dominio de la vicaría de Toro. Sus medidas apuntan hacia una probable pertenencia a un retablo despiezado. Las analogías con la obra de Castillo son claras: uso de la estampa rafaesca sin apenas cambios -en este caso la titulada *Virgen gloriosa y el Niño*, grabada por Raimondi-, arquitectura decorada con grutescos, colores fuertemente contrastados, rostros poco armoniosos, etc.... Es prácticamente la misma composición que ya usó en el documentado retablo para la parroquia de *El Salvador* de Morales de Toro, y se debe fechar en la sexta década de siglo.



Figura 164. Taller de Luis del Castillo. *Adoración de los Magos*. Catedral de Valladolid.



Figura 165. Marcantonio Raimondi. *Virgen gloriosa*

3.2.9. PINTURAS ANÓNIMAS PERTENECIENTES A LA ESCUELA DE TORO

Última Cena. Colección Granados.⁴²⁰ Madrid

Los tipos humanos que se ven en esta tabla, que mide 98x114 cm., forman parte del repertorio habitual de la escuela de Toro, pero el tratamiento del espacio y la carencia del preciosismo que caracterizan las obras documentadas de nuestros pintores, nos llevan a considerar que es una obra de taller. Estilísticamente guarda notables similitudes con las pinturas del retablo mayor de Losilla (Zamora).



Figura 166. Escuela de Toro. *Última Cena.* Colección Granados

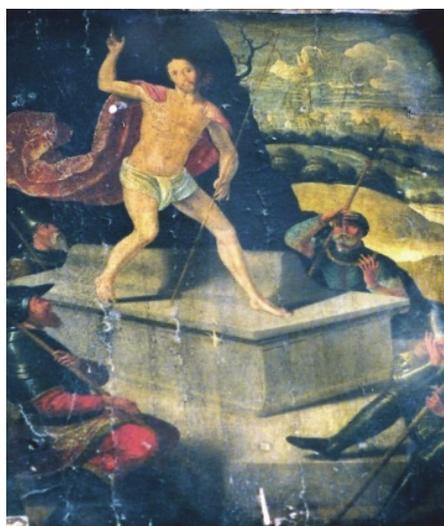


Figura 167. Escuela de Toro. *Resurrección.* Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Losilla (Zamora)



Figura 168. Escuela de Toro. *Adoración de los Magos.* Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Losilla (Zamora)

⁴²⁰ Pertenece a la colección Granados desde 2016 aproximadamente, cuando fue adquirida a un comerciante. Agradezco a los propietarios actuales esta información y su amabilidad al enseñarme la colección.

Retablo mayor. Parroquia de *La Asunción*. Losilla (Zamora)

El retablo condensa episodios de la infancia y de la Pasión de Jesús; en el primer cuerpo la *Natividad* y la *Adoración de los Magos*, la *Circuncisión* en el tercero, acompañada de la *Crucifixión* y la *Resurrección*. El segundo cuerpo alberga dos escenas de la vida de la Virgen, su *Nacimiento* y la *Asunción*. El ensamblaje del retablo es el original, aunque ha sido modificado; en su calle central seguramente existieran en origen dos tablas más; no es probable que se reservara para escultura esta calle, como era frecuente, puesto que tanto la *Asunción*, titular del templo, como el *Calvario*, que a menudo se tallaba por su protagonismo en el mensaje evangélico, están ya representados pictóricamente. Al ser una obra de taller y sin documentar, poco más de puede precisar respecto a su autoría, pero sí se puede afirmar que se percibe la misma autoría que en la *Última Cena* de la colección Granados.

Santo Entierro y Resurrección. En comercio. Madrid

Todas las composiciones remiten a obras de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña II,⁴²¹ pero el tratamiento espacial difiere notablemente, como se aprecia en la *Adoración de los Magos*, la *Circuncisión*, o el *Nacimiento de la Virgen*. La distribución de los personajes es más torpe y existe un mínimo interés por el desarrollo de los paisajes con ciudades en la lejanía, salvo en las mejores tablas del conjunto, por su más que excelente desarrollo de los «lexos»: la *Resurrección* y el *Calvario*. Este último guarda notable parecido con la misma escena del retablo de Castrogonzalo, que consideramos dentro de la producción de Juan de Borgoña II, pero el resto de las tablas parecen obra de un taller afín. Castrogonzalo y Losilla se encuentran a bastante distancia, pero tenían en común en el siglo XVI estar situadas en diócesis limítrofes con la zamorana por el norte, siendo esta la zona de irradiación más frecuente de la pintura toresana de mediados de siglo.

Estas dos pinturas pertenecieron en origen a un mismo conjunto, tal y como indican las medidas y sobre todo las analogías estilísticas. Tras haber pertenecido a la colección Granados de Madrid, salieron a subasta en noviembre de 2021 en la casa Ansorena como obra de Lorenzo de Ávila.⁴²²



Figura 169. Escuela de Toro. *Santo Entierro*. En comercio



Figura 170. Escuela de Toro. *Resurrección*. En comercio

⁴²¹ Y, de hecho, se hace la atribución a este pintor en Casaseca Casaseca, 1981, p. 216. En Heras Hernández, 1973, p. 89, se considera obra del mismo autor que el del retablo mayor de la parroquia de Belver de los Montes.

⁴²² Subasta nº 414, realizada los días 4 y 5 de noviembre de 2021, nº de lote 586 y 587. El precio de salida se fijó en 15.000 euros para cada una de ellas. Catálogo disponible en <https://www.ansorena.com/catalogos/414/>. Consultado en 8 de enero de 2022. Con anterioridad habían estado en comercio en la casa Fernando Duran, el 30 de noviembre de 2010, con el nº de lote 1121, donde las adquirió la familia Granados, a la que agradezco su amabilidad al proporcionarme los datos aquí consignados y las facilidades para acceder a estas pinturas. En el reverso figuran unas etiquetas antiguas de inventario. En el Archivo Amatller existen unas fotografías de estas dos pinturas (Fondo Gudiol, nº 60874 para el *Santo Entierro* y nº 60875 para la *Resurrección*) que indica que se encontraban en comercio ya en 1961.

Es palpable la vinculación estilística con la escuela de Toro, pero no son obras de primera línea, no pensamos que en ella intervinieran ni Lorenzo de Ávila ni ninguno de los autores de esa escuela de estilo reconocido, como Juan de Borgoña II o Antonio de Salamanca. La imitación de sus fórmulas que aquí se convierten casi en estereotipos, indica que fueron realizadas por algún discípulo cercano, pero carente del mismo talento que su maestro, sobre todo en lo concerniente al paisaje, aquí apenas esbozado. Puede que se trate de un oficial que trabajó con Juan de Borgoña II, ya que en el retablo de la parroquia de *San Martín* de Pinilla de Toro se encuentran los mismos rostros, aunque basta comparar la *Resurrección* de este retablo con la que aquí se analiza para percibir la diferencia de calidad que separa una de otra.

Su formato cuadrado no debió ser tal en origen, pues están ligeramente recortadas en su lado izquierdo. Pero su pequeño tamaño -miden 49,5x49,5 cm.- es extraño para los parámetros habituales. Quizá se trata de parte de un banco de un retablo mayor, o de uno de menores dimensiones que ocupara un lugar secundario en un templo o incluso en un oratorio privado.

***Resurrección. En comercio.*⁴²³ Madrid**

Se trata de una tabla que presenta muchas analogías con la pintura toresana, en especial con *Resurrección* y *Santo Entierro* que se subastaron en Madrid en la casa Ansorena en noviembre de 2021. Se mantiene un esquema compositivo frecuente en la representación de la *Resurrección*, pero sin la excelencia de otras piezas, ya que se trata de una repetición de fórmulas estereotipadas por algún pintor formado en el foco toresano.

Anunciación. En comercio. Barcelona

Esta tabla salió a subasta en mayo de 2008 clasificada como de Escuela española siglo XVI.⁴²⁴ Presenta muchos puntos en común con la pintura toresana: la gama tonal, la composición, la arquitectura *picta*, el tratamiento espacial... todo ello se aprecia al compararla, por ejemplo, con la *Anunciación* realizada por Lorenzo de Ávila hacia 1540 para el retablo mayor de la iglesia toresana de *Santa María de Arbás*, por lo que pensamos que se trata de una obra salida de su taller y realizada en esos mismos años dentro de su taller.



Figura 171. Escuela de Toro. *Resurrección* (detalle). En comercio



Figura 172. Escuela de Toro. *Anunciación*. En comercio

⁴²³ Tabla localizada en Antigüedades Fenicia, Madrid. Febrero de 2007.

⁴²⁴ Datos procedentes de www.balclis.com. La subasta tuvo lugar el 6 de mayo de 2008. La tabla mide 112x85 cm y su nº de lote era 869; el precio de salida fue de 6.000 euros y se vendió en 7.000. En 2009 se encontraba en Feriarte, bastante restaurada, como parte de las obras expuestas en la Galería Bernat de Barcelona.

Desposorios de la Virgen y Visitación. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Villacelama (León)

El retablo mayor de la parroquia de esta localidad ha sido restaurado recientemente⁴²⁵ y la limpieza llevada a cabo ha permitido constatar las evidentes diferencias temporales, y por tanto de estilo, entre las ocho tablas que componen el conjunto. Tres de ellas, *Desposorios de la Virgen y Visitación* y una tabla con Santiago el Menor y San Francisco recibiendo los estigmas de medio cuerpo, responden al estilo de los talleres toresanos, pero son más toscas, sobre todo en el tratamiento del paisaje, pero también los rostros son una simplificación de los empleados en Toro. Esta característica se hace mucho más evidente en la tabla con los santos, que en origen se realizaría para el banco. Lo más similar es el tratamiento compositivo, que por una parte es lo más sencillo de remedar sin necesidad de haberse formado en el foco toresano.

La documentación conservada solo permite dilucidar que la labor escultórica fue realizada por Bautista Vázquez, discípulo de Juan de Angés, y el ensamblaje por Isidro Fernández, que en 1585 se compromete a saldar una deuda de seis ducados con Vázquez en relación al retablo de Villacelama.⁴²⁶ La cronología es posterior a la de las pinturas, que debieron realizarse en la década de 1540. La datación, así como su falta de calidad dejan fuera una posible intervención de Lorenzo durante su etapa leonesa. En todo caso, de la misma manera que para la talla se acudió a artífices asentados en León, pudo suceder lo mismo para las pinturas, teniendo en cuenta además la cercanía de Villacelama con la sede legionense. No se puede descartar, por otra parte, que las tablas procedan de otro lugar, habida cuenta de la disparidad temporal dentro del conjunto - las cinco tablas restantes son de hacia 1500- y con la labor de talla, o de otro retablo de la propia iglesia. Estas distintas intervenciones parecen excesivas como para pensar que hayan sido diversas contribuciones a un único proyecto conformado a lo largo de más de ochenta años. Apoya esta hipótesis el hecho de que estén recortadas, sin duda para adaptarse a un ensamblaje posterior al original. Pero en todo caso señalan la irradiación de la influencia de los talleres de Toro en el tercio central del siglo XVI.

Retablo. Museo de la ciudad «Quiñones de León». Vigo (Pontevedra)

En la capilla del pazo Quiñones de León, hoy reconvertido en Museo de la ciudad de Vigo, existe un retablo de hacia 1540. Su estructura ha sido alterada para adaptarlo a su ubicación actual, de manera que solo restan, pues, cuatro paneles de lo que sin duda fue un retablo de mayor tamaño: *Resurrección* y *Noli me tangere* en el cuerpo principal, los evangelistas *San Juan* y *San Lucas* en sendas tablas que flanquean el sagrario. Se ha vinculado con los talleres de Toro⁴²⁷ sin discernir que las pinturas del banco y las del cuerpo del retablo son muy distintas desde el punto de vista estilístico, en tal grado, que no cabe aquí justificar esta disparidad acudiendo a una amplia labor de taller ni a la desastrosa restauración de la que fue objeto en algún momento del siglo XX. Solo las escenas narrativas se pueden vincular a los talleres de Toro, mientras que los evangelistas coinciden con la producción de Alonso Nicóin de León y fueron hechas por alguien de su entorno.⁴²⁸ El estilo de la talla, incluso su policromía, pese a que está muy repintada y hay que analizar con cautela este factor, conduce a fechar la obra en los inicios de la década de 1540.

Es sugerente una reciente hipótesis que plantea la identificación de esta obra con el retablo que realizó Juan de Borgoña II en Llamas de la Ribera,⁴²⁹ mencionado en su testamento y en una carta de pago otorgada por su viuda en 1567.⁴³⁰ Al fin y al cabo esta localidad formaba parte del condado de Luna, del linaje de los Quiñones.⁴³¹ Sin embargo, Borgoña seguramente

⁴²⁵ Entre 2018 y 2019, por el Centro de Restauración de la diócesis de León.

⁴²⁶ Llamazares Rodríguez, 2004, p. 164.

⁴²⁷ Diéguez Rodríguez, 2004 y Pascual de Cruz, 2012, pp. 188-190, fig. 16. La primera lo considera obra del taller de Lorenzo de Ávila y el segundo lo relaciona con Juan de Borgoña II.

⁴²⁸ Sobre este pintor véase Fiz Fuertes, 2002b.

⁴²⁹ Pascual de Cruz, 2012, pp. 188-190.

⁴³⁰ Navarro Talegón, 1995, pp. 566-567.

⁴³¹ Pascual de Cruz, 2012, p. 190.

contrató esta obra a partir de la década de 1550, cuando se detecta su estilo primero en la diócesis de Astorga -a la que Llamas perteneció hasta 1954- y luego en la de Ciudad Rodrigo, pero, como decimos, el retablo vigués es anterior. Además, es extraño, aunque no imposible desde luego, la transferencia de patrimonio de origen eclesiástico a una familia nobiliaria, por lo que pensamos que es muy probable que el emplazamiento original del retablo que nos ocupa fuera la capilla de un palacio de la familia Quiñones.⁴³²

En cualquier caso, las escenas narrativas demuestran un conocimiento de la pintura toresana en lo que se refiere a la composición y cromatismo, pero otras características primordiales, como los rostros⁴³³ y sobre todo los ramplones paisajes son mucho más toscos. Pensamos por ello que es una obra de algún seguidor asentado en la diócesis de León, factor que también explica la colaboración con el taller del pintor Alonso Nicóin de León en el conjunto, pues la producción de este artista se sitúa en Tierra de Campos, entre las diócesis de Palencia y León. Esta ubicación puede ayudar a desentrañar la primitiva procedencia del retablo, en la zona al sur de Benavente, donde confluyen las influencias de ambos talleres, los toresanos y el de Nicóin de León.



Figura 173. Escuela de Toro. *Visitación*. Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Villacelama (León)



Figura 174. Escuela de Toro. *Desposorios*. Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Villacelama (León)

⁴³² Rodicio, 1985, pp. 26-27, especifica además que este retablo se encontraba ubicado en la capilla del palacio de los Quiñones en la ciudad de León antes de que el marqués de Alcedo lo cediera a Vigo.

⁴³³ Que ciertamente están alterados por una abusiva restauración.



Figura 175. Escuela de Toro. *Resurrección*. Retablo del Museo de la ciudad «Quiñones de León». Vigo (Pontevedra)



Figura 176. Escuela de Toro. *Noli me tangere*. Retablo del Museo de la ciudad «Quiñones de León». Vigo (Pontevedra)

Descendimiento. Ermita del Santo Cristo del Humilladero. Jalón de Cameros (La Rioja)

Conocemos esta tabla gracias a una publicación sobre pintura riojana donde se indentifica como obra de un seguidor palentino de Juan de Flandes, señalándose además sus concomitancias con el famoso grabado del Descendimiento de

Marcantonio Raimondi⁴³⁴, como ciertamente se evidencia en la disposición del torso y brazos de Cristo. Lo interesante para nuestro estudio es su plena identificación con la pintura toresana del tercio central de siglo. Los gestos y rostros de los personajes responden a los creados por Lorenzo de Ávila, aunque el paisaje es mucho más toscos, por lo que será obra de algún seguidor formado sin duda alguna en Toro. Se ubica en una ermita a las afueras de la población, dedicada al Santo Cristo del Humilladero. Quizá perteneció a un retablo, pero su pequeño tamaño (0,46 x 0,32 cm.), así como su temática la hace susceptible de haber sido objeto de devoción sin necesidad de formar parte de ningún conjunto previo.

Anunciación. Visitación. Natividad. Circuncisión. Parroquia de Santa María. Manganeses de la Lampreana. Zamora

Se trata de cuatro tablas ubicadas en los muros laterales del interior del templo, dedicado a la Virgen. Los temas representados, sobre episodios de la vida de María, las hacen susceptibles de haber formado parte de un antiguo retablo mayor que seguramente precedió al actual, de época barroca.⁴³⁵ Los libros de fábrica de esta iglesia comienzan en 1568 y en ellos no se menciona el retablo mayor. Esto no ha de interpretarse como señal de su inexistencia, sino todo lo contrario, pues los templos que en estas fechas no poseían retablo mayor eran instados reiteradamente en los mandatos del provisor a que se proveyeran de uno, prevaleciendo la consecución del mismo como la empresa más urgente de cumplir.⁴³⁶ Es debido a que a medida que se avanza en el tiempo y sobre todo desde la segunda mitad de siglo, los inventarios de los bienes muebles describen cada vez menos la existencia y pormenores de los retablos existentes en los templos.

Tanto Gómez-Moreno como Heras Hernández relacionan estas tablas con la pintura toresana. El primero considera que son «de la misma mano que el [retablo] de Pajares»,⁴³⁷ esto es, de Martín de Carvajal y Blas de Oña. Pero las similitudes que encuentra se deben a la utilización de las mismas composiciones que Carvajal, inspiradas a su vez en la pintura toledana del primer tercio de siglo. Como sabemos, también Lorenzo de Ávila empleó en sus primeras obras estos modelos, pero tal hecho no es suficiente para concluir que estas pinturas son de la escuela de Toro, como afirma Heras Hernández (1973: 94).

Pensamos que fueron hechas por un pintor no formado en Toro, aunque recoge la influencia de la pintura allí realizada, pero también de otros pintores y de la estampa rafaelesca. La *Anunciación* y la *Circuncisión* son deudoras de los modelos introducidos por Lorenzo de Ávila en la zona; el conocimiento de la obra de otros pintores, en especial el Maestro de Astorga, se evidencia en la *Natividad*. El entramado arquitectónico con la intención de dotar a la escena de amplitud espacial, es igual al utilizado habitualmente por este anónimo pintor y su taller: la utilización de vigas de madera en el techo y un arco semirruinoso al fondo, que se cierra mediante un murete al que se asoman unos muchachos y sobre las que se proyecta un paisaje en la lejanía. También se detecta el uso de la estampa rafaelesca, patente en la figura que aparece a la derecha en la *Visitación*. Procede de un grabado de Raimondi titulado *Dios apareciéndose a Noé*, basado en la escena con el mismo tema de la bóveda en la Estancia de Heliodoro en el Vaticano. Esto lleva a fechar las pinturas a finales de la década de 1530 o inicios de la siguiente, pues es el momento en el que coexisten todas las influencias reseñadas.

3.2.10. Otras pinturas fuera del ámbito zamorano con influencia de la Escuela de Toro

Hay obras que muestran una influencia mucho más indirecta de los pintores toresanos, como el retablo de *San Roque* de Cabreros del Monte (Valladolid), algunas tablas del de Laguna de Negrillos (León), en especial la *Anunciación* y la *Presentación en el templo*. En todas ellas se palpa un conocimiento de la pintura toresana, pues recogen no sólo las formas

⁴³⁴ Moya Valgañón, 2007, p. 306, también la relaciona con un grabado de Mantegna. El mismo autor la había clasificado años antes como una obra flamenca de la primera mitad del siglo XVI. Moya Valgañón, 1976, p. 237.

⁴³⁵ Aunque Gómez-Moreno (1927: 334) opina que proceden de una antigua iglesia dedicada a la Magdalena, sin especificar dato documental alguno.

⁴³⁶ Desde la década de los setenta se habla en numerosas ocasiones del retablo lateral de San Bernardino, realizado por Diego de Quirós y su cuñado Rodrigo Rodríguez.

⁴³⁷ Gómez-Moreno, 1927, p. 334. En realidad, el autor confunde esta localidad con otra zamorana que tiene un nombre parecido, Manganeses de la Polvorosa, perteneciente entonces y ahora a la diócesis de Astorga y en la que no consta la existencia de pintura del siglo XVI. Además, el investigador granadino habla de cinco pinturas, pero no detalla los temas, por lo que no es posible saber si ha desaparecido una quinta tabla o se trata de un error.

toledanas del primer tercio del siglo XVI, sino elementos propios de los talleres de Toro, como el canon de las figuras o el paisaje, y el rafaélismo.

En el caso del retablo leonés, la influencia puede venir a través de alguna de las obras que dejó Lorenzo de Ávila en la zona durante la década de los años veinte, cuando residió en León. Por otra parte, la arquitectura y disposición de los personajes de la *Presentación en el templo* recuerda en gran medida a la obra de Martín de Carvajal, -quien realizó el mismo tema para las iglesias de Pajares de la Lampreana y de Belver de los Montes- aunque el pintor de Laguna de Negrillos utiliza un espacio mucho más desahogado. Estas coincidencias, ese «toledanismo» no se comprenden acudiendo tan sólo a la explicación de una misma fuente gráfica, sino que es obligado pensar en un conocimiento de la obra de estos pintores.

Respecto al retablo de Cabrereros del Monte, se trata de una localidad terracampina perteneciente antiguamente a la diócesis de León, pero en el ámbito de influencia de la pintura toresana. El anónimo pintor que ejecutó esta obra no se formó en un taller toresano, pero tenía conocimiento de la pintura allí realizada.⁴³⁸ No en vano, Cabrereros se encuentra a pocos kilómetros de Quintanilla del Monte y Pozuelo de la Orden, localidades cuyas iglesias contaron con retablos realizados por Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila respectivamente. El retablo es lateral, restaurado en 2016 y dedicado a *San Roque*. En él, el pintor imita las poses y gesticulaciones de la escuela toresana, pero con torpeza, que también se observa en la resolución del espacio. Las tablas del cuerpo central, dedicadas a *San Roque* y a la *Coronación de la Virgen* fueron ejecutadas por otro pintor y no presentan influencia de la pintura toresana.

En la parroquia de *Santa Marina* de Barcial del Barco (Zamora), quedan restos de un retablo mayor cuyas tablas han sido restauradas en 2016. Dos de ellas narran episodios de la vida de la santa titular, se la representa ante el pretor y su decapitación, pero la mayoría desarrollan pasajes evangélicos de la infancia y pasión de Cristo. El conjunto de completa con el *Nacimiento de la Virgen* y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, que, junto con la *Adoración de los Magos* y la *Circuncisión*, es la mejor del conjunto. Son las que más ecos tiene de la pintura toresana, con su espacio desahogado y composiciones equilibradas, pero tampoco son de un estilo uniforme; la *Adoración de los Magos* repite modelos compositivos de Lorenzo de Ávila en su documentado retablo para *Santa María de Arbas* en Toro, aunque la calidad es mucho menor y fue hecha por un seguidor más que por un discípulo. En cambio, la *Circuncisión* enlaza más con el estilo de Luis del Castillo en obras maduras como el retablo de *Santo Tomás* de Morales de Toro. Las tablas restantes y el banco hay que vincularlas con la pintura realizada a mediados de siglo XVI en la zona de Tierra de Campos situada al sureste de Benavente, un territorio dividido entre las diócesis de Astorga -a la que pertenecía Barcial- y León, como se manifiesta, por ejemplo, en sus analogías con la mitad del retablo de Villalobos que no hizo Alonso Nicoín de León.⁴³⁹

3.2.11. Pinturas erróneamente atribuidas a los talleres de Toro

Hay una serie de pinturas asignadas a Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II o a sus equivalentes anónimos, los maestros de Toro y Pozuelo, cuya falta de afinidad con la obra documentada de Borgoña II y Ávila no puede ser justificada tan sólo por la intervención del taller. Por ello, parece necesario efectuar una reconsideración de ciertas atribuciones.⁴⁴⁰ En ocasiones, a la hora de clasificar estilísticamente pinturas fechables en el segundo tercio de siglo, ha bastado que éstas carecieran de un manierismo exaltado, y optaran por una puesta en escena equilibrada con paisaje en la lejanía, relacionable con lo flamenco, o bien que tuvieran una cierta relación con la pintura toledana del primer tercio de siglo, para hacerlas participes de la escuela de Toro.

En este sentido, es necesario advertir que, pese a la originalidad de esta escuela, hay otras obras en las mismas coordenadas espacio-temporales que también participan de la influencia de Juan de Borgoña I, y sin embargo no fueron hechas en Toro, sino por pintores con la misma base toledana. Un ejemplo ilustrativo de este tipo de atribución es la tabla que representa la *Parentela de Jesús* de la parroquia de *La Asunción* de Lumbrales (Salamanca), recientemente relacionada con la escuela de

⁴³⁸ Caamaño Martínez, 1964a, pp. 105-107, las puso en relación con el Maestro de Pozuelo. Más recientemente Parrado del Olmo, 2002b, p. 19 las adscribió a Lorenzo de Ávila con la colaboración de Luis del Castillo.

⁴³⁹ Fiz Fuertes, 2002b.

⁴⁴⁰ Otros trabajos anteriores a este se han ocupado en este mismo propósito, (Véase Fiz Fuertes, 2003a, pp. 159-162), por lo que solo consignaremos nuevas propuestas en este sentido.

Toro.⁴⁴¹ Lumbrales es una localidad perteneciente a la diócesis de Ciudad Rodrigo, donde Juan de Borgoña II trabajó los últimos años de su vida en la década de 1560, circunstancia que se ha aprovechado para vincularla a su taller. Sin embargo, la huella que pudo dejar este artista se inscribiría en un estilo más avanzado, con un conocimiento de la pintura de Rafael y mayor protagonismo del paisaje, elementos que no posee esta tabla.

Otras obras que se han adscrito en los últimos años a los talleres toresanos son dos conjuntos de tablas procedentes de sendos retablos despiezados de Becilla de Valderaduey (Valladolid), que Caamaño (1964b) había situado bajo la influencia de Juan de Borgoña I. El primero de los conjuntos son once tablas que formaron parte del antiguo retablo mayor de la parroquia de *San Miguel*. Cuatro de ellas, -*San Miguel venciendo al demonio*, *Natividad*, *Oración en el huerto* y *Prendimiento*-, se han relacionado erróneamente con Luis del Castillo,⁴⁴² mientras que el resto, -*San Miguel ordenando arrojar al infierno a los ángeles rebeldes*, *Procesión al monte Gárgano*, *Aparición de San Miguel en mausoleo de Adriano*, *Anunciación*, *Aviso de los ángeles a San José*, *Adoración de los Magos* y *Calvario*- se vinculan con un seguidor de Lorenzo de Ávila.⁴⁴³ Más que de un seguidor, hay que hablar de un maestro que trabaja por los mismos años que Ávila pero con inferior talento. Como en otros casos, la ligazón con los talleres de Toro procede del común sustrato toledano, que no es suficiente para incluirlas en el catálogo de nuestros pintores.

Igual sucede con el otro conjunto de tablas, procedente en este caso de la parroquia de *Santa María*: la *Presentación de Jesús en el templo* y la *Visitación*, además de una tercera tabla, hoy desaparecida, que representaba la *Huida a Egipto*. Su mayor calidad lleva a Hernández Redondo (2008: 33) a considerarlas obras de los maestros del foco toresano. Sin embargo, existe un pintor anónimo, el Maestro de los Santos Juanes que trabajó en la primera mitad de siglo en diócesis de León,⁴⁴⁴ a la que pertenecía entonces Becilla de Valderaduey, cuyo estilo encaja por completo con el de estas tablas.

El Museo de las Peregrinaciones ubicado en Santiago de Compostela reúne una variada colección relacionada con el apóstol Santiago, entre ellas una tabla que representa a Santiago Matamoros atribuida a Juan de Borgoña II.⁴⁴⁵ Lo cierto es que no comparte ningún rasgo estilístico con este pintor, ni siquiera con la pintura toledana, ni en las figuras, ni composición, ni siquiera en el tratamiento del paisaje, por mucho que, como tantos, tenga unos tonos azulados. Las figuras cortadas y convulsas de primer plano aportan un dinamismo y falta de equilibrio impensable en una obra toresana. El modo de resolver los pliegues, con espirales al final de las capas y líneas en paralelo muy seguidas y blandas, demuestra en cambio la influencia de Alonso Berruguete y de Juan de Villoldo, muy presente hacia 1550, momento en que se realizó esta tabla para una capilla sufragada en los inicios de la centuria por una tal Jimena Gil, según consta en una inscripción en la parte inferior de la tabla.

Otra tabla coetánea de la pintura toresana, vinculada en ocasiones a Lorenzo de Ávila, es una *Lamentación a los pies de la cruz* procedente del Convento de las Carmelitas Descalzas de Toro que actualmente se expone en el Museo de la Catedral de Zamora.

Las mayores diferencias se hallan en el paisaje, que nada tiene que ver con los de la escuela toresana: la escala y el tipo de edificios representados al fondo, las montañas, la vegetación, pero sobre todo la gama cromática, mucho más atrevida por el empleo de rosados y anaranjados, difieren de las obras de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña II.

La magnífica calidad de esta tabla ha propiciado que en ocasiones se haya atribuido a Alonso Berruguete.⁴⁴⁶ En publicaciones más recientes, otros estudiosos la han vinculado con la escuela de Toro y en concreto a Lorenzo de Ávila.⁴⁴⁷ Al igual que en composiciones de los talleres toresanos, la escena se encuentra centrada por la Virgen sosteniendo en el regazo a su Hijo, flanqueado por San Juan y la Magdalena. Se transmite una emoción contenida, sin el «nervio» de las obras de Berruguete, pero los rasgos de los personajes tampoco coinciden con los empleados por Lorenzo de Ávila. Los rostros, pese a

⁴⁴¹ Casaseca Casaseca, 2006.

⁴⁴² Hernández Redondo, 2008, pp. 31-32.

⁴⁴³ Hernández Redondo, 2008, p. 31.

⁴⁴⁴ Pergeñado en Fíz Fuertes 2001 y 2008.

⁴⁴⁵ [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Juan%20de%20Borgo%F1a%20de%20Toro&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MDPS%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=\[Museo%20de%20las%20Peregrinaciones%20y%20de%20Santiago](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Juan%20de%20Borgo%F1a%20de%20Toro&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MDPS%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=[Museo%20de%20las%20Peregrinaciones%20y%20de%20Santiago)

⁴⁴⁶ Fue Gómez-Moreno (1927: 239-240) el primero en relacionarla con el paredero. Habla de «estilo Berruguete» al referirse a la tabla, que aún pudo contemplar *in situ* acompañada de una *Resurrección* que ya no se conserva. Años más tarde, Post (1966b: 30) no dudó en incluirla entre la obra segura de este artista. Navarro Talegón, 1995, p. 561, mantiene esta atribución

⁴⁴⁷ Casaseca Casaseca, 1994; 2001b.

la suavidad de las facciones, están más caracterizados que en la obra de Ávila. Este anónimo pintor también parece basarse en la estampa rafaelesca. La disposición de Cristo es igual a la del precedente del grabado de la *Lamentación* de Raimondi, tan empleado en la pintura española del tercio central del siglo XVI, época a la que pertenece nuestra tabla. La Magdalena también parece tener débitos con dicha estampa, a la que copia en la postura de brazos y manos.



Figura 177. Anónimo. *Descendimiento*. Ermita del Santo Cristo del Humilladero. Jalón de Cameros (La Rioja)



Figura 178. Anónimo. *Lamentación*. Convento de las Carmelitas Descalzas. Toro

Figura 179. Marcantonio Raimondi. *Lamentación*

3.3. Pintores de la ciudad de Zamora en el tercio central del siglo XVI

Como ya se ha señalado, debido a la parvedad de los protocolos y de los libros de cuentas parroquiales, la mayoría de los nombres que conocemos han sido exhumados de pleitos o de los libros sacramentales de la iglesia de San Cipriano, que es en este segundo tercio la colación que aglutina a la mayoría de los pintores zamoranos. Otro instrumento fundamental ha sido el padrón de la calle hita de Zamora, realizado en 1561, en el que se citan a Alonso de Aguilar, Cristóbal Gutiérrez, Andrés Álvarez, Miguel de Carvajal, Ruiz de Carvajal, Alonso Durán,⁴⁴⁸ Diego de Vega y Juan Godínez.⁴⁴⁹ Las escasísimas obras que conservamos de este periodo no están documentadas, por lo que no podemos unir estos nombres a un determinado estilo. En consecuencia, y frente a los pintores toresanos del mismo periodo, este capítulo de la pintura zamorana adolece de una consideración historiográfica, aunque, casi paradójicamente, los documentos dibujan un panorama muy sólido en lo que se refiere a lazos familiares entre ellos.

De hecho, algunos de estos artistas zamoranos tienen vínculos familiares con la generación anterior, o prolongarán su estirpe en pintores activos en el último tercio de siglo, circunstancia, por otra parte, común a otros centros. De este modo, sabemos que Miguel de Carvajal y seguramente Juan Ruiz eran hijos de Blas de Oña, el dorador Francisco Gutiérrez fue el padre de Cristóbal Gutiérrez y es muy posible que la pintora Juana de Paredinas, esposa de Alonso de Aguilar, fuera hija del pintor Benito de Paredinas. Por la coincidencia en los apellidos, puede que Nuño de Remesal, documentado en la quinta década de siglo⁴⁵⁰, fuera el iniciador de la dinastía de los Remesales, si se confirma que fue el progenitor de Alonso de Remesal, uno de los pintores que dominó la pintura del último tercio de siglo en Zamora. Del mismo modo, Matías de Carvajal probablemente fuera pariente de Martín de Carvajal o de Diego de Carvajal. Las mujeres de Juan Godínez y de Blas de Oña, emparentadas entre sí, también tenían Carvajal como apellido.

Sin obras a las que poder remitirnos, es difícil establecer categorías artísticas entre los nombres de pintores conocidos. Existe constancia de que Miguel de Carvajal era pintor de pincel pese a que no conservamos pintura alguna de su mano. También lo fue Juan Godínez. Pedro de Espinosa, formado junto al toresano Luis del Castillo durante cinco años, sin duda supo manejarse con las escenas narrativas, pero lo cierto es que sólo lo encontramos documentado como estofador de custodias.⁴⁵¹ Alonso de Aguilar es uno de los pintores que más trabajó en Zamora en este segundo tercio, pero hay que descartar su papel de pintor figurativo. Los trabajos documentados de Matías de Carvajal lo sitúan como dedicado especialmente a labores de dorado y estofado⁴⁵², al igual que Francisco Gutiérrez.⁴⁵³ Diego de Vega afirma en su testamento que pinta sábanas.⁴⁵⁴ Pedro del Campo, documentado en Samir de los Caños, es nombrado indistintamente como pintor y albañil.⁴⁵⁵ Por último, nada podemos precisar de la ocupación de un tal Justo, ni de Vítores Fernández, documentados ambos a mediados de la cuarta década de siglo.⁴⁵⁶

⁴⁴⁸ Es muy probable que se trate de Juan Durana, dado que en esta época ya se encuentra documentado en Zamora y teniendo en cuenta además que el tal Alonso Durán no vuelve a salir en la documentación.

⁴⁴⁹ Padrón de los vecinos de la ciudad de Zamora de 1561. A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 20510.

⁴⁵⁰ Navarro Talegón, 1984, p. 365, nota 34. No se puede asegurar que este pintor fuera vecino de Zamora, pues en los libros de fábrica de la parroquia de Pobladura de Aliste no se refiere este dato.

⁴⁵¹ En 1539 contrata la custodia del retablo de *San Esteban* de Zamora que posteriormente fue vendida a la cercana localidad de Carrascal, pero no se conserva. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 52, fol. 651; A.H.D.Za., Zamora, *San Esteban*, Fábrica y Visitas I. Visita de 1541 y Cuentas de 1540; A.H.D.Za., Carrascal, *San Esteban*, Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1626

⁴⁵² Declara a favor de Juan de Borgoña en el pleito por el retablo de Abezames, a tenor del cual se puede inferir que nació hacia 1515. En 1542 está dorando un retablo de talla hecho por el entallador Arnao Palla para la parroquia de Piñuel. A.H.D.Za., Piñuel, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1537y 1539. En 1572 aparece como tasador del retablo de Gáname, entallado por Pedro de Ortega y policromado por Alonso de Aguilar y Juan de Durana. A.H.D.Za., Gáname, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1572.

⁴⁵³ Se concertó con Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal para dorar el desaparecido retablo de Villavendimio, Navarro Talegón, 1985, p. 10. En 1546 y 1547 se le paga por la custodia del retablo mayor de la iglesia de *San Esteban* en Carrascal. Nieto González, 1982, p. 59.

⁴⁵⁴ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 148, fol. 266.

⁴⁵⁵ A.H.D.Za., Samir de los Caños, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1552-1558.

⁴⁵⁶ Fiz Fuertes, 2015b, p. 438.

3.3.1. JUAN GODÍNEZ (DOCUMENTADO 1528-1573)

«Godínez» es un apellido frecuente en Zamora y se encuentra documentado desde la Edad Media.⁴⁵⁷ En el siglo XVI existía en la ciudad un ilustre linaje con ese mismo apellido, pero desconocemos si existían lazos familiares con el pintor Juan Godínez, quien aparece por primera vez en la documentación en 1528, en una carta de «libre e quito» de la dote que se le había prometido en su matrimonio con Bernardina de Carvajal.⁴⁵⁸ Teniendo en cuenta el apellido de su mujer, parece más probable una vinculación por vía matrimonial con alguno de los pintores zamoranos apellidados Carvajal, siendo muy posible que la mujer de Godínez fuera sobrina política del pintor Blas Oña.⁴⁵⁹

Fue parroquiano de *San Cipriano* de Zamora y aparece documentado como testigo o padrino en los registros bautismales y matrimoniales desde la década de los sesenta del siglo XVI, fecha de la que datan los libros sacramentales más antiguos de la parroquia.⁴⁶⁰ De este modo sabemos que en 1569 una hija suya llamada Catalina de Carvajal se desposó con un Francisco Ramos, del que no se consigna su profesión, aunque seguramente se trate del entallador de este nombre.⁴⁶¹ Fueron testigos de este enlace los pintores Cristóbal Gutiérrez y Alonso de Aguilar.⁴⁶² Puede que tuviera otra hija, cuyo nombre desconocemos, fallecida en 1573, pues en ese año se paga por una sepultura para «una hija de Godínez».⁴⁶³ A partir de esta última fecha el pintor no vuelve a aparecer en la documentación.

Compareció como testigo en el pleito de Abezames declarando a favor de Luis del Castillo. Su participación en el litigio plantea dudas acerca de su edad. Afirma tener «treinta y ocho años poco más o menos».⁴⁶⁴ Teniendo en cuenta que la probanza en la que él participa tuvo lugar en el año 1553, la fecha de su nacimiento habría que situarla hacia 1515, lo cual en principio parece incompatible con los datos que tenemos de 1528, fecha en la que contaría con unos trece años. No sólo es una edad muy temprana para estar casado, sino que además es imposible que con esos años se denomine pintor. Cabe la posibilidad, por tanto, de que el «Juan Godínez pintor» de 1528 sea otro que el documentado entre 1553 y 1573, tratándose quizá de padre e hijo. Lamentablemente, la tardía fecha en la que dan comienzo los libros sacramentales de *San Cipriano*, unida a la escasez de protocolos notariales, imposibilitan aclarar esta cuestión. Sin embargo, teniendo en cuenta la imprecisión con la que se manejaban respecto a su edad, podemos añadir cuatro o cinco años más a los treinta y ocho declarados en 1553 y el panorama varía enormemente. Nos inclinamos por esta hipótesis antes que por la de dos pintores diferentes; tal afirmación también se apoya en la coincidencia de apellidos de la mujer del Juan Godínez documentado en 1528 y de la hija del que aparece en los libros sacramentales de *San Cipriano*.

⁴⁵⁷ Represa, 1972, p. 528, documenta un «Auro Godiniz» en 1151 al cual considera mozarabe.

⁴⁵⁸ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 2, fols. 260 y 261v.

⁴⁵⁹ Apunta en este sentido el hecho de que Francisco de Carvajal, clérigo beneficiado de la iglesia *San Juan de Puertanueva* es quien aparece en la escritura de la dote como su principal pagador. En el mismo documento se afirma que Bernardina es hija de un tal Alonso Gallego. Francisco y Alonso eran a su vez hermanos de Antonia de Carvajal, esposa del pintor Blas de Oña. Véase el capítulo correspondiente a Blas de Oña. Todos estos nombres salen a relucir en el pleito mantenido por Antonia de Carvajal y su hija.

⁴⁶⁰ Además, figura como vecino de Zamora viviendo en esta zona en el padrón de calle hita realizado en 1561, Padrón de los vecinos de la ciudad de Zamora de 1561. A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 205-10.

Como feligrés de San Cipriano aparece desde 1562, firmando en las cuentas de ese año junto con Alonso de Aguilar. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1562. En los bautizos lo encontramos documentado en 1562, 1568, 1569. Destaca su comparecencia como testigo en el bautismo de una hija del entallador Pedro de Encieta el 10 de mayo de 1562, A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Bautismos, I. 10 de mayo de 1562, 1 de febrero de 1568 y 6 de marzo de 1569. Fue testigo de un desposorio en 21 de febrero de 1571, A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Matrimonios, I 21 de febrero de 1571.

⁴⁶¹ Hacia 1571 realizó la custodia de Pasariegos, en cuyo dorado y estofado participaron Aguilar, Quirós y Remesal. A.H.D.Za., Pasariegos, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1571, 1572, 1573 y 1575. En 1566 se le paga por varios trabajos que hizo en la capilla de Alonso Hurtado en la iglesia de San Andrés de Zamora, entre los que se encuentra la talla de «dos figuras de bulto para en bajo de la de los resaltos del retablo que faltaban de hacer». A.H.D.Za., Zamora, *San Andrés*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1566-1567, fol. 115. Samaniego Hidalgo, 2015, pp. 465-466, se ocupa brevemente de este escultor, suministrando más datos sobre obras, su vecindad en la colación de San Cipriano, así como la información de un testamento que otorgó en 1575 en el que se menciona a su esposa.

⁴⁶² A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Matrimonios, 26 de enero de 1567.

⁴⁶³ A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1573.

⁴⁶⁴ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

Otra cuestión planteada en el pleito de Abezames es la que se refiere a su dedicación a las labores de pincel o a las de dorado y estofado. La quinta demanda de la probanza de Juan de Borgoña II interroga a los testigos acerca de la pericia del dorador Francisco de Valdecañas, quien trabajó frecuentemente con Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II:

si saben y conocen que el dicho Francisco de Valdecañas, en lo que toca a aparejar e dorar e estofar es muy excelente oficial y mejor que ninguno de los testigos de Luis del Castillo que trajo de Zamora.⁴⁶⁵

Al ser preguntado sobre esto, Luis del Castillo lo niega, afirmando que «cada uno de los dichos sus testigos de este confesante sabe tanto y más que el dicho Francisco de Valdecañas porque uno de ellos es gentil oficial del pincel».⁴⁶⁶

Los pintores de Zamora que declaran a favor de Castillo a los que se refiere la pregunta son Cristóbal Gutiérrez y Juan Godínez. Que Castillo considere a uno de ellos «gentil», es decir talentoso, no significa que ambos testigos no pudieran ejercer como pintores de pincel. De Gutiérrez sabemos con seguridad que contrató obras figurativas, aunque no haya llegado ninguna a nuestros días. De Godínez, no es tan fácil asegurarlo, pero tampoco rechazar esta hipótesis por completo. Lo encontramos documentado en la década de los sesenta, en varias obras hoy desaparecidas, en las localidades de Mogatar,⁴⁶⁷ Tamame,⁴⁶⁸ Moraleja del Vino y Pinilla de Fermoselle. En los dos primeros lugares se le paga por la pintura de sendos retablos, pero no se especifica cuáles, ni si se trata de obras de talla que él se encarga de dorar y estofar. En Pinilla de Fermoselle se le paga por la pintura de una custodia,⁴⁶⁹ y en Moraleja del Vino por pintar un angeo,⁴⁷⁰ única obra en la que el contenido figurativo parece más probable. Además, en 1556 fue el encargado de tasar junto a Alonso de Aguilar el retablo que había realizado Cristóbal Gutiérrez para la capilla del Consistorio zamorano.⁴⁷¹

3.3.2. MIGUEL DE CARVAJAL (CIRCA 1522-1578)

De los varios pintores apellidados Carvajal que fueron vecinos de Zamora en el tercio central de siglo, en el caso de Miguel de Carvajal existe algún dato más que permite reconstruir su biografía, no así su estilo, dado que no se conservan obras de su mano. Declara tener treinta y un años en 1553 con motivo de su testimonio en el pleito de Abezames, así que nacería en torno a 1522. Su participación en dicho proceso es importante. No sólo testificó a favor de Juan de Borgoña, sino que, junto con Alonso de Aguilar, fue tasador del retablo que motivó el litigio. Seguramente Aguilar valoró el precio del dorado y estofado y Carvajal se encargó de tasar la parte de pincel, ya que algunas noticias avalan la dedicación de este último a la pintura figurativa. Según la declaración de su colega Matías de Carvajal en el citado pleito, «el dicho Miguel de Carvajal es muy buen oficial de pincel y de estofado».⁴⁷² Se vuelve a ratificar este aspecto en el testamento de Diego de Ronza; el entallador afirma a propósito del retablo de la iglesia de San Juan de Gema que «el dicho Miguel de Carvajal tiene el pincel de los tableros».⁴⁷³ En el mismo testamento se especifica que era hijo del pintor Blas de Oña. Esto explica su apellido, ya que la mujer de Oña se llamaba Antonia de Carvajal. En 1578 el pintor Juan Ruíz⁴⁷⁴ hace una baja de doscientos ducados en el precio del retablo del

⁴⁶⁵ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

⁴⁶⁶ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

⁴⁶⁷ A.H.D.Za., Mogatar. *Nuestra Señora*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1561, Inventario de 1567.

⁴⁶⁸ Desde 1554 se registran partidas destinadas a costear dos retablos entallados por Juan Falcote. A.H.D.Za., Tamame, *Santa Maria Magdalena*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1554 para las cofradías de San Antón y Nuestra Señora. En las cuentas de 1560-1561 se empieza a pagar a Juan Godínez *por los retablos que pinta*. *Ibidem*. Cuentas de 1560-1561 y 1561-1562

⁴⁶⁹ A.H.D.Za., Pinilla de Fermoselle. *Nuestra Señora de la Encina*. Fábrica y Visitas I. cuentas de 1559-1560 y 1560-1561.

⁴⁷⁰ Nieto González, 1982, p. 217.

⁴⁷¹ A.H.P.Za., Cuentas de Propios. Libro nº 2020. Cuentas de 1552, fols. 62 v y 78. A.H.P.Za., Cuentas de Propios. Libro nº 2020. Cuentas de 1556, fol. 95 v.

⁴⁷² A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja nº 2852-3, s/f.

⁴⁷³ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 75, fols. 31-32v., 3 de enero de 1551. El testamento se transcribe por completo en Rivera De Las Heras, 1998, pp. 120-123.

⁴⁷⁴ Parece que era más bien un dorador, véase el capítulo dedicado a su padre, Blas de Oña.

apostolado para la iglesia de *San Andrés* en Zamora, contratado por sus colegas Alonso de Aguilar y Juan de Durana. Presenta esta petición junto con *su hermano* Miguel de Carvajal.⁴⁷⁵

Respecto a su formación, es natural suponer un primer aprendizaje junto a su padre y la asunción de los modos de éste. Por otra parte, el hecho de que en la tasación del retablo de Abezames se incline por la parte de Juan de Borgoña, que considera mejor que la de Castillo, así como su opinión acerca de la ventaja que Lorenzo de Ávila tiene sobre el resto de sus colegas, lleva a pensar en un estilo afín al de la escuela de Toro, o al menos poco inclinado hacia corrientes más quinientistas y avanzadas como la practicada por Luis del Castillo.

En el mencionado pleito, diferentes artistas afirman que Miguel de Carvajal es llamado frecuentemente por el provisor para que tase obras. Esto implica en principio una fluida relación con la diócesis, y por eso resulta llamativo que además del retablo de *San Juan* de Gema, las otras dos obras a las que su nombre se encuentra vinculado se localicen fuera del obispado de Zamora. Se trata de la «postura» que hizo para la realización del retablo de la iglesia de *San Martín* de Peñausende,⁴⁷⁶ localidad perteneciente a la orden militar de Santiago, y de la pintura que realizó en la ermita de *Nuestra Señora de la Falornia* en Villarrín,⁴⁷⁷ que formaba parte del obispado de León.

En el primer caso no consiguió finalmente hacerse con la obra. Se trataba de la realización de un retablo para el altar mayor de la iglesia, «por tener la pared pintada y no retablo ninguno» hasta ese momento. El retablo, que no se conserva, era de talla y su diseño corrió a cargo del entallador Pedro de Ortega, aunque finalmente lo llevó a cabo Juan Falcote. El hecho de que Miguel de Carvajal pujara por hacerse con la talla de la obra no significa que nos hallemos ante un artista que practicara indistintamente la pintura y la escultura, tal y como nos aclara la documentación conservada. El pintor no hace sino seguir la costumbre de la primera mitad de siglo en el ámbito zamorano, donde lo más frecuente es que el pintor contratara el retablo por completo, aunque éste fuera de talla y luego subcontrate esta labor. De hecho, tal fue el procedimiento que probablemente siguió el padre de Carvajal, Blas de Oña con un desaparecido retablo lateral de talla para el convento de Santo Domingo.⁴⁷⁸

No sabemos cuándo murió, pero figura en el padrón de calle hita de Zamora de 1561⁴⁷⁹ y por última vez en 1567 en las cuentas del Ayuntamiento, cuando se le terminan de pagar 20 ducados por una obra de pintura «en la quadra del Regimiento».⁴⁸⁰

Catálogo de obras

Retablo mayor. Parroquia de *San Juan Bautista*. Gema del Vino. Zamora

En el testamento de Diego de Ronza, realizado en 1551, el entallador menciona en una de las mandas que ha contratado el retablo de la parroquia de Gema, localidad situada en el arciprestazgo de El Vino, dependiente de Zamora. Los libros de fábrica de esta localidad empiezan mediado el siglo XVII, por lo que no es posible documentar a través de las partidas consignadas en los mismos si finalmente la obra se llevó a cabo. El hecho de que Ronza afirme en su testamento que ya ha recibido para realizar la obra cierta cantidad de dinero y que se haya repartido la labor entre los distintos artífices, supone una garantía a la hora de afirmar que realmente este retablo se llegó a efectuar. Parece deducirse que es el propio Ronza quien ha efectuado el contrato para luego subcontratar, dado que es él el que ha recibido veinte ducados, de los cuales ha entregado seis a Miguel de Carvajal. En la manda se especifica así mismo que además de esta cantidad, el pintor recibirá 28.000 maravedís más, lo que hace un total de 80 ducados. No sabemos cuántas eran las tablas que llevaría la obra, ni siquiera podemos hacernos

⁴⁷⁵ Samaniego Hidalgo, 2016, p. 196.

⁴⁷⁶ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 132 fols. 357-369. Citado por error en los fols. 157-169 en Navarro Talegón, 1984, pp. 352-353.

⁴⁷⁷ Navarro Talegón, 1984, p. 353.

⁴⁷⁸ Véase el capítulo correspondiente a Blas de Oña.

⁴⁷⁹ Padrón de los vecinos de la ciudad de Zamora de 1561. A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 205-10.

⁴⁸⁰ A.H.P.Za., Cuentas de Propios. Libro nº 2020, cuentas de 1567 s/f.

una idea valorando las dimensiones de la capilla mayor del templo, ya que el actual del siglo XVIII vino a suceder al edificio anterior para el que sin duda fue creado el retablo citado en el testamento de Ronza.⁴⁸¹

Pintura en la ermita de *Nuestra Señora de la Falornia*. Villarrín de Campos

En 1558 el cura de Villarrín y el mayordomo de la ermita de la Falornia de Villarrín de Campos se concertan con Miguel de Carvajal «para que hayáis de hacer e hagáis de pintura e pintéis la dicha ermita de la forma e manera que entre ambas partes está concertado y concordado».⁴⁸² Ninguna información más acerca de la naturaleza de la obra se aporta en el contrato, pero el hecho de que no se mencione la palabra «retablo» sino que se le pide Carvajal que «pinteis la dicha ermita» indica que seguramente nos hallemos ante una pintura mural de la que nada se conserva, puesto que esta ermita ha desaparecido. La parquedad en las condiciones del contrato nos impide conocer si se trataba de una obra con escenas narrativas de carácter religioso, o bien de un trabajo de tipo decorativo, pero en todo caso algo de poca monta pues el precio final no podría pasar de ocho mil maravedís.

3.3.3. ALONSO DE AGUILAR (CIRCA 1520-1580)

La importancia de este pintor en el entramado zamorano no deriva de su obra, ya que parece probado que fue solo dorador, sino de su papel en algunos pleitos imprescindibles para conocer en profundidad el ambiente artístico de la Zamora del siglo XVI.

Nace en torno a 1520, ya que en 1553 afirma tener «treinta y cinco o treinta y seis años»⁴⁸³ y en 1573 «cincuenta años poco más o menos».⁴⁸⁴ Se casó con Juana de Paredinas, hija probablemente de Benito de Paredinas, pintor junto al que se le documenta en sus primeros trabajos. Con él debió de mantener un contrato de compañía, y más adelante es seguro que lo tuvo con Alonso de Remesal, que se había casado con la sobrina de Aguilar, Ana de Paredinas. Al igual que la mayoría de los pintores zamoranos, Aguilar fue parroquiano de *San Cipriano*, así aparece en el padrón de calle hita de Zamora, realizado en 1561⁴⁸⁵ pero sobre todo en los libros de esta iglesia: en los de fábrica como testigo de las cuentas y en los sacramentales como testigo o padrino desde 1547.⁴⁸⁶ A través de los apuntes de estos libros, que recogen señalados acontecimientos familiares, vemos el entramado familiar de Alonso, emparentado a través de la familia de su mujer con artistas zamoranos de la segunda mitad del siglo XVI. Su prohijada sobrina era hija del platero Andrés García. Otra hija de este platero, Juliana de Rebolledo, fue la esposa del «maestro de hacer órganos» Esteban de Arnedo.⁴⁸⁷ Además, García tenía una hermana, Francisca García, que era la esposa del pintor Cristóbal Gutiérrez.

⁴⁸¹ Además, el actual retablo es del siglo XVIII. Nieto González, 1982, pp. 149-150. Sustituye seguramente al realizado por Ronza y Carvajal.

⁴⁸² A.H.P.Za., Protocolos, leg. 46, fols. 29-30. Citado en Navarro Tategón, 1984, p. 353.

⁴⁸³ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

⁴⁸⁴ Navarro Tategón, 1984, p. 332.

⁴⁸⁵ «Copia de los vecinos que hay en esta ciudad de Zamora y sus arrabales al presente año de 1561». A.G.S, Hacienda, expedientes, leg. 205-10.

⁴⁸⁶ Figura como mayordomo de las cuentas en 1547; firma como testigo de las mismas en 1562, 1568, 1571 y 1573 y en una notificación del provisor en 1565. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica y Visitas I. Fue padrino del bautismo de una hija y un hijo del platero Alonso Hernández en 1562 y 1565 respectivamente, de un vástago del platero Alonso Vélez de Valdivieso en 1564 y una hija del entallador Esteban de Arnedo en 1565. También actuó como testigo de otros bautizos y matrimonios en repetidas ocasiones en los años indicados A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Bautismos I, 1561, 1562, 1564, 1565, 1566, 1569. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Matrimonios I, 1567, 1568, 1571, 1572. Por último, figura como testamentario de Bartolomé Sánchez en 1557. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Difuntos I, 1557.

Fuera de los registros parroquiales, consta además que en 1556 fue testamentario de Ana de Estrada, la viuda del entallador Diego de Ronza. A.H.P.Za., Protocolos, leg.132, fols. 116-117. 11 de abril de 1556.

⁴⁸⁷ Sobre este artista y su homónimo padre, que fue entallador, véase Ramos De Castro, 1981. Juliana y Esteban tuvieron hijos entre 1591 y 1609: Magdalena, Isabel, Juan, Catalina, Alonso, Francisco, Bartolomé, Melchor, Baltasar, tal y como queda consignado en: A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Bautismos, 1591, 1593, 1595, 1598, 1600, 1601, 1603, 1606, 1609.

Alonso de Aguilar hizo testamento pocos días antes de su muerte, en septiembre de 1580, donde deja ordenada una memoria perpetua en su parroquia. Para pagar dicha memoria reserva la renta de una de sus casas a la Cofradía del Sacramento, sita en *San Cipriano*. Este hecho desencadenó un pleito entre su sobrino político y principal heredero, Remesal, y la cofradía.⁴⁸⁸

Como es habitual, el litigio ofrece diversa información que de otra manera no conoceríamos. En este caso, no sólo son sustanciosos los interrogatorios y sus correspondientes respuestas, sino los documentos aportados por las partes para probar sus alegaciones. Se transcriben en el pleito los dos contratos de compañía que firmaron Aguilar y Remesal, así como una carta de traspaso de las obras del primero al segundo en 1576, cuando una enfermedad impidió a Aguilar ocuparse de su trabajo y se lo cedió a su sobrino.

La mujer de Aguilar, Juana de Paredinas, ejerció como pintora, pero no se pudo hacer cargo de las obras en la enfermedad de su marido debido a su condición femenina. Así lo expresa claramente el pintor Cristóbal Gutiérrez, al afirmar que el obispo de Zamora no consintió que Aguilar traspasase las obras a su esposa pues prefería que «quedasen las obras encargadas a hombre e no a mujer e por esta razón dice que la dicha donación se había hecho a favor de Remesal».⁴⁸⁹

En este mismo sentido se expresa otro declarante, el notario episcopal Gregorio Martín, afirmando que

la susodicha mujer que en el oficio de pintura ganaba tanto como otro oficial, y así este testigo al dicho Alonso de Aguilar nunca le conoció oficial que le ayudase en su oficio, y esto sabe y no otra cosa de esta pregunta.⁴⁹⁰

Más adelante, en respuesta a otra pregunta, este testigo insiste en que Aguilar no tenía oficiales y añade que al final de su vida compartió casa y obrador con Remesal. Esta estrecha convivencia se explica por el prohijamiento de la esposa de Remesal, Ana, de quien Aguilar afirma en la carta de contratación que han sido él y su esposa quienes la han criado; por eso en el pleito se menciona a Remesal como su yerno más que como su sobrino político.

El nivel de participación de Aguilar y Remesal en las obras conservadas es difícil de medir, porque la mayoría son labores de dorado y estofado, tareas que no se prestan demasiado a la hora de determinar la impronta personal. Por otra parte, y como debía ser habitual,⁴⁹¹ en el contrato de compañía fechado en 1574 se insiste en que «la obra parezca sola una».⁴⁹²

La necesidad en el caso de Aguilar de establecer contratos de compañía a lo largo de toda su carrera no se debe a la cantidad de obra contratada, siendo esta mucha, sino al hecho de que se trata de un pintor dedicado a dorar y estofar. Es cierto que la indefinición afecta a los pintores zamoranos al no establecerse claramente las categorías profesionales y que contrató retablos que llevaban tablas pintadas. Sin embargo, se pueden exponer varios testimonios que invitan a excluirlo del oficio de los pintores de pincel.

Que en el retablo de *San Juan* de Gema, contratado por el escultor Diego de Ronza antes de 1551, se encargara únicamente del dorado y estofado del mismo, correspondiendo la parte de pincel a Miguel de Carvajal⁴⁹³ ya apunta en este sentido. Pero es más significativo lo que se desprende del pleito por el retablo de Abezames, cuyas probanzas tuvieron lugar en 1553. Interesa el testimonio de Matías de Carvajal, quien, al hablar de los tasadores del retablo, que fueron Miguel de Carvajal y el propio Aguilar, dice que éste «es muy buen oficial de dorador y estofador y el dicho Miguel de Carvajal es muy buen oficial de pincel y de estofado».⁴⁹⁴

En su testimonio no existe ánimo de agraviar o menoscabar a ninguno de los dos tasadores, ya que todos declaran por parte de Juan de Borgoña II, sino, al contrario, dejar constancia de su pericia frente a la de los testigos de Luis del Castillo.

Por otra parte, la segunda escritura de compañía con Alonso de Remesal, fechada en 1574, es muy explícita a este respecto, ya se especifica que

⁴⁸⁸ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-3 s/f.

⁴⁸⁹ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-3 s/f. Sobre esta y otras mujeres pintoras en Zamora, véase Fiz Fuertes, 2018.

⁴⁹⁰ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-3 s/f.

⁴⁹¹ Se profundiza sobre la organización de los talleres zamoranos en Fiz Fuertes, 2018.

⁴⁹² Fiz Fuertes, 2018, p. 552.

⁴⁹³ Rivera de las Heras, 1998, p. 121.

⁴⁹⁴ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

En lo que toca a pintura y punta de pincel sea obligado el dicho Alonso de Remesales a los hacer la parte que le cupiere al dicho Alonso de Aguilar en un precio conveniente para que la dicha obra se pueda acabar y cumplir. Y de las que fueran a tasación, se concertan e conforman en la forma siguiente: que el dicho Alonso de Remesal haga los tableros a su costa los que a él le cupieren de su parte con los que le cupieren al dicho Alonso de Aguilar, de suerte que por los tableros que cupieren al dicho Alonso de Aguilar que da al dicho, en recompensa de lo dicho, sea obligado el dicho Alonso de Remesal a dar otra tanta obra que se entienda obra que el dicho Alonso de Aguilar pueda hacer, que no se entienda otra pintura y otras obras, sino aquellas que pueda hacer y acabar sin buscar quien se las haga.⁴⁹⁵

Se desprende claramente de este texto que hay labores de las que Aguilar no acomete y por eso ha de especificarse en el contrato quién se encarga de qué a la hora de realizar una obra en conjunto. El hecho de remarcar al final del párrafo que Aguilar hará «aquellas que pueda hacer y acabar sin buscar quien se las haga» está apuntando en el mismo sentido: la incapacidad de nuestro pintor para unas determinadas labores y la consiguiente subcontratación de las mismas. De hecho, parece que el único motivo para hacer esta segunda escritura de compañía es puntualizar estos aspectos, pues no se añaden nuevas obras ni otro tipo de condiciones más allá de esta precisión y el modo en que se cobrará el trabajo hecho.

Su testamento no menciona ninguna obra explícitamente de pincel que haya estado a su cargo. Es más, en la finalización de algunos retablos, como el de Alafes, se especifica que Remesal pintará los tableros y un oficial se encargará del dorado⁴⁹⁶. El hecho de que haya de tomar un mozo para las labores de dorado, indica que éste vendría a sustituir la mano de obra aportada por Aguilar.

En el citado testamento se mencionan algunos útiles de su oficio, como una losa para moler bol o piedras de bruñir. Son utensilios propios de un dorador, sin que se nombren elementos habituales en un taller de un pintor de pincel, tales como estampas, medallas, modelos de yeso o algún libro de historias de santos.

Dicho todo esto, hay otros dos datos que podrían contradecir lo anteriormente expuesto: Aguilar contrató en 1557 la pintura del retablo mayor de la iglesia zamorana de *San Antolín*. Las condiciones están firmadas por Aguilar y el cura de la iglesia, y en ellas se detalla el modo en que el retablo ha de ir dorado y estofado, así como el tema de las ocho historias que han de ocupar los tableros. Como hemos visto al analizar este retablo, las pinturas -seis de las ocho iniciales se conservan- responden al estilo de Lorenzo de Ávila y seguramente fueron hechas por su habitual colaborador Antonio Sánchez de Salamanca.

El segundo dato en este sentido se refiere a una custodia realizada para la iglesia parroquial de *La Magdalena* de Tamame en las que sólo aparecen pagos a nuestro pintor y cuya puerta está decorada con una Verónica en el interior y una Resurrección en el exterior.⁴⁹⁷

Sin embargo, en estas dos obras existe una marcada y casi diríamos insalvable diferencia estilística. Por ello, pese al valor de estas aportaciones, nos parecen más determinantes y explícitas las pruebas documentales que lo clasifica como dorador. Al igual que se ha visto contratos en los que los pintores se comprometen a realizar la talla y la pintura de un retablo, Aguilar debió de contratar toda la pintura y luego subcontratar la correspondiente a los tableros, como hizo mientras mantuvo un contrato de compañía con Remesal.

El memorial y las mandas incluidas en su testamento son una herramienta de inestimable valor que ha permitido documentar numerosas obras en las que él participó junto con otros pintores. Trabajó en obras conjuntamente con Cristóbal Gutiérrez, Juan de Durana y Alonso de Remesal. Con el primero se repartió el retablo de Santiago de los Cotos y la custodia de Samir de los Caños.⁴⁹⁸ Con el segundo colaboró en Pobladura de Sotiedra, actualmente perteneciente a la diócesis de Valladolid, en los retablos de *San Andrés* de Zamora y en otras obras que no especifica, situadas fuera de la diócesis zamorana, a las que se refiere en su testamento como «las obras que ha hecho fuera de aquí y eran de ambos».⁴⁹⁹ Como veremos, la

⁴⁹⁵ A. R.Ch.Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-3, fols. 34v-36.

⁴⁹⁶ Transcrito en Navarro Tategón, 1984, p. 327.

⁴⁹⁷ A.H.D.Za., Tamame, *Santa Maria Magdalena*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1564.

⁴⁹⁸ En esta misma parroquia se le abonaron en 1573 8.384 por pintar una sarga en las cuentas de la iglesia correspondientes a 1573. A.H.D.Za., Samir de los Caños, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1572-1573. Tasó la obra el pintor zamorano Juan Ruiz.

⁴⁹⁹ Navarro Tategón, 1984, p. 328.

mayoría de la policromía que le correspondía en los retablos de *San Andrés* fue realizada por Remesal, pues no se comienza hasta 1578, lo que no impidió que las autoridades le hicieran pasar unos días en la cárcel junto con Durana con el fin de impedir que trabajaran en la obra.⁵⁰⁰

Las empresas acometidas con Gutiérrez y Durana están terminadas cuando nuestro pintor muere en 1580, ya que en el testamento se habla de ellas en pasado y ordena que se cobren las deudas que aún tienen las parroquias con ellos; sin embargo, en muchas de las obras contratadas junto a Remesal no llegó a participar. En el testamento de Ana de Paredinas, la mujer de Alonso de Remesal, realizado en 1604, todavía se nombran obras que aparecían veinticinco años atrás en el testamento de su tío y que aún no se han terminado de cobrar.

La lista de obras se hace mucho más extensa si a las mencionadas en su testamento y en el de su sobrina se suman las citadas en los dos memoriales aportados por Remesal en el pleito que mantuvo con la Cofradía del Santísimo Sacramento.⁵⁰¹

Donde no cabe duda de su participación activa es en el dorado y estofado de las numerosas custodias que se están realizando en la segunda mitad de siglo. Se encuentra documentado desde 1545 junto con Benito de Paredinas realizando la de Gáname.⁵⁰² A ésta seguirán otras muchas de varias parroquias rurales: la de Viñas,⁵⁰³ Salce,⁵⁰⁴ Samir de los Caños,⁵⁰⁵ Villanueva del Campeán,⁵⁰⁶ Tamame,⁵⁰⁷ y Pasariegos.⁵⁰⁸ También pintó unas andas para Fermoselle en 1569⁵⁰⁹ y otras para Moraleja del Vino en 1573.⁵¹⁰

Además de estas obras, se documenta su autoría en los retablos de *San Miguel* de Gáname⁵¹¹ y *San Martín* de Peñausende⁵¹² y quizá fue responsable de la policromía del extinto retablo de Fresno de la Ribera, ya que actúa como testigo en el traspaso del ensamblaje del mismo en 1546.⁵¹³ Como ya se ha reseñado en el capítulo correspondiente, en el retablo mayor de *San Antolín* en Zamora debió de ocuparse de la policromía del mismo.

Por otra parte, su nombre figura en las cuentas del ayuntamiento de Zamora, tasando obras de colegas, como ocurre en 1556, cuando él y Juan Godínez valoran la labor de Cristóbal Gutiérrez en la pintura del retablo de *San Ildefonso* para la capilla del Consistorio. En 1567 cobra por una obra menor; se le pagan «ocho reales de una tabla para el ayuntamiento, de madera,

⁵⁰⁰ Samaniego Hidalgo, 2016, p. 195.

⁵⁰¹ Aspecto que se tratará en un trabajo específico sobre Alonso de Remesal y los pintores de su tiempo, ya pertenecientes a una generación posterior a la que aquí se estudia

⁵⁰² A.H.D.Za., Gáname, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Visita de 1540. Cuentas de 1540-1541, 1545 y 1546.

⁵⁰³ A.H.D.Za., Viñas, *San Esteban*. Fábrica y Visitas I. Mandatos de 1555. Cuentas de 1555-1556 y 1557-1558.

⁵⁰⁴ A.H.D.Za., Salce, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1561. Veinte años antes se había pedido que se hiciera *una custodia llana y recia como la de Argañín*. A.H.D.Za., Salce, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Mandatos de 1542.

⁵⁰⁵ Junto a Cristóbal Gutiérrez. La obra de talla es de Pedro de Ortega. A.H.D.Za., Samir de los Caños, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1555-1556, 1560-1561 y 1561-1562.

⁵⁰⁶ Se especifica que sea de *madera de nogal encajada en el retablo como está en el retablo de Mogatar*. A.H.D.Za., Villanueva del Campeán, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Mandatos de 1562. Cuentas de 1562, 1564-1565 y 1565-1566.

⁵⁰⁷ A.H.D.Za., Tamame, *Santa María Magdalena*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1564.

⁵⁰⁸ Ésta fue terminada por Alonso de Remesal. Además, Aguilar se encarga de estofar la tala del titular del templo para un desaparecido retablo de pincel. A.H.D.Za., Pasariegos, *San Juan Bautista*. Fábrica y Visitas I. Inventario de 1558. Cuentas de 1569 y 1570.

⁵⁰⁹ A.H.D.Za., Fermoselle, *Nuestra Señora de la Asunción*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1569. Las había tallado Pedro de Encieta, por lo que se le habían pagado ese mismo año 4.500 maravedís. Aguilar cobró 10.000 maravedís. Dada la confusión de cuentas existentes entre la parroquial y su aneja en Pinilla de Fermoselle, no queda muy claro para cuál de los dos templos estaban destinadas las andas.

⁵¹⁰ Cobró por su trabajo cerca de 14.000 maravedís. A.H.D.Za., Moraleja del Vino, *Santa María Magdalena*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1573 y 1576.

⁵¹¹ Con traza de Pedro de Ortega, quien los termina en 1563. A partir de 1566 se suceden los pagos a Alonso de Aguilar y a Juan de Durana por la pintura del mismo. El retablo se instala dos años después y lo tasa Matías de Carvajal, sin que sepamos en cuánto se valoró. A.H.D.Za., Gáname, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Visita de 1540, Cuentas de 1556, 1559, Mandatos de 1571.

⁵¹² En la década de 1550 Juan Falcote ejecuta la traza realizada por Pedro de Ortega. Sabemos que ésta corrió a cargo de Alonso de Aguilar, aunque no se conserva el contrato, sino la escritura del acuerdo al que llegó con las autoridades santiaguistas para que le pagaran las demasías que había hecho en la obra además de otro retablo lateral que policromó con posterioridad. El concierto entre ambas partes data de 1577, año en el que se tasa la obra, pero desconocemos en qué momento comenzó, probablemente a principios de la octava década de siglo. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 132 fols. 357-369. Citado por error en los fols. 157-169 en Navarro Talegón, 1984, pp. 352-353.

⁵¹³ Navarro Talegón, 1984, pp. 325-326. Se conservan cuatro tableros de este retablo, son de cronología algo posterior.

para pleitos que la ciudad trata en corte y Chancillería»⁵¹⁴ Por último, con motivo del fallecimiento del príncipe Carlos en 1568, la ciudad de Zamora manda realizar un túmulo para las honras fúnebres en cuya realización participan varios pintores zamoranos, entre ellos Alonso de Aguilar.⁵¹⁵

⁵¹⁴ A.H.P.Za., Cuentas de Propios. Libro nº 2020. Cuentas de 1567 s/f.

⁵¹⁵ A.H.P.Za., Cuentas de Propios. Libro nº 2020. Cuentas de 1569 s/f.

4. Conclusiones

A lo largo de los capítulos que conforman este trabajo hemos tratado de exponer la riqueza de propuestas de la pintura zamorana en la asimilación del renacimiento, durante más de cincuenta años durante el siglo XVI. De nuevo se vuelve a constatar que el panorama de la pintura española del quinientos es más variado de lo que pudiera pensarse y que no se debe incurrir en una dialéctica excluyente entre Flandes e Italia. Tampoco bastan etiquetas comunes basadas en el estilo de los pintores más conocidos de los primeros años del siglo XVI, como, Juan de Flandes o Pedro Berruguete, para catalogar la pintura de esas primeras décadas. De hecho, la nota distintiva de la pintura zamorana hacia 1525, cuando en otros lugares seguía aún presente el ascendiente de los pintores antedichos, es la influencia de la pintura umbra, con unas citas a la misma que va más allá de lo superficial.

No resultan útiles tampoco acepciones muy generales como «rafaelesco», un término que engloba demasiados significados como para resultar operativo si no se acompaña de algún adjetivo más, pues Rafael y los grabados de su obra influyen tanto en los albores del renacimiento como en épocas posteriores.

La pintura aquí estudiada procede casi en su totalidad de retablos, y creemos que ha quedado suficientemente acreditado que su realización es una empresa colectiva bajo una mente directora que regentaba un taller.

Se ha explicitado también el predominio de los retablos pictóricos frente a los escultóricos y el liderazgo de los pintores en la contratación y diseño de los retablos durante los dos primeros tercios de siglo frente a las pretensiones de los entalladores.

El perfil del artista como empresario irá adquiriendo cada vez más peso a lo largo del periodo estudiado, como demuestra el hecho de que un mismo obrador pueda trabajar simultáneamente en varios retablos.

Este modo de trabajo en los talleres, donde el aprendizaje del oficio era de tipo artesanal apenas varía del realizado en otras zonas de la Península, donde el componente individual importa poco, y deriva en un estilo muy uniforme.

Sin embargo, a la hora de establecer un catálogo razonado de esta producción, esta realidad pugna con otra: la de una necesaria clasificación que discrimine y matice, saque a la luz, en definitiva, el estilo de diferentes pintores. Empeñarse en este discernimiento puede parecer estéril en una época como la nuestra en la que parece haberse abandonado, o como poco menospreciado, el análisis formal. Pero nos sigue pareciendo un modo de contribuir a la comprensión del fenómeno artístico en toda su complejidad, por lo que hemos tratado de conciliar ambas visiones.

Para el análisis de los primeros años que comprende este estudio hemos tenido que reconstruir un corpus de pintura que a priori parecía inexistente o que al menos carecía de una especificidad. La desaparición y dispersión de buena parte de este patrimonio pictórico no es fruto únicamente de los cambios de criterios estilísticos a lo largo de los siglos, sino sobre todo de una incuria que arranca en el siglo XIX y se prolonga en el XX y que ha propiciado la destrucción y el expolio.

Se ha comprobado que la incidencia de la pintura realizada por los talleres de Toro en el tercio central de siglo no es solo fruto del azar documental y de la mayor y mejor conservación del patrimonio retablístico en esta área. Su repercusión fuera de este ámbito indica que durante más de cuarenta años fue el modelo hegemónico, de manera que esta zona pasó de ser un foco de recepción a convertirse en un núcleo de irradiación.

No sólo se extendió hacia el resto de la diócesis, sino también hacia otras comarcas situadas al norte de este territorio, en localidades pertenecientes a otras sedes -León, Oviedo, Santiago de Compostela o Astorga-, debido a la lejanía de las respectivas diócesis.

Dicho esto, hemos huido de la pretensión de hacer una hagiografía sobre determinados pintores y estilos que triunfaron en el territorio estudiado. No se trata de construirse una historia a medida. Para comprender un fenómeno artístico en toda su complejidad, por muy específico que sea, la visión del historiador ha de ser objetiva e imparcial y no localista.

La Iglesia es el principal cliente de los artistas, aunque quizá sería más ajustado expresar que la pintura religiosa es la que acapara la demanda artística. Con esto queremos decir que diferentes ámbitos religiosos son ocupados por obras pictóricas, pero éstas han sido encargadas por clientes muy variopintos ya que casi todas las capas sociales son susceptibles de hacer encargos artísticos, con mayor o menor modestia; hay que tener en cuenta que en este encargo manda su funcionalidad -uso devocional, valores de prestigio, etc.-, soslayándose un criterio estético.

Por otra parte, la pintura de Zamora se inscribe en un panorama similar al de otros centros periféricos, en los que se recogen las novedades circundantes y se adaptan a las necesidades de la demanda local. Esta demanda se ha revelado como poco proclive a las novedades artísticas, y muy apegada al uso de la obra de arte en su doble sentido devocional y de reflejo del prestigio, lo que conlleva escasos cambios iconográficos a lo largo del periodo estudiado.

De la demanda fuera de un contexto eclesial desconocemos casi todo, pero del examen de los inventarios domésticos se puede extraer que el uso de la imagen juega un papel predominante en esta sociedad. A finales de siglo aparecerán las galerías de retratos, pero hasta ese momento la pintura está destinada a un ámbito sagrado que se materializa en un oratorio en las familias más pudientes. Este tipo de pintura sagrada en ámbito doméstico, más íntimo, rompe con el contexto narrativo predominante en las obras pictóricas destinadas a un espacio religioso de uso público, pero sigue sin estar vinculada a un pensamiento humanista que podría parecer inherente a la adopción del Renacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan (1943), *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico*, Valladolid, Imprenta Castellana.
- Agüera Ros, José Carlos (1994), *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- Alba López, Juan Carlos (1983), «La Hacienda Local en la Corona de Castilla: la ciudad de Toro en el reinado de Felipe II», *I Congreso de Historia de Castilla y León. El pasado Histórico de Castilla y León. Volumen II: Edad Moderna. Burgos 1983*, Burgos, Junta de Castilla y León, pp. 149-165.
- Alba López, Juan Carlos (1995), «La estructura agraria de Zamora en la Edad Moderna: tierra, renta y propiedad» en *Historia de Zamora*, t. II. Zamora, pp. 53-112.
- Alba López, Juan Carlos y Rueda Fernández, José Carlos (1995), «La industria y el comercio en la Edad Moderna» en *Historia de Zamora*, t. II, Zamora, Diputación de Zamora, pp. 145-217.
- Alonso Cortés, Narciso (1922), *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Alvarellos Casas, Henrike (ed. lit.) (2018), *El gran viaje de estudios de García Lorca. Narrado en 1916 por su compañero Luis Mariscal*, Lugo, Alvarellos.
- Álvarez Martínez, Rosario (1991), «Ángeles con instrumentos», en *La música en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre*. León, Junta de Castilla y León, p. 185.
- Álvarez Vázquez, José Antonio (1995), «La agricultura de Zamora en la época moderna», en *Historia de Zamora*, t. II. Zamora, Diputación de Zamora, pp. 113-144.
- Alzaga Ruiz, Amaya (2011), «Ignacio León y Escosura. París, Londres y el mercado artístico norteamericano», en M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares (dir.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, pp. 287-315.
- Angulo Íñiguez, Diego (1937), «Una tabla firmada por Juan Rodríguez de Solís», *Archivo Español de Arte*, XIII, pp. 201-206.
- Angulo Íñiguez, Diego (1943), «El Maestro de Astorga», *Archivo Español de Arte*, XVI, pp. 404-409;
- Angulo Íñiguez, Diego (1945), «Varios pintores de Palencia, el maestro de Astorga» *Archivo Español de Arte*, XVIII, pp. 229-232.
- Angulo Íñiguez, Diego (1955), *Pintura española del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, Plus Ultra.
- Ara Gil, Julia y Parrado Del Olmo, Jesús M^a (1980), *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Tordesillas*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Arellano García, Mario (1981), «Información de la limpieza de sangre del Cardenal Aragón», *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 11, pp. 49-88.
- Arias Martínez, Manuel (1997), «Antonio Vázquez y Gaspar de Tordesillas, dos artistas vallisoletanos al servicio del Abad de Compludo Francisco del Rincón», *Estélica*, 16, pp. 311-317.

- Aterido Fernández, Ángel y Zolle Betegón, Luis (1999), «Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. XI, pp. 145-168.
- Ávila Padrón, Ana (1979a), «Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas», *Archivo Español de Arte*, nº 208, pp. 405-424.
- Ávila Padrón, Ana (1979b), «El Pintor Juan Soreda. Estudio de su obra», *Goya*, 153, pp. 136-145.
- Ávila Padrón, Ana (1981), «Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 67. pp. 81-93.
- Ávila Padrón, Ana (1984), «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas», *Archivo Español de Arte*, LVII, pp. 58-88.
- Ávila Padrón, Ana (1985), «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados», en *Rafael en España*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Ávila Padrón, Ana (1986), «Repercusión de la Batalla de Cascina en el Primer Renacimiento», *Goya*, 190, pp. 194-201.
- Ávila Padrón, Ana (1987), «Lo gótico en la arquitectura pintada del Renacimiento» en *Arte gótico postmedieval. Actas del Simposio Nacional del C.E.H.A. (1985)*, Segovia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, pp. 237-248.
- Ávila Padrón, Ana (1988), «La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIV pp. 19-71.
- Ávila Padrón, Ana (1989), «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. I, pp. 103-116.
- Ávila Padrón, Ana (1990), «La perspectiva en la pintura hispánica del primer renacimiento». *Archivo Español de arte*, LXIII, pp. 529-553.
- Ávila Padrón, Ana (1993), *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos.
- Ávila Padrón, Ana (2004), «Espacio y arquitectura en Pedro Berruguete», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia, Diputación de Palencia, pp. 285-318.
- Ayúcar, Maruqi (2009), «Dos pintores para un retablo», *Diario de Ávila*, 26 de octubre de 2009.
- Azcárate, José María (1958), *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae*, vol. XIII, Madrid, Plus Ultra.
- Bartsch, Adam von (1978a), *The illustrated Bartsch. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, vol. I. Nueva York: Abaris Books.
- Bartsch, Adam von (1978b), *The illustrated Bartsch. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, vol. II. Nueva York: Abaris Books.
- Bernabé, Carmen y Fité Francesc (1994), «El obispo Conchillos y los tapices de la serie mitológica de la seo de Lleida: un ejemplo de arte de transición» en *El arte español en épocas de transición. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte: León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 247-259.
- Bermejo, Elisa (1968), «La escuela de Brujas y los inicios del renacimiento en la pintura castellana», en *España en las crisis del arte europeo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 137-140.
- Bermejo, Elisa (1988), *Juan de Flandes*, Madrid, Axel Springer.
- Biblia de Jerusalén (1978).
- Bouza, Fernando (2003), *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de oro*. Madrid, Abada.
- Brasas Egido, José Carlos (1985), *El pintor Antonio Vázquez*, Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Brio Mateos, Asterio-Miguel de y Brio Carretero, Clara de (1987), *El canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval*. Madrid, Cromograf.
- Buendía, José Rogelio y Ávila, Ana (1998), «La pintura», en *El siglo del Renacimiento*, Madrid, Akal, pp. 193-249.
- Caamaño Martínez, Jesús (1964a), «En torno al Maestro de Pozuelo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, pp. 103-113.
- Caamaño Martínez, Jesús (1964b), «Sobre la influencia de Juan de Borgoña», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, pp. 292-305.
- Calabuig González, M^a Ángeles (1991), «Comportamientos sociales en la Edad Moderna: los zamoranos y las cofradías», *Primer Congreso de Historia de Zamora. Tomo III. Medieval y Moderna*. Zamora, Diputación de Zamora, pp. 607-614.
- Camón Aznar, José (1970), *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis*, vol. XXIV. Madrid, Espasa Calpe.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores (1993), *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León, Universidad de León.

- Canabal Rodríguez, Laura (2007), «Relación entre dos instituciones de Toledo: el colegio de Santa Catalina y el convento de los Ángeles», *Anales toledanos*, nº. 43 pp. 47-72.
- Canabal Rodríguez, Laura (2011), «Conversos toledanos en un espacio de poder, la catedral Primada. Don Francisco Álvarez de Toledo canónigo y mecenas (ss. XV-XVI)», *Espacio, tiempo y forma*. Serie IV, Historia moderna, nº 24, pp. 13-32.
- Casaseca Casaseca, Antonio (1981), «El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora» Actas del Simposio: *A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Edições Portuguesas de arte e Turismo, pp. 201-226.
- Casaseca Casaseca, Antonio (1991), «Arte moderno y contemporáneo» en *Zamora*. Madrid, Mediterráneo, pp. 125-148.
- Casaseca Casaseca, Antonio (1994), «Lamentación a los pies de la cruz», en *Santo Entierro en Zamora*. Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 42-43.
- Casaseca Casaseca, Antonio (2001a), «Imposición de la casulla a San Ildefonso», en *Remembranza, Las Edades del Hombre*, Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 98-99.
- Casaseca Casaseca, Antonio (2001b) «La Piedad» en *Remembranza, Las Edades del Hombre*, Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 621-622.
- Casaseca Casaseca, Antonio (2006), «Parentela de Jesús» en *Kyrios, Las Edades del Hombre*, Ciudad Rodrigo, Junta de Castilla y León, pp. 177-178.
- Casaseca Casaseca, Antonio y Samaniego Hidalgo, Santiago (1988), «Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: el testamento de Juan de Montejo», *Studia Zamorensia*, IX, pp. 37-41.
- Castán Lanaspá, Javier (2006), *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XX. Antiguo partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Castelnuovo, Enrico y Ginzburg, Carlo (1979), «Centro e periferia» en *Storia del arte italiana*. Parte I, Vol. I. Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-354.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra.
- Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso (2011), «Los Señores y Condes de Cedillo en Toledo durante los siglos XV al XVII», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 58, pp. 167-213.
- Cocke, Richard (1969), *The drawings of Raphael*. Londres, Pual Hamlyn.
- Collar de Cáceres, Fernando (1989), *Pintura en la antigua diócesis de Segovia (1500-1631)*, Segovia, Diputación de Segovia.
- Collar de Cáceres, Fernando (2004), «Perspectiva y referentes italianos en el último Berruguete». *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia, Diputación de Palencia, pp. 179-188.
- Cortés Guadarrama, Marcos (2016), «Fuera del canon de la Legenda aurea: la vida de san Antolín en los Flores sanctorum castellano medievales», *Archivum*, LXVI, p. 7-44.
- Cortés Vázquez, Luis (1984), *Ad Summum Caeli (Marc. XIII 27): el programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*. (Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra), Madrid, Iberoamericana y Vervuet, [1611].
- Cuesta Salado, Jesús (2005), «El escultor Benito Elías», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXXI pp. 123-148.
- Cuesta Salado, Jesús (2010), «Pintores hispano-flamencos en el nordeste de la Provincia de Zamora», *BSAA Arte*, LXXVI pp. 35-56.
- Cuesta Salado, Jesús (2011), *Jacques Bernal, Benito Elías y los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos*. Valladolid
- Cuesta Salado, Jesús (2014), «Martín Alonso, pintor de Medina de Rioseco del siglo XVI», *BSAA Arte*, LXXX pp. 85-98.
- Cuesta Salado, Jesús et al. (2011), *Castroverde de Campos. Notas de su historia y patrimonio*. Benavente, Publicaciones del Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo.
- Checa, Fernando (1988), *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, Cátedra.
- Jiménez y Molleda, Eloy (1925), «Datos para la Historia del Arte Español», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLV.
- Díaz Medina, Ana (1980), «La población zamorana en el siglo XVI», *Studia Zamorensia*, I, pp. 67-118.
- Díaz Padrón, Matías (1982), «Una tabla del maestro de Pozuelo en la colección Simonsen de Sao Paulo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, pp. 377-379.
- Díaz Padrón, Matías (1985), «Una tabla restituida a Juan de Borgoña “el Joven” en el Museo del Prado: San Fabián entre San Sebastián y San Tirso», *Boletín del Museo del Prado*, VI, pp. 14-21.

- Díaz Padrón, Matías (1986a), «Dos tablas de la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto, de Lorenzo de Ávila, en Alicante», *Archivo de Arte Valenciano*, 67, pp. 12-15.
- Díaz Padrón, Matías (1986b), «Un retablo inédito del Maestro de Pozuelo en Belver de los Montes», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LII, pp. 417-123.
- Díaz Padrón, Matías (1987), «El tríptico de la torre de Luzea y la escuela del Maestro de Astorga», en *Renacimiento y Barroco. Colección Banco Hispano-Americano. Museo de Santa Cruz*, Toledo, pp. 11-17.
- Díaz Padrón, Matías (2001), «San Pedro, Oración en el huerto, Flagelación», en *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*. Valladolid, El Viso, pp. 78-81.
- Díaz Padrón, Matías (2003), «Tres tablas del Renacimiento español en Tierra de Campos», *Galería Antiquaria*, nº 219, pp. 50-53.
- Díaz Padrón, Matías (2008), «Pintura española del Renacimiento. Dos tablas del Maestro de Zamora atribuidas erróneamente a Juan Rodríguez de Solís en la galería Sotheby's de Londres», *Galería Antiquaria*, nº 270, pp. 56-59.
- Díaz Padrón, Matías (2011), «Una tabla de Lorenzo de Ávila con atribución a Baldassare Candiani por la galería Sotheby's de Mónaco», *Tendencias del mercado del arte*, nº 46, pp. 90-92.
- Díaz Padrón, Matías (2016), «Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las Islas: el Tríptico de Nava-Grimón, La Piedad de Los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria», *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 62.
- Díaz Padrón, Matías y Padrón Mérida, Aída (1983), «Miscelánea de pintura española del s. XVI», *Archivo Español de Arte*, 223, pp. 193-219.
- Díaz Padrón, Matías y Padrón Mérida, Aída (1988), «Cuatro versiones de la Virgen con el Niño por cuatro maestros castellanos del siglo XVI», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIV pp. 394-402.
- Díaz Padrón, Matías y Padrón Mérida, Aída (1995), «Luis del Castillo o el Maestro de Abezames», en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, pp. 763-769.
- Diéguez Rodríguez, Ana (2004), «Cuatro tablas del taller de Lorenzo de Ávila en el Museo Municipal de Vigo», *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, nº 10, pp. 333-340.
- Domínguez Casas, Rafael (2000), «Retablo de la Virgen, Santa Isabel y santas mártires», en *Las Edades del Hombre. Encrucijadas*. Astorga, Junta de Castilla y León, pp. 317-319.
- Du Gué Trapier, Elizabeth (1930), *Catalogue of paintings (14th and 15th centuries) in the collection of The Hispanic Society of America*. Nueva York, Order of the Trustees.
- Egea García, María (2014), «Ignacio León y Escosura. Un pintor cosmopolita en la segunda mitad del siglo XIX» en Sazatornil Ruiz Luis y Jimeno, Frédéric (coords.): *El arte español entre Roma y París. Siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa Velázquez (pp. 325-346).
- Espinosa Moro, M^a José (1983), «Fundación de las capellanías y otros destinos de las remesas de oro y plata enviadas por zamoranos residentes en Las Indias. Siglos XVI-XVII (I)», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, pp. 543-614.
- Falomir Faus, Miguel (2000), «Entre el divino Apeles y el cornudo Pitas Payas. La imagen del pintor en la España de Carlos V», Catálogo de la exposición *Carolus*. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 103-119.
- Farioli, Elisabetta (ed.) (2002), *La Galleria Parmeggiani a Reggio Emilia. Guida alla collezione*. Reggio Emilia, Musei Civici.
- Fernández Alonso, Justo, (1958), «Santiago de los españoles, de Roma, en el siglo XVI», *Anthologica Annua*, 6, pp. 9-22.
- Fernández Alonso, Justo, (1975), «Diego Meléndez Valdés (1506), Juan Enríquez de Herrera (1609) y Juan Sáez de Aguirre (1699), Traslado de sus restos mortales en 1890», *Anthologica Annua*, 22-23, pp. 467-476.
- Fernández Álvarez, Manuel (1998), *Felipe II y su tiempo*. Madrid, Espasa Calpe.
- Fernández Duro, Cesáreo (1882), *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y su obispado*, tomo II. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Fernández Duro, Cesáreo (1891), *Colección bibliográfica-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora*. Madrid, M. Tello.
- Fernández del Hoyo, M^a Antonia (1981), *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- Fernández del Hoyo, M^a Antonia (1995), M^a Antonia Fernández del Hoyo, «Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXI, pp. 363-368.
- Fernández del Hoyo, M^a Antonia (2000), M^a Antonia Fernández del Hoyo, *Pintura y sociedad en Valladolid durante los siglos XVI y XVII*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.
- Fernández-Prieto, Enrique (1953), *Nobleza de Zamora*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Fernández-Prieto, Enrique (1993), «El hospital de Sotelo y el régimen establecido para el mismo en el testamento del fundador en 1530», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 10, pp. 487-508.
- Fernández-Prieto, Enrique (1995), «La nobleza en la Edad Moderna en los territorios de la actual provincia de Zamora», en *Historia de Zamora*, t. II, Zamora, Diputación de Zamora, pp. 365-412.
- Filgueira Valverde, José (1982), «Sobre el tema de dos tablas atribuidas a Rodríguez de Solís», *Homenaje al profesor Doctor Hernández Díaz*, t. I. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 197-212.
- Fiz Fuertes, Iruñe (1998), «Nueva obra del Maestro de Astorga», *Archivo Español de Arte*, LXXI, nº 284, pp. 431-433.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2000), «Retablo de la ermita de la Visitación», en *Las Edades del Hombre. Encrucijadas*. Astorga, Junta de Castilla y León, pp. 136-137.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2001), «A propósito del Maestro de los Santos Juanes», *Archivo Español de Arte*, LXXIV, nº 295, pp. 257-272.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2002a), «Consideraciones sobre la pintura en Tierra de Campos: Nuevas atribuciones a los Maestros de Astorga y Becerril», *Archivo Español de Arte*, LXXV, nº 300, pp. 414-423.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2002b), «Alonso Nicóin de León. Pintor de Renacimiento en Tierra de Campos», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXVIII, pp. 225-229.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2002c), «Nuevas obras del pintor Cristóbal de Colmenares. La asimilación de las novedades berruguetescas en la diócesis de León», *De Arte: revista de Historia del Arte*, nº1, pp. 65-74.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2003a), *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en Tierras de Zamora y León*. Benavente, Publicaciones del Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo
- Fiz Fuertes, Iruñe (2003b), «Una nueva obra de la escuela de Toro en Valderas (León)», *Brigecio*, nº 13, pp. 281-288.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2007), «Una tabla inédita de la Escuela de Toro en el convento de Santa Clara de Benavente» *Brigecio*, nº17 pp. 275-280.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2008), «Nuevas obras del Maestro de los Santos Juanes: Escobar de Campos (León) y Becilla de Valderaduey (Valladolid), Precisiones estilísticas e iconográficas», *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Sección arte*, t. LXXIV, pp. 280-284.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2010), «Aportaciones a la pintura salmantina de la primera mitad del siglo XVI», *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Sección arte*, t. LXXVI, pp. 91-102.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2013), «Gil de Encinas y Bartolomé de Santa Cruz en el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) y su relación con el taller del Maestro de Astorga», *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Sección arte*, t. LXXIX, pp. 59-68.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2015a), «La financiación de un retablo: ¿Quién y cómo se paga?». *Hacienda, mercado y poder al norte de la Corona de Castilla en el tránsito del medievo a la modernidad*. Valladolid, Castilla Ediciones.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2015b), «Pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora», *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 407-439.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2018), «Los talleres pictóricos zamoranos en el siglo XVI: aprendices, oficiales y mujeres», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 33, pp. 537-588.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2019), «Una tabla de la Asunción en Cabreros del Monte (Valladolid), obra del toresano Jácome Fernández Cavero», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 34, pp. 441-450.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2020), «Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España. Fuentes gráficas e hipótesis», *Goya*, nº 371, pp. 83-99.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2021a), «El expolio de la pintura del primer Renacimiento en Zamora. Una contribución a su estudio y una propuesta de autoría», *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Sección Arte*, LXXXVII, pp. 45-65.
- Fiz Fuertes, Iruñe (2021b), «Comercio de obras de arte y su repercusión en la construcción del discurso histórico-artístico. Un estudio del caso en la pintura del Primer Renacimiento en Zamora», *Stvdia Zamorensia*, XX pp. ,
- Floranes y Encinas, Rafael (1994), *Memorias para la historia de la ciudad y tierra de Toro*. [Edición a cargo de Luis Vasallo Toranzo], Zamora, Semuret.
- Gante (1985), *Santiago de Compostela, 1000 ans de pelerinage européen. Europalia 85 España Centrum voor Kunst en Cultuur, Abbaye Saint-Pierre*. Gand, Crédit communal de Belgique.
- García Álvarez, Pedro (1990), «El censo enfitéutico redimible en el siglo XVI a través de los archivos zamoranos. Tipología documental», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 7, pp. 463-480.
- García Bueso, Francisco Javier (2006), «Jeremías «Ezequiel», en *Kyrios, Las Edades del Hombre*. Ciudad Rodrigo, Junta de Castilla y León, pp. 120-122.

- García Casar, M^a Fuencisla (1992), *El pasado judío de Zamora*. Zamora, Junta de Castilla y León.
- García Chico, Esteban (1933), «La capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, II, pp. 319-356.
- García Chico, Esteban (1941), *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1946a), *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo tercero, I, pintores*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1946b), *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo tercero, II, pintores*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1959a), *Catálogo monumental del partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1959b), *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla: escultores del siglo XVI*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Fernández, Máximo (2002), *La economía española en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid, Actas.
- García Gainza, Concepción (1998), «La escultura», en *El siglo del Renacimiento*. Madrid, Akal, pp. 139-191.
- Garriga Riera, Joaquim (1990), «Imatges “amb punt”: el primer ressó en la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500», *D'Art*, 16, pp. 59-79.
- Garriga Riera, Joaquim (2002), «Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (c. 1500-1640)», en *Retablos esculpidos en Aragón. Del gótico al barroco*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 259-302.
- Garriga Riera, Joaquim (2004a), «Geometría espacial en la pintura de Pedro Berruguete en Castilla», en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia, Diputación de Palencia, pp. 189-216.
- Garriga Riera, Joaquim (2004b), «Diestros en el contra açer de la bista” la perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI», en *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 131-152.
- Gómez de la Torre, Antonio (1802), *Corografía de la provincia de Toro*. Madrid, Imprenta de Sancha.
- Gómez Martínez, Amando (1958), *Zamora y su provincia. Guías artísticas de España*. Barcelona, Aries.
- Gómez-Moreno, Manuel (1925), *Catálogo Monumental de España. Provincia de León, 1906-1908*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno, Manuel (1927), *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno, Manuel (1967), *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno, Manuel (1983a), *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila*. Tomo I, Texto. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Gómez-Moreno, Manuel (1983b), *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila*. Tomo II, Láminas. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Gómez-Moreno, Manuel (1983c), *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila*. Tomo III, Láminas. Madrid
- Gómez-Moreno, M^a Elena (1963), *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae*, vol. XVI, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Gómez Ríos, Manuel (1997), *Alba de Aliste (1190-1564), El castillo, el señorío, el condado*, Roma, Istituto Storico.
- González García, Miguel Ángel y Arias Martínez, Manuel (1993), «A propósito de Gaspar de Palencia», *Anuario Museo de Bellas Artes de Bilbao*, pp. 21-47.
- Gottlieb, Carla (1960), «The mystical window in paintings of the Salvator Mundi», *Gazette des beaux-arts*, 1100, pp. 313-332.
- Grau Lobo, Luis (1996), «Noticia de una nueva pintura en el Museo de León: Peregrinos ante el altar de Santiago», *Brigecio: Revista de estudios de Benavente y sus tierras*, n^o 6, pp.103-110.
- Grau Lobo, Luis (2000), «Peregrinos ante el altar de Santiago», en *Las Edades del Hombre. Encrucijadas*. Astorga, Junta de Castilla y León, pp. 274-275.
- Gudiol Ricart, José (1955), *Pintura gótica. Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*. Vol. IX. Madrid, Plus Ultra.
- Heras Hernández, David de las (1973), *Catálogo artístico monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*. Zamora, Gráficas Andrés Martín.
- Hernández Dettona, M^a Victoria (1989), «El contrato de aprendizaje artístico, pintores, plateros, bordadores», *Príncipe de Viana*, 188, pp. 493-517.

- Hernández Redondo, José Ignacio (2008), «Retablo de San Miguel», en *Patrimonio Restaurado de la provincia de Valladolid. Retablos*, vol. I, Valladolid, Diputación de Valladolid, pp. 26-35.
- Herrero Cortell, Miguel Ángel y Puig Sanchís, Isidro (2021), «En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542), Consideraciones sobre las autorías compartidas», *Espacio Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte. (9), pp. 441-468. <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30244>
- Hodge, Sam et al (2000), «The Santa Marina Retable from Mayorga, Attributed to the Master of Palanquinos, c. 1490s», *Hamilton Kerr Institute Bulletin*, 3, pp. 7-40.
- Holanda, Francisco de (1940), *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português (...1539-1540...)* [Edición a cargo de Elías Tormo]. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Huidobro, Concha y Tomé, Consuelo (2004), *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI: obras escogidas de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel (1991), *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Jordan Gschwend, Anne Marie (2000), «Las dos águilas del Emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y de María de Austria en la corte de Felipe II», en *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 429-572.
- Jordan Gschwend, Anne Marie (2002), «Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita», *Reales Sitios*, 51 (2002), pp. 42-65.
- Kamen, Henry (1997), *Felipe de España*. Madrid, Siglo XXI de España.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1953), *Breve historia de la Pintura Española*. Madrid, Tecnos.
- Lera Mailló, José Carlos de y Truiño Mínguez, Ángel (2000), *La orden militar de Santiago en la provincia de Zamora. Edición diplomática de la visita a las encomiendas de Castrotafo y Peñausende. Año 1528*. Zamora, Adri Palomares.
- López-Calo, José (1991), «La música en las iglesias de Castilla y León», en *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, pp. 1-26.
- Lorenzo Arribas, Josemi y Pérez Martín, Sergio (2017), *Excursiones zamoranas 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez-Bolívar*. Zamora, Semuret.
- Lorenzo Arribas, Josemi y Pérez Martín, Sergio (2020), «San Román de Hornija: primeros intentos de venta de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas», *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Sección Arte*, LXXXVI, pp. 393-411.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier (1988), «El aprendizaje de los oficios artesanos en la Zamora del siglo XVI», *Studia Historica, Historia Moderna*, pp. 449- 464.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier (1989), *Actitudes religiosas ante la muerte en Zamora en el siglo XVI: un estudio de mentalidades*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier (1991a), *Muerte y ritual en la Edad Moderna*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier (1991b), «Beneficencia y obras pías en los testamentos zamoranos del siglo XVI», *Primer Congreso de Historia de Zamora. Tomo III. Medieval y Moderna*. Zamora, Diputación de Zamora, pp. 631-640.
- Llamazares Rodríguez, Fernando (2004), «Una revisión de obras del círculo de Juni», *Imafronte*, 16. pp. 149-166.
- Madrid (1990), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, Museo del Prado.
- Madrid (2004), *Gerard David y el paisaje Flamenco*. Madrid, Museo Thyssen
- Madrid (2006), *El legado Sáez Martín a los museos municipales de Madrid*. Madrid, Museo de San Isidro: Ayuntamiento de Madrid.
- Manrique Mayor M^a Ángeles et al. (1989), *Inventario artístico de Soria y su provincia. 2, Arciprestazgos de San Pedro Manrique y Soria*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Mantecón Movellán, Tomás Antonio (1987), «Las cofradías religiosas en el mundo rural de Cantabria durante el Antiguo Régimen: Instituciones a medias con Dios y con el mundo», en *I Congreso nacional de Cofradías de Semana Santa, Zamora*, Diputación de Zamora, pp. 343-359.
- Madoz, Pascual (1984), *Diccionario geográfico-estadístico histórico de Castilla y León. Zamora*. Valladolid, Ámbito.
- Marcos Martín, Alberto (2000), *España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad*. Barcelona, Crítica.
- Mariás, Fernando (1976), «Datos sobre la vida y obra de Juan de Borgoña», *Archivo Español de Arte*, LXIX, pp. 180-182.
- Mariás, Fernando (1984), «A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI», en John Sherman, *Manierismo*. Madrid, Xarait, pp. 7-47.

- Mariás, Fernando (1986), *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. III, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Mariás, Fernando (1987), «¿Bramante en España?» en Arnaldo Bruschi, *Bramante*, Madrid, Xarait, pp. 7-67.
- Mariás, Fernando (1989), *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus.
- Mariás Franco, Fernando y Pereda Espeso, Felipe (2004), «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?», en *Actas del Simposium Internacional "Pedro Berruguete y su entorno: Centro Cultural Provincial Palencia (2003)*, Palencia, Diputación de Palencia, pp. 151-168.
- Marín Cruzado, Olga (1999), «El retrato real en composiciones religiosas de la pintura del siglo XVI: Felipe II y Carlos V», en *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 113-126.
- Martens, M.P.J. y Peeters, N. (2002), «El renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España» en, *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer renacimiento español. 26 de septiembre de 2002-6 de enero de 2003*. Salamanca, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 159-183.
- Martí y Monsó, José (1901), *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, Leonardo Miñón.
- Martín Benito, José Ignacio y Regueras Grande, Fernando (2003), «El Bote de Zamora: historia y patrimonio», *DeArte*, 2, pp. 203-223.
- Martín González, Juan José (1959), «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVII, 1, pp. 391-439.
- Martín González, Juan José (1977), *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Tomo I, Madrid, Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte.
- Martín González, Juan José (1991), «Centros artísticos de Castilla-León durante el siglo XVI», *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Oficinas regionais. Viseu 21 a 25 de Outubro de 1991*. Tomar, Escola Superior de Tecnologia e Gestão, pp. 219-236.
- Martínez-Burgos García, Palma (1985), «La perspectiva y el paisaje en la pintura española del siglo XVI», *Goya*, 185, pp. 282-289.
- Martínez-Burgos García, Palma (1986), «Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI», *Fragmentos*, 7, pp. 66-83.
- Martínez-Burgos García, Palma (1988), «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, historia del arte*, nº 1, pp. 91-102.
- Martínez-Burgos García, Palma (1989), «Las constituciones sinodales y la imagen procesional: normas para la fiesta del siglo XVI», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, historia del arte*, nº 2, pp. 59-74.
- Martínez-Burgos García, Palma (1997), «Origen y teoría artística de la Contrarreforma: El Cardenal Tavera y el concilio provincial de Toledo de 1536», en *Ensayos humanísticos. Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Martínez-Burgos García, Palma (1998), «Flevit amore», en *Felipe II un monarca y su época. Las tierras y los hombres*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Martínez-Burgos García, Palma (2002), «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? (Sobre Erasmo y el arte religioso)», en *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer renacimiento español. 26 de septiembre de 2002-6 de enero de 2003*. Salamanca, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 24-39.
- Martínez Frías, José María (1990), *El monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La orden jerónima en Salamanca*. Salamanca
- Martínez Ruiz, María José (2008), *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936) I*. Salamanca
- Martínez Ruiz, María José (2018), «En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX», *Studia Zamorensia*, XVII, pp. 115-136.
- Mateo Gómez, Isabel (1983), *Juan Correa de Vivar*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mateo Gómez, Isabel (2001), «El Entierro de Cristo», en *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*. Valladolid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 72-74.
- Mateo Gómez, Isabel (2004), *Juan de Borgoña*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Mateo Gómez, Isabel (2018), «Reconstrucción del desaparecido retablo de San Esteban del Maestro de Astorga, en la iglesia parroquial de Fuentelcamero (Zamora)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 2, pp. 399-416.
- Mayer, August L. (1935), «Una colección de arte español en Reggio d'Emilia», *Revista Española de Arte*, 12, pp. 330-332.
- Mayer, August L. (1936), «Anotaciones a algunas tablas primitivas españolas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 44, 1936-pp. 114-117.
- Mayer, August L. (1947), *Historia de la pintura española*, Madrid,
- Mazariegos Pajares, Jesús (1979), «Alonso Berruguete, pintor», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 42, pp. 27-133.

- Moreno Martínez, Doris (2014), «Marina de Saavedra, una mujer en la frontera confesional (Zamora, 1558-1559)», *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 40, pp. 15-30.
- Moreno Sebastián, Atilana (1984), *Los señoríos de la iglesia en La tierra de Zamora, siglos XVI-XIX. Los procesos desamortizadores de la riqueza señorial*. Zamora. 1984.
- Morte García, Carmen (1987), «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, pp. 117-236.
- Moya Valgañón, José Gabriel (1976), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. II. Cenicero-Montalbo de Cameros*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Moya Valgañón, José Gabriel (1995), «Aspectos del arte riojano en tiempo de Navarrete», en *V Jornadas de arte riojano. Navarrete" el mudo" y el ambiente artístico riojano*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Moya Valgañón, José Gabriel (2007), «Pintura del siglo XVI», en José Gabriel Moya Valgañón (dir.): *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*. Logroño, Fundación Caja Rioja, pp. 279-328.
- Muñoz Gómez, Elena (2020), «Traslaciones en el arte y la memoria; (Re)invención de los cuerpos de Ildefonso y Atilano (1260-1496)», *Anales de Historia del Arte*, nº 30, pp. 165-194.
- Navarro Talegón, José (1978), «Ante el montaje del retablo mayor de la iglesia de Venialbo», *El Correo de Zamora*, 23-VII-1978.
- Navarro Talegón, José (1980), *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora
- Navarro Talegón, José (1983), «Documentos inéditos para la historia del arte en Zamora». *Studia Zamorensia*, 4, pp. 87-115.
- Navarro Talegón, José (1984), «Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI», *Anuario del Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 1, pp. 325-374.
- Navarro Talegón, José (1985), «Pintores en Toro en el siglo XVI», en *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, Diputación de Zamora, pp. 7-28.
- Navarro Talegón, José (1988), *Plateros toresanos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Navarro Talegón, José (1989), «Retablo mayor del Hospital de la Encarnación», en *Fondos de arte de la Diputación de Zamora*. Zamora, Diputación de Zamora.
- Navarro Talegón, José (1994a), «La Virgen con el Niño y Santa Ana», en *Catálogo de obras de la Galería Caylus 1993-1994*. Madrid, pp. 44-49.
- Navarro Talegón, José (1994b), José Navarro Talegón, «La fundación del Real Monasterio de Santa Clara de Toro», *Archivo Iberoamericano*, nº 213-214, pp. 301-313.
- Navarro Talegón, José (1994c), «Santo Entierro», en *Santo Entierro en Zamora*. Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 90-91.
- Navarro Talegón, José (1995), «Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna», en *Historia de Zamora*, t. II, Zamora, Diputación de Zamora pp. 501-574.
- Navarro Talegón, José (1996), *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*. Toro, Junta de Castilla y León.
- Navarro Talegón, José (2001), «Retablo de la Asunción y los Santos Juanes», en *Rememranza, Las Edades del Hombre*, Zamora, p. 263.
- Navarro Talegón, José (2004), «Sobre La iglesia de Venialbo y su retablo mayor», *Studia Zamorensia*, VII, pp. 187-228.
- Navarro Talegón, José (2005), *La Colegiata de Toro*. s.l.
- Navarro Talegón, José (2006), «La lanzada», en *Kyrios, Las Edades del Hombre*, Ciudad Rodrigo, Junta de Castilla y León, pp. 344-345.
- Nieto Alcaide, Víctor (1994), «El problema de la asimilación del renacimiento en España», en *El arte español en épocas de transición. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte: León, 29 de Septiembre a 2 de Octubre de 1992*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 105-116.
- Nieto González, José Ramón (1981), «El sepulcro de don Pedro López en El Perdigón (Zamora)», en *A introdução da Arte da Renascença na Península Iberica*. Coimbra, Edições Portuguesas de arte e Turismo, pp. 105-124.
- Nieto González, José Ramón (1982), *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Nieto González, José Ramón (1998), *Ciudad Rodrigo (Salamanca), Guía turística*. León, Lancia.
- Nieto Soto, Pilar (1994), «Nueva obra del llamado Maestro de Palanquinos y una propuesta de identificación», *Archivo Español de Arte*, LXVII, 267, pp. 305-308.
- Ojeda Nieto, José (1997), *Comendadores y Vasallos (la orden de San Juan y el partido de Valdeguareña)*, Zamora, Diputación de Zamora.

- Ollero Butler, Jacobo (1990), «Los flamencos en la España del siglo XVI» *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, II pp. 173-178.
- García-Oviedo y Tapia, José María (2011), *Padrón de Hidalgos de la ciudad de Ávila siglos XV al XVII*, Ávila, Artes Gráficas Marcam.
- Padrón Mérida, Aida (1984), «Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña hijo» *Archivo Español de Arte*, LVII, nº 227, pp. 324-325.
- Parker, Geoffrey (1984), *Felipe II*, Madrid, Alianza.
- Parrado del Olmo, Jesús (1976), *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Parrado del Olmo, Jesús (1981a), «Luis del Castillo y unas pinturas en Marzales (Valladolid)», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, pp. 446-449.
- Parrado del Olmo, Jesús (1981b), *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros y Préstamos.
- Parrado del Olmo, Jesús (1981c), «La escultura, la pintura y las artes menores de Valladolid en el Renacimiento», en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, pp. 179-222.
- Parrado del Olmo, Jesús (1994), «Una obra de pintura en el Camino de Santiago: el retablo de Melgar de Yuso y la familia Espinosa», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 65, pp. 371-394.
- Parrado del Olmo, Jesús (1998), «Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXIV, pp. 255-278.
- Parrado del Olmo, Jesús (2002a), «Pedro de Guadalupe (¿-1530) y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI», en *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 65-105.
- Parrado del Olmo, Jesús (2002b), *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Pascual de Cruz, Juan Carlos (2005), «Panorama de la pintura renacentista en Salamanca», en *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo de convento de las Úrsulas*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 13-31.
- Pascual de Cruz, Juan Carlos (2012), *Lorenzo de Ávila una ilusión renacentista*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Pascual de Cruz, Juan Carlos (2013), «Una tabla de Santiago en la batalla de Clavijo del Museo das Peregrinacións e de Santiago atribuida a Juan de Borgoña de Toro», *Ad Limina, revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, 4, pp. 219-230.
- Peña Velasco, Concepción de la (1993), *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Pereda, Felipe (2005), «Mencia de Mendoza mujer del condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV», en *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla en el arte*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 11-119.
- Pérez López M^a Isabel (2000), «Población y estructura socioprofesional de la ciudad de Toro (siglos XVI y XVII)», *Anuario del Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 17, pp. 381-429.
- Pérez Martín, Sergio (2014), «Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro», *Studia Zamorensia*, XIII, pp. 205-217.
- Pérez Martín, Sergio (2015), «El entallador leonés Jacques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del Obispado de Zamora», *Brigecio*, 24-25, pp. 155-178.
- Pérez Monzón, Olga (1991), «La iglesia del Santo Sepulcro de Toro y sus anejas de Santa Marina y San Juan de los Gascos», en *I Jornadas de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, pp. 255-272.
- Pérez Monzón, Olga (1993), «El convento de las Comendadoras de Zamora: el proyecto artístico del comendador sanjuanista Diego de Toledo», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 10, pp. 229-246.
- Pérez Monzón, Olga (1996a), «La iglesia de Santa María de los Caballeros de Fuentelapeña (Zamora)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIV, pp. 45-58.
- Pérez Monzón, Olga (1996b), «Arquitectura mudéjar en tierras toresanas: la ermita de nuestra señora de la Vega», *Anales de Historia del Arte*, 6, pp. 35-46.
- Pérez Monzón, Olga (1999), *Arte sanjuanista en Castilla y León. Las encomiendas de la Guareña y su entorno geohistórico*. Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Pérez Monzón, Olga (2002), «Arte de la orden de san Juan en la meseta septentrional castellana (siglos XII-XVI)», en *La Orden Militar de San Juan en la Península durante la Edad Media. Actas del Congreso Internacional*. Alcázar de San Juan, Patronato Municipal de Cultura de Alcázar de San Juan, pp. 135-168.

- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1988), *Dipinti della Civica Galleria "Anna e Luigi Parmeggiani"*, vol. 1: *I dipinti spagnoli*. Reggio Emilia, Grafis
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1993), *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza.
- Pérez Vidal, Mercedes (2008), «Sancti Spiritus de Toro: Arquitectura y patronazgo femenino», *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, 14, pp. 9-21,
- Pescador del Hoyo, M^a del Carmen (1974), «Los gremios artesanos de Zamora», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII.
- Post, Chandler Rathfon (1933), *A History of Spanish Painting*, volume IV, part I and II, «The hispano-flemish style in north-western Spain», Cambridge, Massachusetts.
- Post, Chandler Rathfon (1947), *A History of Spanish Painting*, volume IX, part I and II, «The beginning of the Renaissance in Castile and Leon». Cambridge, Massachusetts.
- Post, Chandler Rathfon (1950), *A History of Spanish Painting*, volume X, «The early Renaissance in Andalusia», Cambridge, Massachusetts.
- Post, Chandler Rathfon (1952), «Unpublished Early Spanish Paintings in American and English Collections», *The Art Bulletin*, 34, pp. 279-283.
- Post, Chandler Rathfon (1966a), *A History of Spanish Painting*, volume XIII, «The schools of Aragon and Navarre in the early Renaissance», Cambridge, Massachusetts.
- Post, Chandler Rathfon (1966b), *A History of Spanish Painting*, volume XIV. «The later Renaissance in Castile», Cambridge, Massachusetts.
- Quadrado, José María (1990), *Recuerdos y bellezas de España. Zamora [1861]*. Valladolid, Ámbito.
- Ramírez Domínguez, Juan Antonio (1983), *Construcciones ilusorias. (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Madrid, Alianza.
- Ramos de Castro, Guadalupe (1972), «Las pinturas góticas de La Hiniesta», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 38, pp. 511-519.
- Ramos de Castro, Guadalupe (1973), «Blas de Oña, pintor», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 39, pp. 473-476.
- Ramos de Castro, Guadalupe (1981), «Esteban de Arnedo, maestro de hacer órganos», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, pp. 434-438.
- Ramos de Castro, Guadalupe (1982), *La catedral de Zamora*, Zamora, Fundación Ramos de Castro.
- Ramos de Castro, Guadalupe (1988), *Juderías de Castilla y León*. Zamora, Fundación Ramos de Castro.
- Ramos de Castro, Guadalupe (1995), «Precisiones sobre artistas y obras portuguesas de los siglos XV y XVI», en *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros, Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Cáceres-Olivenza, 2-6 noviembre 1993*. Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- Ramos de Castro, Guadalupe (2001), «Trascoro: tabla de todos los Santos», en *Remembranza, Las Edades del Hombre*, Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 472-474.
- Ramos Gómez, Francisco Javier (2004), *Juan de Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigiienza*. Guadalajara, Diputación de Guadalajara.
- Raquejo Grado, Tonia (1981), «El donante en la pintura española del siglo XVI», *Goya*, 164-165, pp. 76-87.
- Reau, Louis (1995), *Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento*. Tomo I, vol. 1. Barcelona, Serbal
- Reau, Louis (1996), *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Tomo I, vol. 2. Barcelona, Serbal.
- Reau, Louis (1997a), Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona, Serbal.
- Reau, Louis (1997b), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona, Serbal.
- Reau, Louis (1998), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Tomo 2, vol. 5. Barcelona, Serbal.
- Reau, Louis (2000), *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Tomo. Barcelona, Serbal.
- Redondo Cantera, M^a José (1981), «Aportaciones al estudio iconográfico de la capilla de los Benavente», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, pp. 245-264.
- Redondo Cantera, M^a José (1999), «Importación de obras de arte flamencas en Castilla a principios del siglo XVI: un ejemplo en Medina de Rioseco (Valladolid)», en *Homenaje al profesor Montenegro*. Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid, pp. 837-842.
- Redondo Cantera, M^a José (2001), «Dinero, muerte y magnificencia: Álvaro de Benavente y su capilla funeraria», en *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas, Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, pp. 25-68.
- Redondo Cantera, M^a José (2005), «Juan Rodríguez de Fonseca y las artes», en *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*. Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de América y Portugal, pp. 175-206.

- Redondo Cantera, M^a José (2006), «Lucas Mitata y la escultura funeraria de la catedral de Ciudad Rodrigo», *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*. Salamanca, Diputación de Salamanca, pp. 445-469.
- Redondo Cantera, M^a José y Fiz Fuertes, Irune (1998), «El pintor Zamorano Alejandro de Villestén y el retablo de Castroponce (Valladolid)», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 15, pp. 253-261.
- Redondo Cantera, M^a José y Serrao, Vitor (2005), «El pintor portugués Manuel Denis al servicio de la Casa Real», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia. Madrid, 22-26 de noviembre de 2004*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Regueras Grande, Fernando (1996), «Pinturas del Hospital de la Piedad», *Brigecio*, 6, pp. 111-149.
- Represa, Amando (1972), «Génesis y evolución urbana de la Zamora Medieval» *Hispania*, 122, pp. 525-545.
- Revenga Domínguez, Paula (2000), «El arte de la pintura y la cuestión corporativa en el Toledo del siglo XVII», *Anales de Historia del Arte* 10, pp. 149-167.
- Ríos y Serrano, Demetrio de los, (1895a), *La Catedral de León*, tomo I. Madrid, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús.
- Ríos y Serrano, Demetrio de los, (1895b), *La Catedral de León*, tomo II. Madrid, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús.
- Rivera de las Heras, José Ángel (1984), «San Frontis, extra pontem», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, I, pp. 99-128.
- Rivera de las Heras, José Ángel, (1987), «Semana Santa en Zamora: antecedentes históricos de la Cofradía de Jesús del Vía Crucis», en *Actas del I Congreso nacional de cofradías de Semana Santa, Zamora*
- Rivera de las Heras, José Ángel, (1988), «La ermita de nuestra señora de Fernandiel de Muga de Sayago (Zamora)», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 5, pp. 153-180.
- Rivera de las Heras, José Ángel (1998), *En torno al escultor Gil de Ronza*. Zamora, Diputación de Zamora.
- Rivera de las Heras, José Ángel (2001), *Por la Catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*. León, Ediciones Leonesas.
- Rivera de las Heras, José Ángel (2012), José Ángel Rivera de las Heras, *Guía del Museo Diocesano de Zamora*. Zamora, Imprenta Jambrina
- Rodicio, Cristina (1985), *La pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de León*. León, Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- Rodríguez López, Pedro (1908), *Episcopologio asturicense*. Tomo III, Astorga, Imprenta y Librería de Porfirio López.
- Romero Marín, Juanjo (1997), «La Maestría Silenciosa: maestras artesanas en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX», *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 4, n^o 2, pp. 275-294.
- Romero Ortega, Francisco (1989), «La manga bordada del Corpus de la Catedral de Toledo», *Arte Individuo y Sociedad*, 2, pp. 107-145.
- Rueda Fernández, José Carlos (1984), «Introducción al estudio de la economía zamorana a mediados del siglo XVI. Su estructura socio-profesional en 1561», *Studia Historica*, (secc. Historia Moderna), vol. II, n^o 3, pp. 113-150.
- Rueda Fernández, José Carlos (1991), «La ciudad de Zamora en los siglos XVI-XVII: la coyuntura demográfica», en *Primer Congreso de Historia de Zamora*. Tomo III: Medieval y Moderna, Zamora, Diputación de Zamora, pp. 489-530.
- Rueda Fernández, José Carlos (2000), «Entre dos crisis, ca. 1520-1560. Zamora en la época del emperador», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 17, pp. 569-584.
- Ruíz-Ayúcar y Zurdo, M^a Jesús (2009), *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela* Vol. I. Ávila, Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Ruiz Manero, José María (1992), «Pintura italiana en el siglo XVI en España II: Rafael y su escuela», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. V, n^o 10, pp. 7-234.
- Rumeu de Armas, Antonio (1981), *Historia de la previsión social en España. Cofradías, gremios, hermandades, montepíos*. Barcelona, El Albir.
- Samaniego Hidalgo, Santiago (1980), «El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI, pp. 329-350.
- Samaniego Hidalgo, Santiago (1982), «Hitos de escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI», *Studia Zamorensia*, III, pp. 63-79.
- Samaniego Hidalgo, Santiago (2006a), «El Cristo-guion de las Siete Palabras», *Barandales*, Zamora, pp. 93-94.
- Samaniego Hidalgo, Santiago (2006b), «Isaías Jeremías, Oseas, Daniel» (fichas 25 y 26), en *Kyrios, Las Edades del Hombre*, Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 122-125.
- Samaniego Hidalgo, Santiago (2016), *La iglesia de San Andrés de Zamora y el mecenazgo Sotelo*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- San Sebastián (1999), *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Fundación Caja Rioja.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, (1923) *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, t. I. Madrid, Imprenta Clásica Española.

- Sánchez del Barrio, Antonio (2013), «Expulsión del Paraíso», en *Credo, Las Edades del Hombre*, Arévalo, Junta de Castilla y León, p. 162.
- Sánchez Herrero, José (1995), «La iglesia y la religiosidad católica en Zamora durante la Edad Moderna», en *Historia de Zamora*, t. II, Zamora, Diputación de Zamora, pp. 413-462.
- Sánchez Herrero, José (2001), «La Diócesis de Zamora en su historia», en *Remembranza, Las Edades del Hombre*, Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 33-52.
- Sánchez Herrero, José y López Bahamonde, Rosario, (1984), «La geografía eclesiástica en León y Castilla. Siglos XIII al XVI», en *I Congreso de Historia de Castilla y León. El pasado histórico de Castilla y León. Volumen I: Edad Media. Burgos 1983*. Burgos, Junta de Castilla y León, pp. 295-313.
- Sánchez Sánchez Andrés (1998), *Resumen de Actas del Cabildo Catedralicio de Ávila (1511-1521)*, t. II. Ávila, Caja de Ahorros de Ávila.
- Sebastián López, Santiago et al (1980), *El Renacimiento*. Madrid, Alhambra.
- Sebastián López, Santiago (1978), *Arte y humanismo*. Madrid, Cátedra.
- Serrao, Vitor (1998a), «A história da arte portuguesa no âmbito da história-ciência: metodologia, prática e destino», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, XXXVIII (3-4), pp. 99-110.
- Serrao, Vitor (1998b), *Andre de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa, Estampa.
- Serrao, Vitor (2001), *A cripto-história de Arte*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Sicco, Laurence (2011), *La collection Carvallo au château de Villandry*. París, Le livre d'art.
- Silva Maroto, Pilar (1974), «El Monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos», *A.E.A.*, 1974, nº 186, pp. 109-128.
- Silva Maroto, Pilar (1984), «Notas para un mejor conocimiento de la pintura burgalesa de fines del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI», en *Actas del congreso de Historia de Burgos. MC aniversario de la fundación de la ciudad*. [s.l.], Junta de Castilla y León, pp. 883-889.
- Silva Maroto, Pilar (1988), «La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo Español de Arte*, tomo 61, nº 243, pp. 271-289.
- Silva Maroto, Pilar (1989), «Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila», *Anales de Historia del Arte*, 1, pp. 105-119.
- Silva Maroto, Pilar (1990), *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, vol. I. Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Silva Maroto, Pilar (1998), *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Silva Maroto, Pilar (2000), «Dos escenas de la historia de Santa Colomba», en *Encrucijadas, Las Edades del Hombre*. Astorga, Junta de Castilla y León, pp. 349-350.
- Silva Maroto, Pilar (2004), *Fernando Gallego*. Salamanca, Caja Duero, Obra Social.
- Solís Rodríguez, Carmelo (1977), «Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales», *Revista de Estudios Extremeños*, 33, pp. 571-652.
- Strato (2000), «Un taller de orfebrería de época bajomedieval y moderna bajo los restos de la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Concepción, de Zamora», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* pp. 79-112.
- Strato (2002), «Trabajos arqueológicos en el solar del antiguo convento de la Concepción en Zamora», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, pp. 115-139.
- Stratton, Suzanne (1988), «La Inmaculada Concepción en el arte español» *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, nº 2, pp. 3128.
- Teijeira Pablos María Dolores (1996), *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Teijeira Pablos María Dolores (2002), «Las comisiones de desamortización y la conservación del patrimonio histórico en el siglo XIX: la comisión civil y la comisión científica y artística de Zamora (aspectos documentales)», en *La documentación para la investigación: homenaje a José Antonio Martín Fuertes*. Tomo I, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 541-551.
- Toajas Roger, M^a Ángeles (2000), «Juana de Austria y las Artes», en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional*. 9-12 de diciembre de 1998. Madrid, Universidad Complutense, pp. 101-116.
- Tormo, Elías (1942), *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Trens, Manuel (1946), *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra.
- Urquizar Herrera, Antonio (2001), *El renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, Universidad de Córdoba.

- Urquizar Herrera, Antonio (2007), *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons.
- Vandevivere, Ignace (1985), *Juan de Flandes*. [s.l.], Gemeentekrediet.
- Varela, Lucía (2000), «El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el renacimiento español», en *El linaje del Emperador*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 99-134.
- Vasallo Toranzo, Luis (1994), *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Vasallo Toranzo, Luis (2002), «Zamora», en *Casas y palacios de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 339-366.
- Vasallo Toranzo, Luis (2003a), «Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en el retablo de San Ildefonso de Toro», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, pp. 15-24.
- Vasallo Toranzo, Luis (2003b), «Casas y palacios en Zamora. Manifestaciones del poder de la nobleza», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 20, pp. 343-360.
- Vasallo Toranzo, Luis (2004a), *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Vasallo Toranzo, Luis (2004b), «A propósito del escultor Juan de Montejo», *Goya*, 299, pp. 68-79.
- Vasallo Toranzo, Luis (2015), «Origen y desarrollo de la Plaza Mayor de Zamora y de su Casa Consistorial. Siglos XV y XVI», en “*Sic vos non vobis*”. *Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 375-406.
- Vasallo Toranzo, Luis y Fernández Salmador, Ana Isabel (1989), «La capilla de don Juan Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LV, pp. 383-385.
- Vasallo Toranzo, Luis y Fiz Fuertes, Irune (2003), «Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano», *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XCI, pp. 313-326.
- Vecilla Domínguez, Jesús (1994), «El convento de Santo Domingo de Zamora», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 11, pp. 211-236.
- Vega, Carmen, García, Ana Rosa y Mayans, Beatriz (2016), «30 años del taller de Fernando Gallego desde la radiografía y la reflectografía de infrarrojos», en *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid, La Ergástula, pp. 171-189.
- Velasco González, Alberto (2017), «Noves pintures de Toledo i Zamora de la primera meitat del segle XVI: Francisco de Comontes i Lorenzo de Ávila», en *El gran valor de les lletres i les humanitats. Homenatge al Dr. Frederic Vilà i Tornos*. Universitat de Leida, CAEM Art.
- Velasco Rodríguez, Victoriano (1960), *Guía turística de la provincia de Zamora*. Zamora, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Zamora-
- Vivier-Sánchez Merino Pérez, Jesusa (1990), *Documentos sobre arte y artistas en el archivo de obra y fábrica de la catedral de Toledo: 1500-1549*, tomo II (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid.
- Voces Jolías, José M^a (1987), *Arte religioso en el Bierzo en el siglo XVI*. Ponferrada, José M^a Voces.
- Vorágine, Santiago de la (1982a), *La leyenda dorada*, vol. I Madrid, Alianza Forma.
- Vorágine, Santiago de la (1982b), *La leyenda dorada*, vol. II Madrid, Alianza Forma.
- Wattenberg, Federico (1966), *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- Young, Eric (1979), «Pinturas en tabla castellana del siglo XV y principios de XVI en Inglaterra», *Boletín de la Institución Fernán González*, 192, pp. 133-142.
- Zofío Llorente, Juan Carlos (2005), *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650. La sociedad del trabajo en una ciudad cortesana preindustrial*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños
- Zurdo, Francisco (1994), *Zamora dominicana*. Zamora, Montecasino

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aguilar, Alonso de (pintor), 80, 130, 170, 171, 172, 173, 174, 183, 210, 211, 217
- Aguilar-Sedano (familia), 23, 116, 132, 192,
- Alejandro VI (pontífice), 21
- Alonso, Isabel, 23
- Alonso, Martín (pintor), 163, 165, 166
- Álvarez, Andrés (pintor), 210
- Álvarez, Ramón (escultor), 85
- Álvarez de Toledo, Fernando, 138
- Ampuero, Sancho de (escultor), 27
- Andrea, Zoan (grabador), 180
- Angés, Juan de (escultor), 203
- Aranda, Francisco de (pintor), 80, 84
- Arias, Catalina, 175
- Aries, Juan, 180
- Arnedo, Esteban de (entallador), 214
- Ávalos, María de, 23
- Ávila, Alonso de (pintor), 163, 164, 165
- Ávila, Antonio de (pintor), 111, 112, 127, 187
- Ávila, Hernando de (pintor), 112, 127
- Barbagero, Alonso de (pintor), 25
- Bécares, Francisco de (aprendiz de pintor), 112, 154
- Becerril, Nicolás de (pintor), 27
- Benavente, Álvaro de, 163, 165, 166
- Benialvo, Francisco de, 24
- Bernal, Jacques (escultor), 27, 83, 91, 92, 93, 125, 153, 154, 183
- Berruguete, Alonso (pintor), 13, 92, 113, 114, 130, 165, 174, 178, 181, 208
- Berruguete, Pedro (pintor), 13, 14, 26, 27, 28, 39, 57, 61, 67, 73, 78, 110, 123, 128, 130, 138, 139, 180, 219
- Borgoña, Juan de (pintor), 13, 26, 79, 90, 91, 94, 113, 114, 116, 122, 126, 129, 131, 133, 138, 152, 208
- Borgoña II, Juan de (pintor), 89, 93, 97, 99, 107, 110-116, 118, 122, 129, 143, 145, 151-164, 168, 175, 178, 183-187, 201-203, 207, 208, 210, 212, 215
- Borja, Francisco de (obispo), 28
- Bosch, Pablo, 143
- Bruselas, Enrique de (entallador), 154
- Bruselas, Giralte de (entallador), 124
- Bruselas, Juan de (escultor), 21
- Buonarroti, Miguel Ángel (pintor), 192
- Campo, Pedro del (pintor), 210
- Caraglio, Jacopo (grabador), 155, 177
- Carlos V (emperador), 110, 165
- Carlos de Austria (príncipe), 157, 158, 159, 167, 218
- Carrillo de Albornoz, Alonso (obispo), 28
- Carvajal, Antonia de, 90, 211
- Carvajal, Bernardina de, 211
- Carvajal, Diego de (pintor), 84, 90, 210
- Carvajal, Matías de (pintor), 210, 212, 215, 217
- Carvajal, Martín de (pintor), 26, 78, 79, 89-103, 108, 110, 116, 126, 206, 210
- Carvajal, Miguel de (pintor), 80, 183, 210, 212-215
- Carvajal, Lucía de, 79, 80, 84
- Carvajal, Ruiz de (pintor), 210
- Caviedes, Cristóbal de (dorador), 176
- Castillo, Ana del, 175, 176
- Castillo, Antonio del, 191,
- Castillo, Beatriz del, 152, 153
- Castillo y Borgoña, Luis del, 152
- Coca, Baltasar de (pintor), 127,
- Colmenares, Cristóbal (pintor), 76, 92, 93
- Comontes, Antonio de (pintor), 91
- Comontes, Francisco de (pintor), 94, 122, 126, 160
- Comontes, Íñigo de (pintor), 91

- Clovio, Giulio (pintor), 178, 188, 195,196, 198
 Correa de Vivar, Juan (pintor), 113, 122, 126, 130, 133, 135
 Cort, Cornelis (grabador), 188, 195, 196, 198
 Cranach el viejo, Lucas (pintor), 155
 Cuenca, Alonso de (bordador), 127
 D'Angeli, Giovanni Battista (grabador), 196
 David, Gerard (pintor), 56
 Daza, Luis de, 129
 Daza, Pedro, 132
 Denis, Manuel (pintor), 158
 Deza, Francisco de, 130
 Díez, Melchor (entallador), 127, 175, 176,177, 187
 Díez, Pedro (entallador), 153, 177, 180, 181, 183
 Ducete, Juan (escultor), 93, 153, 175
 Ducete, Sebastián (escultor), 20
 Dueñas, Alonso (pintor), 111
 Durán, Alonso (pintor), 210
 Durana, Juan de (pintor), 80, 191, 210, 213, 216, 217
 Durero, Alberto (pintor), 26, 35, 42, 73, 74, 76, 84, 101, 110, 155, 156, 177, 180, 195, 196
 Elías, Benito (entallador), 91
 Encieta, Pedro de (entallador), 211, 217
 Encinas, Gil de (pintor), 27, 29, 45-50, 54-56, 58, 60-66, 69, 72, 73, 77, 78
 Enríquez, Leonor, 168
 Enríquez de Guzmán, Antonio, 20
 Enríquez de Guzmán, Diego, 20,
 Enríquez de Guzmán, Enrique, 20
 Espinosa, Andrés de (batidor de oro), 176
 Espinosa, Pedro de (pintor), 176
 Falcote, Juan (entallador), 80, 171, 212, 213, 217
 Felipe II (rey de España), 20, 109, 128, 158, 166,168, 174
 Fernández, Bartolomé (pintor), 112, 122
 Fernández, Isidro (ensamblador), 203
 Fernández, Víttores (pintor), 210
 Fernández Cavero, Jácome (pintor), 25
 Fernández Cavero, Pedro (pintor), 162
 Fernández de Navarrete, Juan (pintor), 130
 Fonseca, Martín de (pintor), 124
 Flandes, Juan de (pintor), 26, 27, 56, 57, 60, 205, 219
 Florentino, Tomás (pintor), 67
 Floris, Frans (pintor), 178
 Floristán, Juan (pintor), 111
 Francés, Nicolás (pintor), 124, 141
 Francia, Antonio de (entallador), 137
 Gago, Cristóbal (platero), 175
 Gago, Gaspar (platero), 175, 176
 Gago, Pedro (platero), 175
 Gallego, Fernando (pintor), 14, 22, 25, 60, 68, 79
 Gallego, Nicolás (pintor), 27
 García, Andrés (platero), 214
 García, Francisca, 214
 Ghirlandaio, Domenico (pintor), 43
 Ghisi, Giorgio (grabador), 181
 Godínez, Juan (pintor), 210-212, 212, 217
 González, Alonso (pintor), 111, 128, 154, 176
 Grado, Juan de, 21
 Guadalajara, Pedro de (pintor), 27
 Guadalupe, Diego de, 188,
 Guadalupe, Jerónimo de, 174,188,
 Gudiol, José, 44, 64
 Gutiérrez de Benavides, Cristóbal (pintor), 89, 113, 210-212, 214-217
 Gutiérrez, Francisco (dorador), 89, 126, 129, 210
 Ivar, Pedro de (aprendiz de pintor), 154
 Juan Manuel de Avis, (príncipe de Portugal), 109
 Juana de Austria/Princesa Juana de Austria Juana de Austria, (infanta de España), 20,109, 143, 157, 158
 Juárez de Deza, Pedro (obispo), 22
 Juni, Juan de (escultor), 132
 Justo (pintor), 210
 Lada, Antonio de, 23
 Lafora, Juan, 67
 León y Escosura, Ignacio (pintor), 70
 Loaces, Pedro de (espadero), 89
 Lozar, Alonso, 143
 Lozar, Francisco, 143
 López, Pedro, 21, 65
 Luis Felipe de Orleans, (rey de Francia), 97, 150
 Macarro, Sebastián (pintor), 110
 Macías, Gonzalo, 133
 Macías, Gregorio, 133, 136, 151
 Maestro de Becerril (pintor), 28, 35, 122

- Maestro de Cabrereros del Río (pintor),
 Maestro de Fuentelapeña (pintor), 78
 Maestro de Fuentelcarnero (pintor), 33, 47, 55, 62
 Maestro de la Hispanic Society (pintor),
 Maestro de la Horta (pintor), 27, 29, 43, 67-72
 Maestro de Pinilla (pintor), 25
 Maestro de las Dueñas de Zamora (pintor), 43, 47-54, 66, 69, 77, 78
 Maestro de los Santos Juanes (pintor), 39, 78, 208
 Maestro de Zamora (pintor), 33, 46, 55, 60, 62
 Maestro del Tránsito (pintor), 138, 139
 Maldonado, Antonio (pintor), 28
 Maldonado, Cristóbal de (pintor), 27, 28, 124
 Marcos, Esteban, 28
 Martín, Gregorio, 215
 Martín, Lucas (pintor), 176
 Martín Lanuza, Adriano, 71
 Matienzo (entallador), 158
 Maza, Gonzalo de la (entallador), 124
 Meléndez Valdés, Diego de (obispo), 21, 22, 60
 Melgar, Andrés de (pintor), 115, 125, 129
 Meneses, Diego, 34
 Mitata, Lucas (escultor), 154,
 Modena, Nicoletto da (grabador), 177
 Montefeltro, Federico de, 138
 Morales, Luis de (pintor), 128, 130, 136
 Mújica, María de, 163
 Muziano, Girolamo (pintor), 178, 196, 197
 Nebbia, Cesare (pintor), 197, 198
 Neira, Isabel de, 110, 178, 180, 189
 Nicóin de León, Alonso (pintor), 203, 204, 207
 Noguero, Diego, 21
 Núñez, Gaspar (entallador), 81, 83, 89
 Olivares, Pedro (pintor), 27
 Oña, Andrés de (platero), 80
 Oña, Blas de (pintor), 78, 79-88, 90, 91, 122, 206, 210, 212, 213
 Ordóñez de Villaquirán, Valeriano (obispo), 22, 210
 Orejón, Francisco, 144
 Ortega, Pedro de (escultor), 134
 Ovalle, Antonio de (bordador), 89
 Palencia, Gaspar de (pintor), 106, 198
 Palacios, Pedro (pintor), 28
 Palla, Arnao (entallador), 210
 Paredinas, Ana de, 214, 217
 Paredinas, Juana de (pintora), 210, 214, 215
 Paredinas, Benito de (pintor), 27, 210, 214, 217
 Pares, Emile, 77
 Parmigianino (pintor), 155
 Pereira, Alonso, 23
 Pérez, Duarte, 34, 35, 38
 Pérez, Floristán (pintor), 153
 Pérez, Pedro (aprendiz de pintor), 154
 Pérez, Roque (pintor), 85
 Perugino, Pietro (pintor), 35, 42, 43, 50, 53, 69
 Pfintzing de Hensfenfelt, Pablo, 128
 Pimentel, Alfonso (V conde de Benavente), 112
 Pinturicchio (pintor), 28, 29, 38, 49, 50
 Pollaiuolo, Antonio de (pintor), 177, 180
 Portillo, Cristóbal de (pintor), 132
 Portillo, Juan de, 176
 Portocarrero, (familia nobiliaria), 23, 34, 127, 130
 Prez, Josquin des (músico), 66
 Rabuyate, Benito de (pintor), 127,
 Raimondi, Marcantonio (grabador), 28, 49, 56, 59, 67, 159, 177, 180, 181, 185, 188, 192, 194, 196, 198, 199, 206, 209
 Ramos, Francisco (entallador), 211
 Rebolledo, Juliana de, 214
 Remesal, Alonso de, 210, 211, 214-217, 230
 Remesal, Nuño de, 108, 210
 Reyes Católicos, 22, 138
 Robles, Cristóbal de (pintor), 25
 Robles, Macías de (pintor), 153
 Rodríguez, Antonia, 126, 153, 154
 Rodríguez, Hernando (pintor), 176
 Rodríguez de Fonseca, Juan (obispo), 23, 124, 127, 131
 Rojas, Ana de, 157
 Romano, Antoniazzo (pintor), 22, 29
 Ronza, Diego de (entallador), 80, 90, 108, 212-215
 Ronza, Gil de (escultor), 86,
 Rosselli, Francesco (grabador), 72
 Ruiz, Juan (pintor), 80, 210, 216
 Ruiz, Martín (bordador), 123
 Ruiz de la Talaya, Juan (pintor), 168, 176, 177, 191

- Sancho IV, (rey de Castilla), 85
 Sánchez de Oña, Andrés (pintor), 79
 Sánchez de Salamanca, Antonio (pintor), 108, 111, 115, 128, 129, 132, 154, 162-174, 191, 202, 216
 Santa Cruz, Bartolomé de (pintor), 54, 56, 69
 Sanzio, Rafael (pintor), 49, 56, 60, 84, 110, 159, 174, 177, 185, 192, 208, 219
 Schongauer, Martin (grabador), 72, 84, 98, 110, 122, 177
 Soreda, Juan (pintor), 174, 175, 177, 181, 185, 192
 Sotelo, Alonso de, 81
 Tavera, Juan Pardo de (cardenal), 23, 127, 130, 132
 Tavera, María, 130
 Tejerina, Alonso de (entallador), 83, 130, 133, 134, 171
 Torrigiano, Pietro (escultor), 22
 Vaca, Luis de, 81, 83
 Diego de Valdebimbres, 24
 Valdecañas, Francisco de (dorador), 111, 115, 128, 129, 132, 152, 163-166, 212
 Valmaseda, Juan de (escultor), 124
 Vázquez, Antonio (pintor), 115, 122, 125, 129, 155
 Vázquez, Bautista (escultor), 203
 Vega, Agustín de la (pintor), 176
 Vega, Diego de (pintor), 210
 Vega, Juan de, 53, 67
 Vela, Juan (pintor), 133
 Vélez, Alonso (pintor), 21
 Vélez, Alonso (platero), 214
 Veneziano, Agostino (grabador), 177, 192
 Vergara, Mencía de, 123, 124
 Villegas, Vítores de (aprendiz de pintor), 176
 Villestén, Alejandro de (pintor), 26, 28, 29
 Villoldo, Juan de (pintor), 208
 Viñals, Domingo, 58
 Zamora, Alonso de (pintor), 79
 Zuccaro, Federico (pintor), 178

ÍNDICE TOPONÍMICO

- Adanero (Ávila), 29, 68
Alafes (Zamora), 127, 216
Almaraz de Duero (Zamora), 80
Almaraz de la Mota (Valladolid), 162, 180, 190, 192
Argujillo (Zamora), 24
Arquillinos (Zamora), 47, 48, 50, 51, 53
Astorga (León), 77, 112, 154, 162
Baltimore (Estados Unidos), 97
Barcelona, 48, 58, 150, 202
Barcial del Barco (Zamora), 207
Barrio de la Puente (León), 137
Becilla de Valderaduey (Valladolid), 208
Belver de los Montes (Zamora), 26, 90, 91, 94, 201, 207
Benavente (Zamora), 111-113, 124, 154, 204, 207
Benegiles (Zamora), 176, 190
Berrueces (Valladolid), 42
Boston (Estados Unidos), 44
Burgo de Osma, El (Soria), 174, 177
Burgos, 22, 23, 44, 79,
Bruselas (Bélgica), 148
Cabañas de Aliste (Zamora), 108
Cabrereros del Monte (Valladolid), 206, 207
Cabrereros del Río (León), 72
Capillas (Palencia), 153
Carbajales de Alba (Zamora), 20
Casasola de Arión (Valladolid), 180, 188, 189, 194
Castellanos de Villiquera (Salamanca), 79
Castrogonzalo (Zamora), 112, 113, 153, 159, 164, 201
Castroverde de Campos (Zamora), 91, 126, 154
Cernecina, La (Zamora), 102
Chicago (Estados Unidos), 57, 188
Cisneros (Palencia), 27, 29, 39, 42, 78
Ciudad Rodrigo (Salamanca), 22, 26, 113, 114, 128, 152, 153, 196, 204, 208
Copenhague (Dinamarca), 119
Estocolmo (Suecia), 68
Fermoselle (Zamora), 217
Flores (Zamora), 29, 39
Fresno de la Ribera (Zamora), 108, 217
Frieria de Valverde (Zamora), 77
Fuentelapeña (Zamora), 78
Fuentelcarnero (Zamora), 26, 28, 29, 33, 43-56, 78, 135
Fuentes de Carbajal (León), 76
Gallegos del Río (Zamora), 91
Gáname (Zamora), 112, 134, 210, 217
Gema del Vino, (Zamora), 112
Granja de Moreruela (Zamora), 77
Guarrate (Zamora), 108
Hiniesta, La (Zamora), 84, 85
Horcajo de las Torres (Ávila), 27, 29, 46, 54, 56, 69
Jalón de Cameros (La Rioja), 205
Laguna de Negrillos (León), 112, 206, 207
Londres (Reino Unido), 34, 46, 48, 141, 144
Losilla (Zamora), 136, 200, 201
Lumbrales (Salamanca), 207, 208
Llamas (León), 153, 203, 204
(Zamora), 168
Marzales (Valladolid), 196
Matilla la Seca (Zamora), 112, 117, 177, 190
Mánchester (Reino Unido), 71
Mayorga (Valladolid), 68,
Medina del Campo (Valladolid), 109
Medina de Rioseco (Valladolid), 27, 109, 124, 163-165, 169
Mogatar (Zamora), 68, 212, 217

- Moraleja del Vino (Zamora), 212, 217
- Morales de Toro (Zamora), 108, 112, 127, 130, 176, 188-190, 194, 196, 198, 199, 207
- Moriscos (Salamanca), 79
- Nueva York (Estados Unidos), 146, 144, 188
- Olivares de Duero (Valladolid), 175, 181, 185, 194
- Oña (Burgos), 79
- Orvieto (Italia), 197, 198
- Pajares de la Lampreana (Zamora), 26, 83, 91, 207
- Palencia, 18, 33, 122, 124, 125, 130, 204
- Palmas de Gran Canaria, Las, 159
- Paredes de Nava (Palencia), 163
- Pelarrodríguez (Salamanca), 79
- Pedrosa del Rey (Valladolid), 126, 141
- Peleas de Abajo (Zamora), 55
- Peñausende (Zamora), 213, 217, 227
- Perdigón, El (Zamora), 21, 25-29, 39, 65, 77, 196
- Pinilla de Fermoselle (Zamora), 212, 217
- Pinilla de Toro (Zamora), 91, 93, 94, 108, 113, 117, 120, 143, 153-155, 162, 202
- Plasencia (Cáceres), 127, 129
- Pobladura de Aliste (Zamora), 108, 210
- Pozuelo de la Orden (Valladolid), 114, 115, 125, 126, 129, 131, 207
- Quintanilla del Monte (Zamora), 112, 152, 153, 207
- Reggio Emilia (Italia), 70
- Riego de la Vega (León), 76, 77
- Roma (Italia), 14, 22, 29, 160
- Salas de los Barrios (León), 112, 118, 152, 153
- Samir de los Caños (Zamora), 80, 134, 210, 216, 217
- San Adrián del Valle (León), 72
- San Agustín del Pozo (Zamora), 91, 116
- San Cebrián de Mazote (Valladolid), 154
- San Diego (Estados Unidos), 61
- Santiago de Compostela (La Coruña), 208
- Santiago de los Cotos (Zamora), 216
- Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), 125
- Santoyo (Palencia), 59
- Sardonedo (León), 77
- Sigüenza (Guadalajara), 174, 175
- Tamame (Zamora), 212, 216, 217
- Toledo, 90, 103, 110, 115, 116, 122, 123, 126, 130, 131, 138, 141, 152
- Toledo (Estados Unidos), 44, 46, 48
- Torrecilla de la Orden (Valladolid), 127, 132, 153, 164
- Tours (Francia), 160
- Valderas (León), 112, 169
- Valladolid, 20, 109, 111, 125, 158, 164, 165, 199
- Venialbo (Zamora), 109, 120
- Vezdemarbán (Zamora), 108, 153, 183
- Vigo (Pontevedra), 203
- Villabrágima (Valladolid), 124, 125
- Villacelama (León), 203
- Villacreces (Valladolid), 166
- Villaesper (Valladolid), 86
- Villafáfila (Zamora), 77, 91, 101
- Villageriz (León), 77
- Villalobos (León), 207
- Villalpando (Zamora), 132, 163, 169
- Villandry (Francia), 160-162
- Villanueva de Jamuz (León), 76, 77
- Villar de los Barrios (León), 38
- Villaralbo (Zamora), 89
- Villárdiga (Zamora), 26, 91, 94, 141, 142
- Villardondiego (Zamora), 91, 101, 175, 176, 191
- Villarrín (Zamora), 78, 213, 214
- Villavendimio (Zamora), 89, 90, 108, 126, 187
- Villavieja del Cerro (Valladolid), 101



Este trabajo contribuye al conocimiento de la pintura zamorana del Renacimiento, que hasta ahora no había sido estudiada en su conjunto, y que, por tanto, carecía de entidad y definición más allá de los talleres toresanos del tercio central del siglo XVI. Se ha tratado de enriquecer esta visión a partir del análisis de obras de arte dispersas en colecciones y museos y del estudio de documentos de los dos primeros tercios del siglo XVI. Estos hallazgos se contextualizan mediante la confrontación con la pintura de otros territorios, con el fin de esclarecer el complejo entramado de relaciones existentes entre diferentes focos pictóricos del quinientos hispánico.



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid