



**Universidad de Valladolid**



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN  
PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL.  
HISTORIA, ARTE Y TERRITORIO**

**TESIS DOCTORAL:**

**DEL MANIERISMO AL NATURALISMO.  
ESCULTURA EN LA DIÓCESIS DE SALAMANCA**

Presentada por Alba Rebollar Antúnez  
para optar al grado de  
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:  
Dr. D. Jesús Urrea Fernández



# **DEL MANIERISMO AL NATURALISMO. ESCULTURA EN LA DIÓCESIS DE SALAMANCA**

## **ÍNDICE**

Presentación del estudio y estado de la cuestión	11
Metodología	27
Agradecimientos	29
<b>PANORÁMICA DESCRITA POR LOS VISITADORES DIOCESANOS H. 1600</b>	<b>31</b>
<b>LA ESCULTURA EN SALAMANCA EN EL SIGLO XVI</b>	<b>41</b>
Los oficios artísticos en madera. Definiciones y problemática	41
Imagineros, escultores, entalladores y ensambladores	42
Conceptos y competencias respectivas	43
El oficio de ensamblaje y talla	49
Ordenanzas de 1572, enfrentamiento gremial y proceso judicial	50
Veedores/Examinadores, y exámenes de maestría	57
Casas, talleres y parroquias	60
El oficio de escultor	61
Diferencias y aspectos en común con el gremio de entalladores	61
Sobre la regla de su oficio	61
Cartas de aprendizaje	62
La vivienda, el taller y la parroquia La cofradía de San José	63
Contratos y tipologías escrituradas	68
Creatividad artística	69
Uso de modelos y estampas	69
Pautas en las disposiciones sinodales	70

Proyectos, diseños y trazas	74
Viajes profesionales	75
Materiales	76
Herramientas del taller	77
Proyección social	82
<b>PINTORES, PINTURA Y POLICROMÍA</b>	83
Las competencias del pintor	83
Proceso técnico y motivos ornamentales	85
El obrador de un pintor en Salamanca	89
Sistemas de contratación	98
El contrato de pintura como fuente para conocer la escultura	108
<b>UNA CLIENTELA MUY PIADOSA</b>	113
Estamento nobiliario	133
Concejo, Universidad y colegios	113
Comunidades religiosas, parroquias y hospitales	114
Catedral	115
Obispado	116
Cofradías	118
Particulares	118
<b>GÉNEROS, TEMAS Y ESCULTURAS</b>	119
Género religioso	119
Representación de la Divinidad	119
Representaciones marianas	124
Representación de las vidas de la Virgen y Cristo	128
Representaciones hagiográficas	130
Entre lo religioso y lo profano	138
Talla monumental	138
Ciclos de medallones	140

Monumentos sepulcrales	140
Blasones y escudos	141
<b>TIPOLOGÍAS DE MUEBLES LITÚRGICOS</b>	143
Custodias	143
Retablos	148
Púlpitos	172
Sillerías de coro	173
Cajonerías	176
Armaduras de cubierta	177
<b>PRECIOS DE LA ESCULTURA Y SU POLICROMÍA</b>	179
Tablas comparativas	179
<b>LOS GRANDES MAESTROS</b>	191
Francisco Julí (†1563)	191
Estado de la cuestión	193
Su estancia en Salamanca (ca. 1526?)	196
La capilla del Hospital de Santa Margarita (1534-1545)	196
Su condición de entallador	209
Estancia en León (1544) y cárcel en Valladolid (1550)	216
Capilla del templo agustino de Ponferrada (1558-1559)	219
Oficiales y muerte en Santiago de Compostela (1563)	233
Hans Sibilla (ca. 1508 - a. q. 1561)	225
Oficial de Rodrigo Gil en Alcalá de Henares (1544)	228
El retablo de San Leonardo de Alba de Tormes (1547)	231
Declara en Valladolid a favor de su amigo Juan de Juni (1548)	234
Un proyecto fallido: el retablo de San Salvador de Guadramiro (1552)	235
Trabajos para la familia Gil de Nava en Nava del Rey (a. q. 1553)	236
El retablo de la capilla de El Salvador ¿obra suya?	242
Su relación con la casa de Alba	246
Otras noticias	248

Mateo Vangorla (1537 - ca. 1599)	251
Oficial de Juan de Juni en Valladolid (1556)	253
Su presencia en Salamanca (ca. 1559)	253
El maniquí anatómico para la Cátedra de Cirugía (1568-1570)	255
Viaje a Valladolid como oficial de Alonso Falcote (1570)	257
Éxito de sus esculturas de Nuestra Señora	258
Último encargo conocido: la custodia de la Vera Cruz (1599)	259
Sebastián de Ávila (act. entre 1567-1576)	261
Noticias biográficas y primeros trabajos	263
Nuestra Señora del templo de la Vera Cruz (1571)	264
Pleito por un Crucificado para Casas del Conde (1574-1575)	266
Esculturas en madera	266
Sepulcros en piedra	268
Lucas Mitata (ca. 1525-1598)	271
Estado de la cuestión	273
Biografía	275
Su manera	287
Su obra	299
De la Cat. de Salamanca a la de Ciudad Rodrigo (1558-1559)	299
Primeros contratos en Ciudad Rodrigo (1560-1563)	309
El viaje a Madrid: Esculturas para festejar a una reina (1570)	316
Sus grandes retablos (1572-1585)	323
Últimos encargos: de Coria a Salamanca (1592-1598)	349
Atribuciones y obras relacionadas con su estilo	361
Alonso Falcote († 1596-1602)	375
Árbol genealógico de la familia Falcote	377
Estado de la cuestión	379

Esbozo biográfico-familiar y relaciones profesionales	383
Primera generación: Francisco Falcote (†1540) y María Hernández de Carrión († 1560)	383
Segunda generación:	385
En Zamora, Juan Falcote (1527/1529 - 1582)	386
En Salamanca, Alonso Falcote (†1596/1602)	393
Tercera generación:	397
En Zamora, Antonio Falcote (ca. 1559-1592)	397
En Salamanca, Antonio Falcote (ca. 1555-1590)	397
Análisis estilístico	401
Su obra	403
Primeros encargos; entre las comarcas de Tierra de Alba, El Campo y Vitigudino (1553-1568)	403
Estancia en Valladolid (1569-1572); el <i>Caballo de la Fertilidad</i> para recibir a la reina	410
La actividad de su taller en las décadas de 1570 y 1580	418
El retablo mayor de Santa María de los Caballeros (ca. 1595)	429
Obras relacionadas con su estilo	434
Juan Montejo de Villárdiga (1555-1601)	439
Árbol genealógico de la familia Montejo	441
Estado de la cuestión	443
Esbozo biográfico-familiar	447
Villalpando, el origen de la saga	447
El taller pictórico de los Montejo: Martín y sus hijos, Francisco y Juan	448
El escultor Juan de Montejo (1555-1601)	457
Ocaso y desaparición del taller	470
Análisis estilístico y relaciones profesionales	473
Su obra en Salamanca y en otros lugares	495
Primeros trabajos para las carmelitas de Alba de Tormes (1576)	495

Retablos en la iglesia de los Santos Juanes de Alba (1587)	499
Regreso definitivo a Salamanca. El retablo mayor de Santa María de los Caballeros (1595)	507
El retablo mayor de Santa Olaya (1596)	508
Nuevos proyectos en Alba de Tormes	513
Trabajo para los jesuitas de Medina del Campo (1598-1599)	516
Conclusión del retablo mayor de Santa María de Jesús (1598-1599)	518
Monumentos efímeros y retablos desaparecidos (1598-1600)	520
El sepulcro de la madre Teresa de Jesús (1600-1601)	522
El testamento del escultor amplía su catálogo (1601)	526
Obras relacionadas con su estilo	530
Martín Rodríguez (†1607/1608)	543
Esbozo biográfico-familiar	545
Martín Rodríguez († 1543), entallador	545
Martín Rodríguez (ca. 1555-1607/1608), escultor	549
Análisis estilístico y relaciones profesionales	552
Su obra	554
Sus primeros contratos (1576)	554
Esculturas en piedra	555
Esculturas devocionales y utilitarias	559
El retablo mayor de las Claras (1597). Una obra casi recuperada	562
La entrada a Salamanca de Felipe III y D. <sup>a</sup> Margarita (1600)	569
Sobre el retablo mayor de Santiago de la Puebla	569
El retablo mayor de Villar del Gallimazo (1602)	578
Últimas obras (1603-1607)	580
El testamento del escultor amplía su catálogo (1607)	585

<b>OTROS ESCULTORES</b>	593
Juan Moreno	595
Los Salazar	596
Diego de Salcedo	600
<b>CONCLUSIONES</b>	603
<b>APÉNDICE DOCUMENTAL</b>	607
<b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES</b>	631



## Presentación del estudio y estado de la cuestión

Debe reconocerse que, a día de hoy, los trabajos sobre escultura española de época moderna continúan siendo minoritarios si los comparamos con los que se han consagrado a otras materias del mismo periodo. El porqué de relegar a segundo término una disciplina que en nuestro país alcanzó durante esta etapa tan altos niveles de calidad, y dentro de la europea fue tan singular, resulta incomprensible.

Por lo que respecta a Castilla, la publicación de estudios y corpus documentales sobre su patrimonio *histórico-artístico*<sup>1</sup> y la realización de *Catálogos Monumentales* como los de Ávila, León, Zamora y Salamanca<sup>2</sup>, facilitaron la publicación de las primeras monografías dedicadas a los grandes escultores renacentistas: Alonso Berruguete, Juan de Juni y Esteban Jordán<sup>3</sup>, que se han visto completadas con nuevos y magníficos estudios y artículos científicos<sup>4</sup>, e incluso exposiciones sobre su producción<sup>5</sup>, con las que se ha ido definiendo su catálogo y biografía, descubriendo sus fuentes de inspiración en originales, grabados, estampas etc. También se ha profundizado en su formación; en quiénes fueron sus maestros, discípulos e imitadores coetáneos y se han

---

<sup>1</sup> Sin duda el patriarca de la historia del arte en Castilla, y su relación con otros centros españoles, fue el pintor valenciano José MARTI Y MONSÓ que en sus monumentales *Estudios Histórico-Artísticos* (Valladolid 1898-1901) abrió el camino para todos los que han continuado interesándose en estos temas. Muy relevantes fueron también las aportaciones hechas por Esteban GARCÍA CHICO en sus *Documentos para el estudio del arte en Castilla* (arquitectos, escultores y pintores) publicados en los años 40 y 50 del siglo pasado.

<sup>2</sup> Nos referimos, lógicamente, a Manuel GÓMEZ-MORENO. Aunque los catálogos fueron editados respectivamente en 1903, 1925/1926, 1927 y 1967, el texto era de sobra conocido por sus más allegados.

<sup>3</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Alonso Berruguete: sus obras, su influencia en el arte escultórico español*. Valladolid, 1910. Id. *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana: papeletas razonadas para un catálogo. Berruguete, Juni, Jordán*. Valladolid, 1918-1920. GÓMEZ-MORENO, Manuel. “La capilla de la Universidad de Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, vol. VI, n.º 134 (1913-1914), pp. 321-329. Id. *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca y Alonso Berruguete*. Madrid, 1941. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Alonso Berruguete en Toledo*. Barcelona, 1944. GARCÍA CHICO, Esteban. *Juan de Juni*. Valladolid, 1949. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Esteban Jordán*. Valladolid, 1952.

<sup>4</sup> Referirnos a todas es imposible, así que recogeremos alguna de las que han gozado de mayor acogida. Así, sobre Berruguete: PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Alonso Berruguete*. Valladolid, 1983. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. *Alonso Berruguete: Prometeo de la escultura*. Palencia, 2011. Sobre Juan de Juni: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Juan de Juni: vida y obra*. Madrid, 1974. Id. *Con Juan de Juni en Joigny*. Valladolid, 1984. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Juan de Juni: escultor*. Valladolid, 2012.

<sup>5</sup> Desde la exposición dedicada a *Alonso Berruguete* (1961) a cargo de Consuelo Sanz Pastor, pasando por la conmemorativa del *IV Centenario de la muerte de Juan de Juni* (1977) coordinada por Martín González, la de *Escultura vallisoletana de hacia 1600* (1985) de Jesús Urrea, la antológica del *V Centenario del nacimiento de Berruguete* (1991) de García Lozano, hasta la comisariada por Manuel Arias (2017) sobre este último artista, demuestran el interés de sucesivas generaciones por la escultura castellana de aquel momento.

descubierto artífices y talleres olvidados por la, a veces, tan selectiva Historia del Arte, reclamándose para ellos el valor y consideración que la calidad de su obra merece<sup>6</sup>.

Pero todavía son minoritarios los estudios que abordan de forma panorámica y en profundidad la escultura renacentista en el mundo castellano con el fin de disponer de una valoración de su trascendencia, de sus aportaciones, ramificaciones y conexiones, de forma similar a lo que se ha hecho en Navarra<sup>7</sup>, Aragón<sup>8</sup> o más recientemente en Andalucía<sup>9</sup>. Si los centros escultóricos del primer renacimiento en las antiguas diócesis de Palencia, Valladolid, León o Ávila se conocen muy bien, en cambio se ha prestado una menor atención al desarrollo de la escultura y de sus artífices en este mismo territorio durante la segunda mitad del siglo XVI, salvo en determinados casos como Soria<sup>10</sup> y Astorga<sup>11</sup>.

Esto mismo ha sucedido también en Salamanca. Aunque el espectacular desarrollo de su arquitectura ha oscurecido la importancia e interés que tuvo la escultura monumental durante la primera mitad de aquel siglo ya que siempre se la ha visto como complemento decorativo, la excelencia de monografías y publicaciones dedicadas a aquélla<sup>12</sup>, y otras que la han abordado directamente desde una perspectiva

---

<sup>6</sup> Recogemos lo apuntado en la nota 4; son autores de referencia: RÍO DE LA HOZ sobre Bigarny (Valladolid, 2001). PARRADO DEL OLMO sobre los discípulos de Berruguete (Ávila, 1981 y Palencia 1981). GARCÍA GAÍNZA sobre Anchieta (Madrid, 2008). VASALLO TORANZO sobre Sebastián Ducete y Esteban de Rueda (Zamora, 2004) o Juan de Anchieta (Valladolid, 2012). REBOLLAR ANTÚNEZ sobre Lucas Mitata (Valladolid, 2016). ARIAS MARTÍNEZ sobre Gaspar Becerra (Astorga, 2001, Salamanca, 2001, Astorga 2008; Valladolid, 2008; Valladolid, 2011; y su tesis doctoral, 2017, en proceso de publicación).

<sup>7</sup> GARCÍA GAÍNZA, M.<sup>a</sup> Concepción. *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, 2<sup>a</sup> ed. 1986.

<sup>8</sup> MORTE GARCÍA, Carmen. *Damián Forment y el Renacimiento en Aragón*. Madrid, 1992. ÁLVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (coords.). *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, 1993. CRIADO MAINAR, Jesús Fermín. *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*. Zaragoza, 1996. Id. "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 23 (2008), pp. 499-537. MORTE GARCÍA, Carmen. *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*. Zaragoza, 2009.

<sup>9</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Martínez Montañés, (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, 1971. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Historia del Arte en Andalucía. Vol. 5. El arte del Renacimiento: escultura, pintura y artes decorativas*. Sevilla, 1989. GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, 2010.

<sup>10</sup> ARRANZ ARRANZ, José. *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*. Navarra, 1986.

<sup>11</sup> Consultar nota 6 y las publicaciones de ARIAS MARTÍNEZ.

<sup>12</sup> Éstas son algunas de las más relevantes: las de Antonio CASASECA sobre Rodrigo Gil de Hontañón (Valladolid, 1988) o los Lanestosa (Salamanca, 1975); la de SENDÍN CALABUIG sobre la construcción del Colegio Fonseca (Salamanca, 1977); la de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS sobre el convento de San Esteban (Salamanca, 1987); y las rigurosas publicaciones de Ana CASTRO sobre Rodrigo Gil, Pedro de Ybarra, Juan de Álava y otros muchos canteros y edificios salmantinos (León, 1992; 1995; 1996; Salamanca, 2002; Salamanca, 2003; Madrid, 2010).

iconográfica e iconológica<sup>13</sup>, han contribuido en buena medida a su difusión, conocimiento y justa valoración.

Sin embargo sobre la escultura trabajada durante la segunda mitad del XVI, su alcance e interés, poco se sabía pese a que esta ciudad continuó siendo centro artístico y cultural de primer orden. Nosotros, teniendo como guías exclusivas el *Catálogo* de Gómez-Moreno, y el *Catálogo de Peñaranda de Bracamonte* así como la magnífica *Guía de la provincia* de Antonio Casaseca<sup>14</sup>, emprendimos el trabajo de poner en valor capítulo tan escasamente tratado en su conjunto conscientes de que la tradición en la labra de piedra de Villamayor continuó durante la segunda mitad de siglo aunque ya no fuese tan abundante, reclamándose más en este periodo la escultura tallada en madera para ser utilizada en el historiado de retablos o para fomentar devociones antiguas y modernas.

Constituye un tópico hablar de la presencia esporádica en la ciudad de Felipe Bigarny y Diego de Siloe, autores respectivamente de las esculturas del primitivo *retablo de la capilla de la Universidad* (1503)<sup>15</sup>, el *sepulcro de Alonso de Fonseca* en el convento de Las Úrsulas<sup>16</sup>, del proyecto de la *fachada y patio del Colegio del arzobispo Fonseca* (1529)<sup>17</sup>, supuestos artífices del *retablo de la capilla del licenciado Toribio Gómez de Santiago* [†1534] en la iglesia de Santiago de la Puebla<sup>18</sup>; así como de

---

<sup>13</sup> Destacan: CORTÉS, Luis y SEBASTIÁN, Santiago. *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1973. SEBASTIÁN, Santiago. “Fachada de la Universidad de Salamanca y patio de las escuelas menores”, *Anales*, 43. México, 1974, pp. 5-36. Id. “El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca”, *Goya: revista de arte*, 137 (1977), pp. 296-303. SENDÍN CALABUIG, Manuel. *Ob. cit.*, 1977. PEDRAZA, Pilar. “La introducción del jeroglífico renacentista en España: los enigmas de la Universidad de Salamanca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394 (1983), pp. 1-35. Id. “Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la Hypnerotoachia Poliphili”, *Traza y Baza*, 8 (1983), pp. 36-57. CORTÉS, Luis. *Ad summumcoeli, programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1984. ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco. “La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2 (1985), pp. 77-94. CORTÉS, Luis y GABAUDAN, Paulette. *La fachada de San Esteban*. Salamanca, 1995. GABAUDAN, Paulette. *El Mito imperial: Programa iconográfico en la Universidad de Salamanca*. Valladolid, 1998. Id. *El Mito imperial: Estudio iconológico de los relieves de la Universidad salmantina*. Madrid, 2012.

<sup>14</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Catálogo Monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte*. Salamanca, 1984. Id. *La provincia de Salamanca*. León, 1990.

<sup>15</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. “La capilla de la Universidad de Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, vol. VI, n.º 134 (1913-1914), pp. 321-329. Id. *Ob. cit.*, 1967, p. 238.

<sup>16</sup> Id. *Ob. cit.*, 1967, p. 221.

<sup>17</sup> HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio. “Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca”, *La Basílica Teresiana*, 24 (1916), pp. 186-187; 25 (1916), pp. 206-210; y 28 (1916), pp. 305-310.

<sup>18</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 437-439 (también considera de Siloe el *Clavario* que se conserva en la sacristía). PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Iglesias de Santiago de la Puebla y Macotera*. Salamanca, 1979 pp. 22-26. CASASECA CASASECA, Antonio.

Alonso Berruguete, autor en 1529 del *retablo* de la capilla del Colegio Fonseca<sup>19</sup>, al que además se ha atribuido el relieve central de la fachada de la Universidad<sup>20</sup>; y de Juan de Juni, quien en 1540 realizó el *sepulcro del arcediano Gutiérrez de Castro* en la vieja Catedral, las esculturas de *San Juan Bautista* y *Santa Ana con la Virgen niña*<sup>21</sup> (ahora en el trascoro churrigueresco de la nueva)<sup>22</sup>, la escultura *yacente del camarero Maldonado de Rivas* conservada en la antesacristía de la capilla del Arzobispo (ca. 1544)<sup>23</sup>, el *Calvario* de los Águila para la capilla que tenían en el convento de San Francisco mirobrigense (ahora en el Museo Nacional de Escultura. 1556)<sup>24</sup>, y autor, quizás, de uno de los medallones del claustro de Las Dueñas<sup>25</sup>. Pero no es menos cierto que apenas se había avanzado en el conocimiento de otros maestros coetáneos ya fuesen naturales o extranjeros, avocados en la ciudad ni de la presencia de obras de distinta procedencia<sup>26</sup>.

---

*Ob. cit.*, 1984, pp. 311-316. RÍO DE LA HOZ (Isabel (del). *Ob. cit.*, p. 370) no lo considera de aquéllos sino de “un escultor que copia”, semejante al retablo de la Catedral de Palencia.

<sup>19</sup> PONZ, Antonio. *Viage de España. T. XII (Burgos, Lerma, Aranda de Duero, Ampudia, Medina de Rioseco, Tordesillas, Medina del Campo, Salamanca, Alba de Tormes, Ávila, Ciudad Rodrigo)*. Madrid, 1772-1794 (Ed. consultada: Madrid, 1947, p. 234. MARTÍ Y MONSÓ, José. “Retablo del colegio del Arzobispo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año III, n.º 30 (junio de 1905), pp. 127-130. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 274-276.

<sup>20</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Alonso Berruguete y la fachada de la Universidad de Salamanca”, *BSAA*, XLVIII (1982), pp. 398-404.

<sup>21</sup> Una copia renacentista, anónima, se conserva muy maltratada en Poveda de las Cintas aunque se aprecia su calidad, sobre todo en el rostro de la Virgen niña.

<sup>22</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, 1724 (ed. consultada: Madrid, 1947, p. 830). PONZ, Antonio. *Ob. cit.*, pp.184-185.

<sup>23</sup> URREA, Jesús. “Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10 (2006), pp. 9-10.

<sup>24</sup> MARTÍ MONSÓ, José. *Ob. cit.*, 1898-1901, p. 359.

<sup>25</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. “La huella de Juni en el claustro de Las Dueñas (Salamanca)”, *Aphoteca*, n.º 6, t. II, (1986), pp. 119-124.

<sup>26</sup> Entre los estudios centrados en el tema destacamos las publicaciones de CASASECA CASASECA, Antonio. “Aproximación a la obra del escultor Sebastián Dávila” en *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995 pp. 301-304. Id. “Aportaciones al arte salmantino”, en *Memoria Artis: stvdia in memoriam M.ª Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela, 2003, pp. 221-226. Id. “La escultura salmantina de finales del siglo XVI y el retablo de la iglesia de Santa María de los Caballeros”, en *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*. Navarra, 2011, pp. 185-195. Las de PORTAL MONGE, M.ª de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. “El escultor Juan Bautista de Salazar”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 26, (1990), pp. 167-188. Id. “El escultor Juan Bautista de Salazar. Documentación sobre la obra del escultor Juan Bautista de Salazar”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 27-28 (1991), pp. 399-443. Así como los *Libros de documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca* referidos a siglo XVI, de BARBERO GARCÍA y MIGUEL DIEGO (Salamanca, 1987), y a la primera mitad del siglo XVII, de GARCÍA AGUADO (Salamanca, 1988).

Por nuestra parte, durante el transcurso del presente estudio y nuestra adscripción al programa de doctorado **Patrimonio cultural y natural. Historia, arte y territorio** de la Universidad de Valladolid (cod. 5600921) hemos publicado una monografía y tres artículos científicos para dar a conocer parte de los resultados de nuestras investigaciones: REBOLLAR ANTÚNEZ Alba. “Escultores a caballo entre Salamanca y Valladolid a fines del XVI”, *Boletín: Real Academia de Bellas Artes de la*

Nuestro estudio tiene como argumento la producción escultórica realizada en madera, gran desconocida, aunque en repetidas ocasiones haremos referencia a obras en piedra (mármol, alabastro y arenisca o *de Villamayor*) pues si por algo se caracterizaron los artífices de este territorio fue por su capacidad y destreza a la hora de esculpir dicho material; otras veces nuestro trabajo dará un salto de la escultura a la arquitectura, tanto en su faceta más elevada, la del diseño, como en su materialización, principalmente en retablos pero también, como veremos, en capillas.

Si bien nos centraremos en la segunda mitad de siglo, abordaremos ejemplos paradigmáticos de entalladores e imagineros formados en la primera mitad con el objetivo de contextualizar y tener una visión general del periodo; de la progresión diacrónica del Arte pues nuestro objetivo no ha sido efectuar compartimentos estancos ya que, como es sabido, el fenómeno artístico es más complejo que la mera clasificación. Así, trataremos específicamente sobre el maestro de cantería y entallador Francisco Julí<sup>27</sup>, y los colegas de Juan de Juni: Hans Sibilla y Mateo Vangorla. De Francisco Garcés, Martín Rodríguez (el viejo), Francisco de Toledo, Francisco de Lorena o Juan Guerra apenas hemos conseguido avanzar en el conocimiento de su personalidad ni de su producción pero aportamos noticias inéditas sobre ellos, y de otros muchos.

Principalmente el trabajo se ha enfocado sobre la ciudad de Salamanca, donde estuvieron avecindados los artistas de los que tratamos pero también, como es lógico, sobre su diócesis sin olvidar que la unidad administrativa actual es la provincial que engloba localidades pertenecientes a las diócesis de Ciudad Rodrigo y Plasencia. Algunos escultores no redujeron su actividad a estos límites sino que trabajaron para poblaciones mucho más distantes pertenecientes a las diócesis de Ávila, Zamora, Astorga, Coria y Valladolid e, incluso alguno, hasta en la capital del reino. Tampoco sería extraño encontrar alguna obra salmantina en las vecinas diócesis portuguesas de Guarda, Viseu, Aveiro y Oporto, o en otra más alejada, debido a la unidad política que

---

*Purísima Concepción*, 50 (2015), pp. 15-30. Id. *Ob. cit.*, 2016 (a); Id. “Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio”, *Boletín: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 51 (2016), pp. 17-32. Id. “El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago († 1563)”, *BSAA Arte*, 83 (2017), pp. 103-123.

<sup>27</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2017, pp. 103-123.

mantuvieron los reinos hispanos precisamente durante el periodo, si bien un temprano intento de rastreo en este sentido obtuvo resultados muy limitados<sup>28</sup>.

Los contactos de los escultores con otros centros vecinos, sobre todo el vallisoletano y el zamorano, demuestran que Salamanca, en este terreno, tampoco fue una sede artística aislada y se ha podido comprobar que aquéllos mantuvieron cierta movilidad gracias a sus desplazamientos y sucesivos domicilios, lo que tanto les beneficiaría a la hora de recibir encargos e intercambiar influencias artísticas.

Después de analizar la escultura y a los artistas que trabajaron en este área durante la segunda mitad del siglo se puede asegurar que no es posible hablar en Salamanca de una escuela escultórica propia con características definidas ni tampoco de muchos artistas que destacaran por encima del nivel medio de los demás, si se exceptúan los nombres de Lucas Mitata, Juan Montejo, Alonso Falcote o Martín Rodríguez cuyas obras ofrecen una personalidad bastante definida. El primero fue el más versátil y hombre “raro en su profesión y facultad”; el hidalgo y juniano Montejo que trabajó

---

<sup>28</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *La huella de la escultura española en Portugal: renacimiento y barroco*. Valladolid, 1961.

En el *Libro de los lugares y aldeas de la diócesis de Salamanca* aparecen viviendo en distintos lugares salmantinos clérigos portugueses, lo que permite comprobar la circulación de personas y, es probable, que también de obras. Recuérdese, en la prima mitad del siglo XVII, el caso del retablo mayor de la Catedral de Miranda do Douro, obra de Gregorio Fernández, así como la presencia en Madrid del escultor portugués Manuel Pereira, que envía obras a Lisboa. Sobre esto cfr. URREA, Jesús. “Manuel Pereira: introducción a la escultura barroca madrileña”, *BSAA*, XLIII (1977), pp. 253-268; RODRIGUES MOURINHO, António. “O retabulo do altar mor da Catedral de Miranda do Douro (Portugal)”, *BSAA*, LIV (1988), pp. 411-425.

Entre Castilla y Portugal trabajaron los entalladores Juan Alemán y Juan de Colonia como ha demostrado CORREIA (Vergilio. “A escultura em Portugal ne primeiro terço do século XVI”, *Arte y Arqueología*, vol. 1, n.º 1, 1929, pp. 5-24). También se ha señalado que el imaginero Antonio de Malinas, que trabajó en la decoración escultórica de la Catedral nueva, al parecer estuvo empleado en 1517 en la iglesia de los jerónimos de Belén, cfr. PEREDA ESPESO, Felipe. “Antonio "de Malinas", un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento”, *AEA*, 77, 306 (2004), pp. 139-158 nota 42.

Por nuestra parte (REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a), p. 34, nota 77) expusimos como la necesidad de dar fianzas para emprender alguna obra sería la causa por la que el 31 de enero de 1576 la portuguesa Catalina Rodríguez, vecina de Castel Rodrigo, acudió a Ciudad Rodrigo para reclamar 40 reales al escultor Lucas Mitata, resto de una cantidad mayor que su hijo, Alfonso Sánchez, había dado a uno de sus fiadores, el bordador Pedro de Cardañanos.

Más noticias inéditas sobre este asunto: el 1 de febrero de 1570 el ensamblador Juan de Valencia, vecino de Salamanca, dio poder a Lucas de Junta, convecino, a Juan de Molina, vecino de Lisboa, y Antonio Comete, de Coímbra, para que por él se presentasen en el reino de Portugal para prender a Bartolomé de Robles, librero, y embargarle los bienes porque le había robado una mula con la que ir hasta Medina del Campo (AHPSa. Antonio de Vera, leg. n.º 3657, s.f. AUSA. R. 6, 3, fol. 467); el 1 de septiembre de 1607 el escultor salmantino Diego de Salcedo y el pintor Alonso Rodríguez, se concertaron con Rodrigo Alfonso, vecino de La Guaza, obispado de Braga, para entregarle una escultura de San Antón (90,7 cm) con destino a aquella localidad portuguesa. Por desgracia, el San Antón existente en la parroquial parece muy posterior (AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3495, s. f. AUSA. R. 6, 4, fol. 142).

indistintamente en Zamora y en Salamanca pero nosotros sólo le estudiamos en esta última diócesis por estar redactándose otra tesis sobre la escultura del mismo periodo en Zamora; Falcote fue miembro de una saga de artífices de carácter romanista, muy dado a sentirse agraviado e interponer demandas contra sus clientes; y Rodríguez, con el que el manierismo salmantino se extingue para dar paso a la nueva corriente de escultores naturalistas<sup>29</sup>.

Nos detendremos en otros maestros del periodo, interesantes aunque aparentemente más limitados que los anteriores en cuanto a calidad, como Sebastián de Ávila o Juan Bautista de Salazar, aunque al último no le dedicaremos un apartado específico sino que iremos incluyendo aportaciones concretas, por ser el grueso de su obra de sobra conocido<sup>30</sup>.

En realidad hay que hablar de artífices independientes, algunos de los cuales convivieron compitiendo entre sí por lograr el mayor número de encargos. Área desfasada cronológica y estilísticamente con respecto a otras diócesis castellanas, si bien el triunfo que alcanzó el ornato de carácter plateresco en las primeras décadas de siglo justifica su profuso empleo hasta los años 60, las esculturas se vieron afectadas sobre todo por el manierismo juniano, que agonizó hasta finales de siglo, aunque en ocasiones se hallen resabios romanistas de Becerra, si bien es cierto ningún maestro alcanzó el nivel de calidad de sus discípulos: Esteban Jordán o Juan de Anchieta.

Abordamos los oficios artísticos del trabajo en madera, diferenciando a los entalladores y ensambladores de los meros carpinteros, y a los primeros de los imagineros y escultores, tratando de definir las competencias de unos y de otros. Todo apunta a que en Salamanca, los escultores no tuvieron una regla propia que rigiera su vida laboral y no existe referencia asociativa de tipo gremial ni cartas de examen para alcanzar la oficialía y maestría; tampoco hemos hallado alusiones a veedores y

---

<sup>29</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio. “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), pp. 387-416. Id. “Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández”, *BSAA*, 46 (1980), pp. 407-424. Id. “El ensamblador Antonio González Ramiro”, *Archivo Español de Arte*, 53 (1980), pp. 319-344. Id. “Escultores salmantinos del siglo XVII: Jerónimo Pérez”, *BSAA*, 47 (1981), pp. 321-334. Id. “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII”, *BSAA*, 52 (1986), pp. 321-342.

<sup>30</sup> Sobre este maestro cfr. nota 26.

examinadores del oficio, a diferencia de lo que ocurrió en el ámbito laboral de entalladores y ensambladores<sup>31</sup>.

En una ciudad en la que la circulación de libros y la existencia de numerosas imprentas hacía imprescindible el conocimiento de grabados y estampas era lógico que los artistas de todo tipo tuvieran a su alcance variedad de modelos, fuentes de inspiración y libros en los que completar su formación e inspirarse. El análisis de varios inventarios *post mortem*, como los del pintor Diosdado de Olivares y el escultor de Pedro de Salazar, avalan esta sospecha<sup>32</sup>. Pero los casos concretos en este manejo de modelos se han visto multiplicados con su búsqueda en los repertorios de *El Escorial*, *Bartch* o *Hollstein* haciéndose patente que la producción de Alberto Durero, Cornelis Cort, Lucas de Leyden, Vredeman de Vries, Enea Vico, Marcantonio Raimondi o Marco Dente etc. era sobradamente conocida por los entalladores y escultores salmantinos.

Por otro lado, Salamanca fue una ciudad donde era frecuente que los talleres abarcasen varias generaciones. Hemos realizado notables aportaciones sobre las familias de los Montejo, los Falcote y los Rodríguez, desentrañando los miembros que compusieron las sagas y aclarando la confusión que existía en su identificación, debido, en buena medida, a la costumbre que tuvieron de reiterar, generación tras generación, los mismos nombres propios. También hablamos del intento de muchas familias de escultores por proyectarse socialmente costeando a sus herederos estudios universitarios, lo que acabó suponiendo el cierre irremediable de sus talleres y su sustitución, a comienzos del XVII, por otros nuevos.

Hemos querido reconstruir el perfil humano de estos maestros, su núcleo familiar, dónde y cómo vivían, así como su taller aunque el tema sigue siendo, al igual que en el resto de Castilla, bastante oscuro; los vínculos entre compañeros de oficio y cómo dirimieron, en el ámbito judicial, sus problemas profesionales o los surgidos con los clientes que contrataban sus servicios. En cierta medida demostramos las relaciones que mantenían entre ellos cuando se enfrentan a obras de envergadura, la necesidad de establecer colaboraciones para concluir en plazo los encargos, es decir, la comprensión de la obra de arte como el resultado de la colaboración de muy distintos profesionales.

---

<sup>31</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (b), pp. 17-32.

<sup>32</sup> También los bienes que la rama de los Falcote zamorana tenía en aquella ciudad, pero este asunto está siendo tratado en una tesis doctoral dirigida por el profesor Vasallo Toranzo.

Prestamos especial atención al valor económico que alcanzaron sus obras, en aumento a medida que avanzaba el siglo de acuerdo con la devaluación de la moneda, comprobando cómo variaba su precio si en él estaba incluida la policromía que, naturalmente, corría a cargo de maestros pintores. Muchas veces los contratos de pintura son los únicos testimonios que poseemos de la existencia de retablos y esculturas de devoción; fuente indispensable además para saber cómo eran, en origen, las piezas que han llegado hasta nosotros.

También intentamos configurar el catálogo de los escultores mencionados y de muchos otros, con noticias documentales y atribuciones razonadas, dejándolo siempre abierto para que, poco a poco, se pueda ir completando. Estudiamos su manera y si fueron sensibles o no a los cambios formales que se sucedían en el ámbito castellano, así como sus fuentes, la utilización de grabados, su ingenio, etc.

Incluimos noticias multitud de maestros y oficiales de los que apenas se sabe su nombre y alguna que otra obra, convencidos de que otros investigadores con mayor fortuna rastreen su personalidad e identifiquen su producción. Asimismo ponemos de relieve y en circulación determinadas obras de excelente calidad que, por desgracia, no hemos podido documentar<sup>33</sup> para demostrar lo que todavía falta por saber en este campo; a la espera de que en un futuro se puedan adscribir a un artista concreto.

Es evidente que muchas piezas están descontextualizadas pues parroquias o ermitas de poblaciones cercanas, o no, a su lugar de origen las adquirieron a bajo precio cuando ya estaban “pasadas de moda” o fueron a parar allí por la destrucción de algún templo o a causa de la Desamortización. Al no haberse identificado su procedencia resulta difícil relacionarlas con un determinado contrato suscrito por su autor con la iglesia o convento de procedencia.

Un recorrido por las páginas del *Libro de los lugares y aldeas de la diócesis*, redactado por los visitantes episcopales a comienzos del siglo XVII, demuestra la frenética actividad artística que hubo durante todo el siglo anterior en Salamanca para dotar, incluso a templos o capillas de lugares minúsculos, del imprescindible ajuar

---

<sup>33</sup>Apenas hay parroquias en la diócesis que conserven libros de cuentas de siglo XVI. Por otro lado, buena parte de los fondos del Archivo Diocesano siguen, a día de hoy, sin describirse ni catalogarse al detalle.

litúrgico<sup>34</sup>. Su información sobre imágenes, pinturas y retablos resulta muy rica aunque lamentablemente se trate de un patrimonio irremediadamente desaparecido como en muchas ocasiones hemos podido comprobar personalmente, lo que tampoco contribuye a saber con exactitud la calidad de los artistas que allí trabajaron.

Muy acertadamente hace unos años Antonio Casaseca ya anunciaba, al reparar en la importancia que sin duda poseen algunos retablos supervivientes de esta época, como el de la iglesia de Santa María de los Caballeros, en la capital, o los de Palencia de Negrilla, Fuenteguinaldo, Bañobárez y Santiago de la Puebla en la provincia, que tuvieron que hacerse muchos más dada la intervención de destacados tracistas en el diseño de algunos desaparecidos sospechando que su talla sería, probablemente, “de calidad excepcional” a causa del nivel alcanzado por la producción conocida de sus autores<sup>35</sup>. Así, por ejemplo, el del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de la Victoria, trazado por el arquitecto Francisco de Mora en 1576, a la edad de 20 años, cuando residía en Toro, con tallas del escultor Lucas Mitata; el mayor que las monjas bernardas concertaron con Isaac de Juni en 1593 y que a su muerte se ocupó de terminar Juan de Montejo; o el de la destruida parroquia salmantina de Santa Eulalia cuyo dibujo facilitó en 1596 el arquitecto Juan de Ribero Rada y en el que trabajaron Martín de Espinosa y Pedro Martín, renombrados ensambladores del momento en la ciudad, y el citado Montejo. Entre los conservados, el retablo de Lumbrales podría constituir un ejemplo de lo que decimos pero su magnífica estructura clasicista no conserva ninguna escultura ni lienzo original.

En ocasiones, las ventas incontroladas provocaron que hoy no se conozca el destino que tuvieron muchas piezas; otras, por fortuna, fueron a parar a museos o colecciones privadas<sup>36</sup> como algunas obras de Juan de Montejo, que por este motivo ha vuelto a ser considerado en su justo valor, aunque cuando se adquirieron su nombre estaba olvidado: el Museo Marés (Barcelona)<sup>37</sup>, el Lázaro Galdiano (Madrid)<sup>38</sup>, el Museo de

---

<sup>34</sup> Dado a conocer por CASASECA y NIETO GONZALEZ (Salamanca, 1982) quienes reconocieron que únicamente hacen una aproximación a su contenido.

<sup>35</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 185.

<sup>36</sup> Un relieve de Montejo, conservado en colección particular en Murcia, cfr. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, (2015), pp. 26-27.

<sup>37</sup> El relieve de la *Anunciación*, la *Virgen con el Niño*, y la *Asunción de la Virgen*, atribuidas por BRASAS EGIDO (Carlos. *Catálogo de escultura y pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII. Fundación del Museo Marès*. Barcelona, 1996, pp. 154-157). También el pequeño relieve de *San Juan Evangelista*, atribuido por VASALLO TORANZO (Luis. “A propósito del escultor Juan de Montejo”, *Goya: revista de arte*, 2004, (299), p. 72).



*Virgen con el Niño*. Anónimo. Villoria (ejemplo de escultura repintada)

---

<sup>38</sup> Los relieves de *San Marcos* y *San Mateo*, de la misma serie que el anteriormente citado, atribuido por VASALLO TORANZO, Luis, *Ob. cit.*, 2004 a., p. 72.)

Cáceres<sup>39</sup>, el Nacional de Arte Antigua de Lisboa<sup>40</sup> y el Nacional de Escultura (Valladolid)<sup>41</sup>, son algunas de las instituciones que acertaron a valorar la calidad del artista y sirven de ejemplo del buen nivel alcanzado por los escultores salmantinos.

Pero si exceptuamos este caso aislado, insistimos en que la escultura salmantina del periodo que estudiamos ha tenido escasa fortuna en su conservación. Bien por la renovación del gusto que se produjo en la diócesis durante el largo periodo barroco, por la falta de interés hacia ella o por otras circunstancias meramente casuales, lo cierto es que no ha sido bien tratada. La existente, salvo algunos pocos ejemplos presentes en el Museo de Salamanca<sup>42</sup> o en el Catedralicio, se mantiene al culto y, en gran medida, en una condiciones lamentables: muchas fueron, en el mejor de los casos, repolicromadas en el siglo XVIII, pero la mayoría ha sufrido en fechas muy próximas repintes horribles, mutilaciones o se han visto sometidas a tratamientos de restauración de dudoso resultado; cuando no es objeto de continuadas negligencias que ponen en riesgo su integridad.



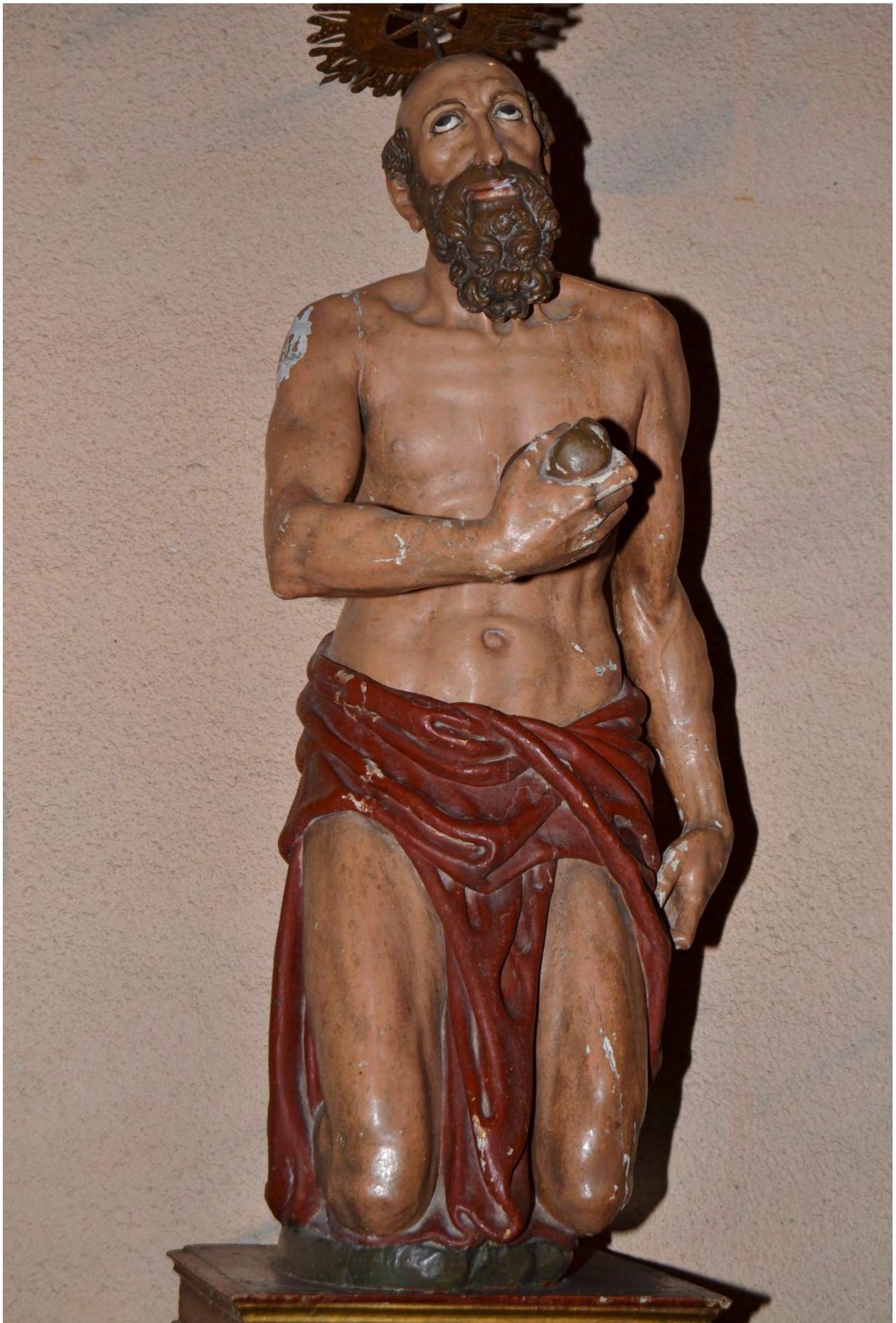
Retablo mayor. Juan de Montejo. Santa María de los Caballeros (ejemplo de maltrato a un relieve)

<sup>39</sup> El relieve de *San Lucas*, el último de la serie, atribuido por Luis VASALLO TORANZO, *Ob. cit.*, 2004 a., p. 72.

<sup>40</sup> *Relieve del Nacimiento de San Juan Bautista*, atribuido por VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 a., pp. 73 y 74, nota 21. ¿Pudiera pertenecer al desaparecido retablo mayor de San Juan Bautista de Pozo Antiguo?

<sup>41</sup> Relieves de *Quo vadis, Domine?* y el de la *Muerte de Simón el Mago*. Las fichas por VASALLO TORANZO, Luis, *El Museo crece. Últimas Adquisiciones 2005-2010*. Madrid, 2011, pp. 46-49.

<sup>42</sup> Allí está, por ejemplo, una buena escultura de *San Pedro*. Procede de San Bartolomé aunque antes de ir a parar a esa institución estuvo en San Sebastián como otras esculturas que por fortuna vio Gómez-Moreno: Un San Bartolomé y un San Juan Evangelista, una Virgen de la Leche “con velo” (por lo que no puede ser la que hoy se encuentra en la iglesia de San Martín), y un Crucificado “muerto, poco menor del natural” (acaso el romanista que aún sigue en San Sebastián). GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 278-279.



*San Jerónimo ¿Juan de Montejo? Valdecarros (ejemplo de escultura repintada)*



*San Pedro*. Anónimo. La Mata de la Armuña (ejemplo de escultura repintada)

*Santa Ana*. Martín Rodríguez. San Esteban de la Sierra (ejemplo de escultura con serias roturas y grietas)



Basta citar cuatro conjuntos de escultura y pintura que todavía contempló *in situ* Gómez-Moreno, y que por suerte describió minuciosamente, para comprobar la *suerte* que corrieron algunas esculturas y retablos. En el templo de San Martín del Castañar un “alto-relieve del *Descendimiento*, compuesto de ocho figuras; estilo de Berruguete, con exagerada expresión, madera pintada dorada (1 x 0,60)”<sup>43</sup>. En la iglesia de Villoria “muchos fragmentos de uno o dos retablos, amontonados en el desván, del mismo tiempo que el retablo anterior [se refiere a uno de finales del XVI] y con columnas iguales [entorchadas]. Les corresponden buen número de tablas pintadas: las unas parecen italianas y recuerdan lo de Tibaldi y Urbina en El Escorial, con carnes rosadas y mucho de verdosos y dorado, correctas y elegantes, pero de un estilo superficial y sin inspiración”<sup>44</sup>. En la parroquial de Villorueta indicó que, procedente del retablo antiguo sustituido por otro “enorme, de estilo churrigueresco que llenaba el testero de la iglesia” había “una hermosa estatua de *San Pedro en cátedra*”, por fortuna conservada, y “diez y seis tableros pintados, dignos de figurar entre lo más notable de la provincia; dibujo finísimo, aun en las figuras grandes, hermosos rostros, viveza y

<sup>43</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 417.

<sup>44</sup> Y señala: “La *conversión de S. Pablo* (1,05 x 0,73 m), la *Quinta Angustia* (1,18 x 0,98), la *Asunción*, del propio tamaño, la *Visitación* (1,04 x 0,70), *Santiago matando moros* (0,84 x 0,92), *San Andrés* y otro santo desnudo en actitud de luchar, ambas (0,83 x 0,70)” precisando que “otras parecen algo anteriores, valen muy poco y son de color terroso: *Coronación de la Virgen*, *San Antón*, *la misa de San Gregorio*, *Anunciación*, *Adoración de Pastores y Reyes* y *S. Mateo*”. Cfr. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 398-399.

variedad de actitudes, presidiendo en ellas elegancia y gallardía poco frecuentes en España; muchas veces trae a la memoria el arte de Miguel Ángel, así como a Rafael en la composición de las ropas; pero saliéndose de lo romano por una factura suelta y fácil, entonación con vicos efectos de claroscuro, fondos sombríos y una profundidad de idea que acusa talento extraordinario: a lo menos, así me pareció a vista de las tablas, que merecen ser estudiadas con el mayor detenimiento”<sup>45</sup>. Por último recordaremos la pérdida del retablo mayor de Ventosa del Río Almar “de estilo clásico, de hacia 1570, con tres órdenes de columnas jónicas y corintias, cuyo tercio bajo va lleno de figuras y cogollos; frisos con niños, carteles y querubines; banco lleno de relieves buenos figurando apóstoles, el nacimiento de Cristo y la Epifanía. Contiene once tablas con asuntos usuales y seis más con santos en los intercolumnios, de agradable aspecto y color vivo, como lo rafaelesco romano; pero incorrectos aunque bien pintadas”<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> “Las cuatro del banco miden 0,63 x 0,66 m y representan, de medio cuerpo: *San Agustín, Ambrosio*, con capas figurando brocado sin aplicaciones de oro; *Marcos* escribiendo, ante fondo de paisaje, y *Lucas* con la cabeza apoyada en el brazo, como pensando lo que ha de escribir. Las otras doce miden: 1,17 x 0,73 m y sus asuntos son: *Circuncisión, Huida a Egipto, vocación de S. Pedro y S. Andrés, Transfiguración, Pesca milagrosa, Negación de S. Pedro*, con admirable efecto de luz artificial y bellísima, *Conversión de Saulo*, con su caballo encabritado, *Martirio de San. Pedro*, hermosa también, y cuatro más, tan altas que no se distinguen”, cfr. Id. *Ob. cit.*, 1967, pp. 482-483 y fig. 628.

<sup>46</sup> Id. *Ob. cit.*, 1967, p. 485.



## Metodología

Desde un punto de vista metodológico hemos realizado nuestra investigación desde seis vertientes distintas:

Búsqueda, estudio y revisión del material bibliográfico existente sobre la materia tratada habiendo sido esenciales las aportaciones que sobre escultura salmantina han realizado a lo largo de los años los profesores Antonio Casaseca, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y José Ramón Nieto así como los corpus documentales publicados por Andrea Barbero y Teresa de Miguel, grandes conocedores del contenido que, sobre el siglo XVI, conserva el Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

En la investigación documental hemos utilizado extensa y detenidamente el Archivo histórico de la Universidad de Salamanca depositario de los resultados obtenidos por la desinteresada investigación realizada por su catedrático de griego don Antonio Espinosa Maeso (†1980) a lo largo de su vida en diferentes archivos, consultando cuando ha sido necesario las fuentes originales que él manejó. Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a su impagable esfuerzo por habernos facilitado nuestro trabajo y por haber contribuido tanto al mejor conocimiento del arte y de la cultura en Salamanca.

Al mismo tiempo hemos trabajado con resultados muy positivos en otros archivos en los que pensábamos que podríamos encontrar noticias relacionadas con la materia que tratamos en la tesis como, en efecto, así ha sido: nos referimos al Archivo Diocesano de Salamanca y al de la Real Chancillería de Valladolid.

También hemos simultaneado la consulta de bibliotecas y archivos con el trabajo de campo que nos ha obligado a recorrer la diócesis de Salamanca y la de Ciudad Rodrigo para conocer y estudiar en directo lo que se ha conservado así como comprobar si existían aún obras que se habían o habíamos documentado.

Proceder a una recogida de material gráfico de calidad, hasta ahora inexistente, con el que apoyar el estudio y dar a conocer, a todo aquel que esté interesado, el arte renacentista salmantino pues numerosos lugares de la diócesis son, cuanto menos, de

complicado acceso por la morfología geográfica de la provincia.

Publicación sistemática de alguno de los hallazgos más relevantes y atractivos que hemos ido encontrando durante nuestra investigación. En los cuatro cursos académicos en los que hemos desarrollado nuestra tesis doctoral hemos publicado una monografía y tres artículos<sup>47</sup> con los cuales hemos comunicado a la comunidad científica y a los interesados en la materia nuestros hallazgos, pero también nos han servido para darnos cuenta de muchas de nuestras carencias.

Estudio y reflexión sobre todo el material acumulado, seleccionando el que hemos creído más conveniente para la redacción de nuestra tesis doctoral; descartando aquél que se alejaba de los objetivos del estudio, igual de interesante sin embargo, sobre el cual esperamos poder profundizar a lo largo de nuestra trayectoria profesional.

Finalmente la lenta y trabajosa redacción, las consabidas revisiones y el montaje definitivo de todo el material gráfico en un discurso diacrónico.

---

<sup>47</sup> Cfr. notas 6 y 26.

## **Agradecimientos**

Esta introducción no se puede concluir sin agradecer la desinteresada ayuda que nos han brindado los catedráticos D. Antonio Casaseca, de la Universidad de Salamanca, que orientó nuestro doctorado hacia el arte salmantino, y D. Jesús Urrea, de la Universidad de Valladolid, director de este trabajo por sus desvelos y formación recibida a lo largo de su realización.

También al Museo Nacional de Escultura, en el que disfruto de una beca FormARTE de formación y especialización en materias de la competencia de las instituciones culturales dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, así como a su personal, en especial a su subdirector D. Manuel Arias Martínez y al conservador D. José Ignacio Redondo; y al Museo de la Universidad de Valladolid (MUVa) en el que igualmente trabajé como becaria, a todos sus trabajadores y al Gabinete de Comunicación de la Universidad de Valladolid.

Mi más sincero agradecimiento a todos los profesionales de los diferentes archivos y bibliotecas de los que he sido usuaria durante el transcurso de presente trabajo y que tantas facilidades y ayuda me han brindado; sobre todo a los del Archivo de la Real Cancillería de Valladolid (ARChVa), Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPVa), Archivo Diocesano de Salamanca (ADSa), Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSa), Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSa); bibliotecas de las Universidades de Salamanca y Valladolid, la de la Universidad Pontificia de Salamanca y al Centro de Estudios Castellano Leoneses de la Junta de Castilla y León. También a todos los miembros del departamento de H<sup>a</sup> del Arte de la UVa y de la USal con los que me he formado e iniciado en la investigación, y a otros profesionales que han colaborado conmigo todos estos años: el Delegado Diocesano de Zamora para el Patrimonio y la Cultura, D. José Ángel Rivera de las Heras; el arquitecto D. Luis Alberto Mingo Macías; el historiador y fotógrafo D. José Manuel Rodríguez; ya mi buen amigo D. Santiago Cortés Cortés, graduado en Farmacia por la USal.

Por supuesto, a todas las instituciones y organismos que han depositado su confianza en nosotros brindándonos la oportunidad de publicar nuestras investigaciones: Ediciones Universidad de Valladolid (EdUVa), Boletín de Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid (BRAC) y al *BSAA Arte*.

A los señores párrocos de las iglesias que visitamos durante la elaboración de este trabajo en la diócesis salmantina y mirobrigense que tantas facilidades nos han dado para conocer sus templos y obtener documentación fotográfica, con especial mención a D. Antonio Martín, D. Crescencio Sánchez, D. Anastasio Fariza y D. Rafael Blanco; a todas las personas que tan amablemente nos atendieron en nuestras visitas, así como a aquellas que tan altruistamente se esfuerzan por mantener viva la historia de sus pueblos, en especial a D. José Andrés San Arroyo.

Finalmente a la Escuela de Doctorado de la Universidad de Valladolid (ESDUVa) y su programa doctorado *Patrimonio Cultural y Natural. Historia, arte y territorio*, donde se enmarca el presente estudio, por toda la formación que he recibido durante estos años, con especial mención al presidente de su comisión académica D. Enrique Serrano Cañadas.

## PANORÁMICA DESCRITA POR LOS VISITADORES DIOCESANOS HACIA 1600

La diócesis de Salamanca, sufragánea del arzobispado de Santiago durante el siglo XVI, confinaba al norte con las de Zamora y Valladolid, al este con la de Ávila, al sur con las de Plasencia, Coria y Ciudad Rodrigo, y al oeste con el río Duero que la separa de Portugal. En 1587 se dividía en siete arciprestazgos [Salamanca, Armuña, Ledesma, Alba, Peña de Rey, Baños y Vadevilloria] y contaba, además, con diversas vicarias (Miranda del Castañar, Salvatierra, Cantalapiedra, Monleón, Medina del Campo y el partido de La Valdobla).

Aquel año, el obispo Jerónimo Manrique de Figueroa (1579-1593) remitió, como el resto de los prelados, al secretario del Real Patronato, la relación de vecinos que en su diócesis tenía cada parroquia o anejos (33.201) así como el de sus pilas de bautismo (606)<sup>48</sup>, con el objetivo de formar un censo de la población que habitaba en la corona de Castilla<sup>49</sup>.

Por su parte, el obispo Luis Fernández de Córdoba Portocarrero (1602-1615) convocó sínodo diocesano en 1604 en el que se aprobó, entre otros muchos asuntos, todo lo referente a las reglamentarias visitas diocesanas. El prelado debió sentir un especial interés por contar con un detallado informe sobre el estado del territorio que gobernaba, su feligresía, templos, ermitas, hospitales, capellanías, beneficios, y también conocer la situación espiritual y material de sus clérigos y parroquias. De ahí que en ese mismo momento diera comienzo la redacción, por parte de sus visitantes, del *Libro de los lugares y aldeas del Obispado de Salamanca* seguido de otro *Libro de los Clérigos*.

De este último no hay más noticia por ahora pero el manuscrito del primero cuenta con una excelente transcripción, precedida de unos breves comentarios, editada en 1982 por

---

<sup>48</sup> “Memoria de las pilas que hay en esta diócesis de Salamanca y la vecindad que cada una tiene”, cfr. GONZÁLEZ, Tomás. *Censo de población de las provincias y partidos de la corona de Castilla en el siglo XVI*. Madrid, 1829, pp. 313-319.

<sup>49</sup> Según el censo de población de 1769 la diócesis tenía 401 pueblos, 267 parroquias, 786 clérigos, 2539 religiosos y un total de 107.863 almas. A mediados del siglo XIX había 430 parroquias. Cfr. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Salamanca*. Madrid, 1845-1850 (Ed. consultada: Valladolid, 1984, p. 223).

los profesores Casaseca y Nieto González<sup>50</sup>. Sin duda, el libro posee un valor extraordinario para conocer el escenario y la realidad del amueblamiento litúrgico de que disponían la mayor parte de las iglesias rurales del obispado salmanticense, prácticamente en los años en que concluye el desarrollo de nuestra investigación. Por ello consideramos oportuno extraer del mismo el mayor rendimiento de cara a completar la información que, hasta ahora, no suministran otro tipo de documentos.

La falta de estudios sobre el tema y sobre el periodo se remedia gracias a esta fuente documental de primera mano, si bien es cierto que sólo constituye una aproximación al mejor conocimiento del contenido artístico de los templos pues los intereses de los visitantes no eran de índole exclusivamente estética sino que les movía otros de carácter administrativo o espiritual. Es cierto que se trata de una visión panorámica y poco profunda pero gracias a la actuación de los visitantes que lo elaboraron se pueden extraer datos muy útiles ya que en múltiples ocasiones se aportan juicios de valor sobre retablos, esculturas o pinturas, noticias sobre autores, mencionan el estado de conservación de las obras o su antigüedad, e indican las decisiones que adoptan en algunos de estos asuntos.

El paso del tiempo, la despoblación, los cambios de gusto, las guerras, los accidentes y, más recientemente, los expolios y ventas provocaron la destrucción paulatina de buena parte de las obras que contemplaron en aquel momento, *in situ*, los visitantes. De ahí que la consulta del *Libro de los lugares y aldeas* sea muy útil para reconstruir, para permitirnos imaginar y para rastrear el patrimonio desaparecido o comprobar el conservado, realizar búsquedas, y complementar hallazgos documentales, entre otras muchas aplicaciones.

Con respecto a la temática artística que nos interesa, su lectura suscita alguna duda que se soluciona cuando avanzamos en ella y alcanzamos perspectiva. Nos referimos, por ejemplo, al uso de la figura retórica sinécdoque, empleando el término imagen “de tabla” en lugar “de madera”, que puede provocar confusión si pensamos que se refiera también a imágenes de pintura sobre tabla. Las posteriores matizaciones de que las imágenes eran en “tabla dorada” (Añoover de Tormes), en tabla “dorada y estofada” (La Cabeza de Foramontanos, Valsalabroso) o se trataba de “una imagen muy linda de tabla” (Vídula) lo aclaran y son concluyentes las que se refieren a “un retablo de tabla

---

<sup>50</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, 1982.

con Nuestra Señora y muchos santos por dorar, pero la custodia es dorada con un San Miguel encima” (Vilvestre); a una imagen de “San Pedro, de tabla, dorado, lo demás del retablo es de pincel” (La Peña); a que el retablo es “de medio relieve, por dorar, razonable, que tiene una imagen del Rosario en muy buen tabernáculo con sus santos pintados al óleo” (Mieza), o a que el retablo” es de talla nuevo y de pincel” (Alconada)<sup>51</sup>.

Por otra parte, son repetidas las ocasiones que aluden de forma precisa a retablos formados con tablas pintadas, por ejemplo: “un retablo de pincel que aunque viejo es bien parecido” (Yecla) o “un retablo de pincel a lo viejo” (Cantalpino); “un retablo a pincel a lo antiguo, que está bueno, con una imagen de San Martín” (Lorbadilla); o un “retablo deshecho, que no sirve ni son de menester los tableros, aunque son viejos tienen buena pintura y refrescándola pueden servir para otra iglesia” (Salvadorique) o, sencillamente “un retablo antiguo” (Jurvado). Sin duda se trataría de retablos formados con pinturas góticas. Pero otras veces describen los “altares nuevos con sus retablos al óleo, muy graciosos” (Cabaco); o se habla de “tres retablos de pincel muy buenos” (Armenteros). En otros momentos se extienden más en las descripciones de sus contenidos: un “retablo de los apóstoles Judas y San Simón, de pincel, razonable” (Haxos) o “un retablico de la historia de Sant Martín y un altar de Nuestra Señora, muy bueno, de doña María Minaya”(Ledesma); “un retablo famoso de pincel de la vida de San Bartolomé, la mitad y de Nuestra Señora y sus misterios la otra mitad” (Cepeda); “un altar mayor con un famoso retablo de pincel y de talla dorado y de muy graciosas figuras” (Villoruela de Valdevilloria); “el retablo de la iglesia es bueno y casi nuevo pintado a pincel y, en medio, pintado San Julián” (San Julián de Valmuza); “un retablo de pincel de la historia de Sant Martín, bueno” (Horcajo); “un retablo de San Miguel con otros santos al óleo, bueno” (Cerezal) o se limitan a anotar, simplemente: “un retablo a pincel, grande, de muy buena pintura”(Herguijuela); “un retablo a pincel” (Montejo de Salvatierra, Pitiegua, Villaflores) o un “retablo al óleo” (Salmoral)<sup>52</sup>.

Igualmente especifican que algunos retablos de pintura se hallaban presididos por una imagen escultórica de madera: “un retablo de pincel de la historia de San Martín,

---

<sup>51</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 7, 16 y 28, 20, 23, 19, 22 y 111 (respectivamente).

<sup>52</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 29, 187, 224, 203, 2, 89, 182, 160, 5, 80, 100, 218, 117, 39, 81, 123, 186, 196 y 185 (respectivamente).

bueno para antiguo, en el medio del cual está el sagrario, curioso, y sobre él el santo de talla, dorada, muy bien hecho” (Villa de San Martín); “tiene retablo y en él está el sancto [Mamés], encima de la custodia de bulto dorado” (Herrezuelo); “un buen retablo al óleo con un San Cipriano, de tabla dorado y estofado” (Villarmuerto); “un retablo bueno al óleo y tres imágenes de talla doradas, un San Sebastián en medio y al lado derecho un San Gregorio y una Santa Ana al izquierdo” (Aldealconde [se refiere a Villanueva del Conde]); un altar colateral “de pincel con algunas figuras de talla, San Sebastián y San Fabián y otros” (Macotera); “un buen retablo de talla dorado y estofado, y algunas imágenes de pincel buenas” (Sequeros); o, de forma más concluyente: un “retablo muy bueno, de buena mano, así en pincel como en la talla” (Escorial de la Sierra)<sup>53</sup>.

En otras ocasiones nos dejan con la incertidumbre: “dos altares colaterales muy buenos y curiosos y uno de Nuestra Señora del Rosario, dorado y estofado, y otro de San Gregorio Nacianceno, muy nuevo y bueno”(Mogarraz); un “retablo nuevo y vistoso y en medio una caja, sobre la custodia está la imagen de San Lorenzo, de bulto”(El Pino); o a medias pues no especifican si eran de pintura o de escultura: “un retablo mayor que aunque antiguo es bueno” (Villoria cabeza de Valdevilloria); “un retablo antiguo” (Pobeda); “un retablo muy bueno y tres altares curiosos”(San Esteban de la Sierra) o, sencillamente, “buenos retablos y ricos”(Aldea Rubia) o “un retablo razonable” (Espino de Orbada)<sup>54</sup>.

Los visitantes adelantan en sus informes juicios de valor, refiriéndose a la calidad de la escultura como simplemente “buena”, “muy buenas” (Palacio del Arzobispo, Quadrillero, Berganziano, Guadramiro) o “muy linda”. A veces reparaban en que el retablo que contemplan está “bien parecido” (Vilvestre) o es “vistoso” (Doñinos) o simplemente “bueno” (Cuelgamures). También aseguran que el retablo “es rico, dorado, de tabla, con muchos santos y columnas” (Guadramiro), que son “muy buenos [los] colaterales” (Añoover de Tormes), “grande y famoso [el] retablo de San Jorge, de medio relieve, con algunas imágenes de relieve entero y otra de pincel, todo nuevo y lucido” que había en una capilla del templo de Villa de San Martín o el retablo de San Miguel “de talla dorado y estofado, muy rico y grande” así como otro “de San Antón ermitaño también de talla y bueno” (Herguijuela). En otras ocasiones anotaron que la

---

<sup>53</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 85-86, 69, 34, 77, 113, 87 y 91 (respectivamente).

<sup>54</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 84, 212, 98, 191, 75, 184 y 174 (respectivamente).

imagería es “costosa” (Villanueva de Lugo), que el sagrario es “bueno” o “razonable”, formado por “cuadros de medio relieve uno de Nuestra Señora otro de Santiago” (Casarito) e incluso “muy gracioso” (Masueco)<sup>55</sup>.

Las esculturas más citadas son las imágenes de Cristo [uno “bien hecho” en Garcirrey, adjetivo que también se aplica al del humilladero de la Villa de San Martín recordándose que había otro en el convento de Nuestra Señora de Gracia “de mucha devoción en toda esta tierra” y las dedicadas a la Virgen en su advocación del Rosario en: Vilvestre (“retablo de tabla de Nuestra Señora y sus misterios del Rosario, también muy buenos”), Guadramiro (“una imagen muy buena”), Traguntia (una imagen del Rosario, de tabla dorada y estofada, muy buena”), Carbajosa y Santa María de Peña Rey (“tiene una imagen del Rosario, buena”), Herguijuela (“altar de Nuestra Señora del Rosario de talla muy buena”), San Martín del Castañar (“Nuestra Señora del Rosario”), Villorueta de Valdevilloria, Macotera (“Nuestra Señora del Rosario con sus misterios”), Robliza de Cojos (“retablo nuevo de pincel y talla dorada y estofada, este retablo es de los Misterios del Rosario”) y Quejigal (“una imagen de Nuestra Señora del Rosario en un tabernáculo en una pared arto buena”). En Fuente Roble citan “una imagen de Nuestra Señora de los Ángeles, dorada y estofada, buena”; en Berrocal de Salvatierra “una imagen de la Asunción con seis ángeles, de talla, todos dorados” y otra “Nuestra Señora de talla dorada, muy buena imagen” en Garcirrey; incluso, en Yecla había “necesidad de una imagen del Rosario” por lo que se manda que la “haga la cofradía”<sup>56</sup>.

Desgraciadamente todas estas noticias y datos carecen de acompañamiento cronológico o de cualquier mínima precisión por lo que no es posible aventurar nada sobre sus características de estilo, tamaño, etc. salvo cuando se indica que las obras son muy antiguas (Villanueva de Reyes, Villarino, Berrocal de Salvatierra, Mogarraz, Nava de Alba), viejas (Encinasola, Arapiles) y hasta feas, como “un San Benito que les quise enterrar y lloró el pueblo de manera que lo remití a tratarlo con V. S.” (Galisancho); o bien, nuevas, como ocurre en Saucelle: “un retablo nuevo, por dorar, de tabla muy buena”, Aldeanueva del Arzobispo y Santo Tomé de Colleis, única

---

<sup>55</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 8, 11, 13, 26, 23, 117, 207, 26, 7, 85-86 (donde también señala buenas imágenes “dos de Nuestra Señora y otra de Santa Apolonia” en la capilla mayor), 81, 171, 87 y 19 (respectivamente).

<sup>56</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 45, 85-86 (acabó en la parroquial. Se le conoce como el Cristo Miserere y se considera cercano a Valmaseda. Cfr. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 94), 23, 26, 32, 47, 81, 85, 100, 157, 159, 45, 73, 128 y 30 (respectivamente).

ocasión en que se especifica la fecha: “que lo han puesto este año de 1604, gracioso el retablo” de la ermita de Nuestra Señora del Otero si bien, en varias ocasiones comprueba que se estaban haciendo obras como cuando dice que “están dorando la custodia” (Zarza) o que la iglesia “tiene dos retablos buenos y lucidos y se hace de presente otro para el altar mayor que será rico y costoso” (El Campo de Peñaranda)<sup>57</sup>.

Lo mismo puede decirse sobre la autoría de tantas obras citadas en el *Libro* pues apenas se mencionan los nombres de sus responsables, tan solo cuatro entalladores /escultores y otros tantos pintores /doradores. Pero no nos engañemos, se les recuerda no por su valoración artística sino por verse implicados con obras que suscitaban problemas en su ejecución o financiación: El entallador Antonio de San Miguel “que vive junto a San Justo en Salamanca” tenía “a su cargo un retablo de tabla de San Miguel y Santa Isabel [...], el cual tiene recibidos más de VII mil maravedís, está esperando esta iglesia [de Guijuelo, tierra de Ledesma] este retablo”. En otra ocasión, al mismo artista, se le denomina “pintor vecino de Salamanca” pues había concertado por CCLX ducados dorar un retablo nuevo para la Iglesia de Santa Olaya, en Las Torres y Miranda de Azán, la cual se hallaba derruida y “desviada del lugar, en un ejido” por lo que el visitador ordenó parar la obra a pesar de que ya le habían entregado 400 reales<sup>58</sup>.

El hijo del escultor Juan de Montejo, también del mismo oficio y vecino de Salamanca, había comenzado “a hacer un retablo de talla para el altar mayor [de la iglesia de San Andrés en Alba de Tormes] [...] a quien el mayordomo ha dado 800 reales y solamente a entregado la custodia para el santísimo sacramento y el Santo Andrés” pero el visitador ordenó “que no den dineros al entallador ni se pase adelante hasta dar cuenta de ello a V. S.<sup>ap</sup>”. Por su parte, al escultor Juan de Huerta, vecino de Salamanca, hacía muchos años que en Castellanos de Armuña se le había encomendado hacer “un retablo de talla [...] y no ha traído los Santos de bulto que faltan, ase llevado muchos dineros este escultor, acostumbrado a poner quien saque la fábrica y se a llevado estos años atrás la renta, merece este escultor en todas las obras de esta iglesia así de su oficio como de cantería”; por ello, el visitador determinó que “no le den más dinero sin verse con V. S.<sup>a</sup> y así mismo que dentro de un mes se ajusten la cuenta con él y le compelan a traer las figuras que está obligado”. Algo

---

<sup>57</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 13, 17, 73, 84, 103, 25, 48, 72, 25, 51, 161, 35 y 225 (respectivamente).

<sup>58</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 36 y 48 (respectivamente).



*Retablo mayor.* Pedro Martín y Antonio Rodríguez. Ventosa del Rio Almar. Salamanca (desaparecido)

parecido sucedió en la iglesia de Santiago de la Puebla donde tenían un retablo mayor “que aunque pequeño es bueno” y a pesar de ello el provisor Jerónimo Moriz decidió encargar “un retablo grande, que lo hace Martín Rodríguez entallador, vecino de Salamanca que vive en la plaza de San Julián” a quien ya le habían entregado “más de 400 ducados y llegan a 550 y lleva por el dicho retablo mil ducados por la talla, sin madera”. Como la iglesia se había visto “damnificada”, el visitador ordenó que “no se le dé más dinero ni se prosiga la obra sin la licencia y mandado de V. S.”<sup>59</sup>.

En Ventosa [de Río Almar], pese a que su altar mayor era “un retablo viejo, aunque pudiera pasar algunos años”, encargaron otro “nuevo a un pintor que se llama Antonio Rodríguez, vecino de Salamanca, que vive hacia la Puerta de Zamora” el cual estaba “hecho y acabado y se le han dado dineros más que 300 ducados”. El visitador mandó ajustar cuenta con el pintor y que después fuesen “a pedir licencia para llevar el retablo el cual dicen es muy costoso”. Por su parte Alonso Rodríguez, pintor vecino de Salamanca a la calle de Herreros, había recibido casi 50.000 maravedís [189,39 ducados] por tener a su cargo dorar el retablo de talla de La Mata el cual “tiene comenzado el retablo y dorado el marco del”<sup>60</sup>.

La iglesia de Pizarral “tiene un cristo en su Cruz y un pintor de Salamanca que se llama Antonio Gutiérrez, quiere hacerle una caja y pudiera esta imagen pasar sin caja con un velo, ándesele dado al pintor 113 reales, mandé yo no se le diesen más sin orden de V. S.”. El mismo artista fue autor de un “buen retablo de la Magdalena de pincel que costó 100 ducados” en el templo de Las Navas, y se desvela que el taller de los Gutiérrez, pintores salmantinos que vivían “a la Cruz de San Francisco”, tenían en su poder desde hacía más de catorce años “un retablo de un altar colateral” de la iglesia de Morille. Como se les había entregado mucho dinero a cuenta, era necesario “saber que se hace con el retablo y ver lo que dicen, que está todo carcomido”<sup>61</sup>.

El caso de la iglesia de Terrados fue algo parecido; se había hecho “un buen retablo de tabla y pintura” pero “dos cuadros vinieron cortos y no encajan bien, ni está puesto el frontispicio” y aunque los pintores, cuyos nombres no se expresan, se habían obligado “a ponerlo bien [...] no lo han hecho”; y la iglesia de San Miguel de Tordillos había

---

<sup>59</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 61, 94 y 114 (respectivamente). Afortunadamente el último retablo se conserva, cfr. pp. 569-578 de este estudio.

<sup>60</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 112 y 162. El retablo de Ventosa ha desaparecido pero se conoce por fotografía.

<sup>61</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 124, 159 y 137 (respectivamente)

“dado a hacer un retablo a un pintor, vecino de Peñaranda, al cual se le han dado muchos dineros” por lo que se les ordenó que se hiciesen diligencias para recuperar el retablo<sup>62</sup>.

Por entonces se consideraba que la mejor capilla y retablo mayor “de talla y pincel que hay en todo el obispado” era la del templo de Palencia de Negrilla. Incluso se recuerda que la iglesia disponía de “otros dos altares colaterales con dos retablos [...] de talla estofados y dorados los cuales tienen pobre a la iglesia porque el pintor, que se llama Martín de Cervera, vecino de Salamanca, los hizo y se apreciaron en casi 50.000 maravedís [133,68 ducados]”<sup>63</sup>.

El capítulo de donaciones o entrega de limosnas para sufragar empresas artísticas se reduce al excepcional caso del clérigo Martín de Canta el Pino, que cuando regresó de las Indias, mandó hacer a su costa “un altar de Santiago muy rico y costoso” en Villoria<sup>64</sup>. Lo habitual era que la fábrica del templo corriese con todos los gastos pero en alguna ocasión la participación económica de los vecinos, como los de Linares, fue la que colaboró “renovando un retablo de talla y pincel, muy bueno, y va muy adelante la obra [...] a este retablo a ayudado el lugar con más de 700 reales y costará más de 300 ducados” [3300 reales]. Sin embargo, como el visitador no lo veía claro ordenó “que no se prosiguiese la obra del retablo sin licencia de V. S.”<sup>65</sup>. También las limosnas de los vecinos de Las Casas del Conde hicieron posible “un retablo de madera por dorar y en medio de él está santa Caterina, de talla dorada y estofada, y [...] sólo ha gastado la fábrica 12 ducados”<sup>66</sup>.

No obstante, la ausencia de recursos económicos de las aldeas y los elevados precios de las obras provocaban situaciones como las que atravesaban las iglesias de Palacios de Salvatierra que tenía “un retablo a medio pagar”, Narros de Matalayegua por cuyo retablo, calificado de “bueno”, debía 36.000 maravedís (136,36 ducados) o Linejo [pedanía del municipio de Matilla de los Caños del Río, en la comarca del Campo Charro] que debía casi todo el coste de un “buen retablo de talla y pincel nuevo”<sup>67</sup>.

---

<sup>62</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 137 y 110 (respectivamente).

<sup>63</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 168.

<sup>64</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 98.

<sup>65</sup> Al margen: MD “Está acabado este retablo y está muy bueno y hay una caja con muchas reliquias autenticadas por Su Señoría”. Id. *Ob. cit.*, pp. 130.

<sup>66</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 84.

<sup>67</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 129, 52 y 157 (respectivamente).

En contadas ocasiones el visitador ordenó aplicar fondos para costear alguna obra, como el guardapolvo para proteger el retablo de Malpartida; un velo “para el retablo [de Fuente Roble] que lo destruyen las golondrinas”; renovar una imagen de Nuestra Señora (Hoyuelos), reparar “una imagen sin una mano y maltratada” (Cerribáñez, sic.) o que una vecina devolviera una imagen de Nuestra Señora que se había llevado “a renovar y no la ha devuelto” (Coitos). En otras, señalaba las carencias que advertía en los templos: en el de Cilleros de Salamanca “no tienen en el altar más que la custodia con el Santísimo Sacramento porque es pobre esta iglesia y no puede hacer retablo ni más adorno”; en la iglesia de Valverde “el altar mayor a menester un retablo, tiene 50 ducados que mandó por su sepultura Francisco Ruano, presbítero, con estos y con limosnas que el pueblo hará y con alguna ayuda que la iglesia les haga, se podrá mandar hacer”; en Sanchón “no tienen retablo, los vecinos desean uno y quieren acudir a hacerlo, acudiendo la iglesia, mándeles acudiesen cuando hubiese allegado su limosna a V. S.<sup>a</sup> para que les de licencia para hacerlo y para que de la iglesia se les ayude con algo”. Y, a veces, ponía remedio a las carencias: el caso del templo de Palacios de Salvatierra que no tenía custodia y precisaban “traer una que tienen hecha en Salamanca, quédoles orden para traerla” o el de Peña de Cabra que, a pesar de tener “imágenes de los mártires San Fabián, San Sebastián y Nuestra Señora, todas buenas, doradas y estofadas”, carecían de custodia por lo que les insinuó que suplicasen al obispo “para que de Peralejo, que es aquí cerca, se les preste una que ya no les sirve”<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 154, 128, 35, 11, 136, 138, 176-177, 144, 129 y 148 (respectivamente).

## LA ESCULTURA EN SALAMANCA EN EL SIGLO XVI

### Los oficios artísticos en madera. Definiciones y problemática

*El Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias recoge en 1611 que “los carpinteros de obra prima que labran talla, por las figuras que hacen de relieve entero o medio, se llamaron entalladores, y por las molduras, en cuanto ajustan unas con otras especialmente en las esquinas y ángulos, se llaman ensambladores”, mientras que un escultor era, sencillamente, “el que esculpe, y escultura la obra que hace de talla”. Por imagen se entendía las figuras que “comúnmente entre fieles católicos nos representan a Cristo Nuestro Señor, a su Madre Virgen Santa María, a los apóstoles, y a los demás santos, y los misterios de nuestra fe, en cuanto pueden ser imitados y representados para que refresquemos en ellos la memoria [...] En cuanto imágenes [también] significan las efigies de los hombres<sup>69</sup>”.

En cambio, si atendemos al *Diccionario de Autoridades*, editado entre 1726 y 1739, encontramos que como ensamblador se define al “carpintero de obra prima, que hace obras de talla y molduras, y ajusta las unas con las otras, especialmente en las esquinas y ángulos de las maniobras de carpintería”, mientras que entallador era el “artífice u oficial que entalla y hace figuras de bulto en madera, bronce o mármol: si bien con especialidad se apropia este nombre al que hace obras en madera”.

Entonces ¿un ensamblador era capaz de tallar y de ensamblar mientras que un entallador no tenía la destreza del ensamblaje? Además, este último se arrogaba capacidades propias del escultor, aquel que “esculpe y entalla, ahora sea en mármol, piedra, marfil, madera, etc.”. En cambio imaginario se aplica al “artífice de estatuas y pintor de imágenes”<sup>70</sup>. Como vemos con estos términos, producto de la necesidad de clasificar todos los aspectos de la vida en compartimentos estancos, no se precisan unos límites definidos a una realidad tan compleja y múltiple.

---

\* Buena parte de este capítulo se publicó como artículo cfr. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (b), pp. 17-32.

<sup>69</sup>*El Tesoro de la lengua castellana o española compuesto por el licenciado don Sebastián de Covarrubias*. Madrid, 1611, pp. 354, 355, 370, 502 y 503.

<sup>70</sup>*Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil: Madrid, 1984. Tomo II, pp. 490, 498, 580 y Tomo IV, p. 213.



Marcia Barronis. Ilustración xilográfica de la edición alemana de *De mulieribus Claris*, Augsburgo, 1479.

Hasta el momento resulta imposible concretar cuando nació, como tal, el gremio de ensambladores y entalladores de la ciudad de Salamanca, único por ahora -de los referidos al trabajo de la madera- del que tenemos constancia documental en la ciudad. En primer lugar porque la conversión de las cofradías tardomedievales, también llamadas cofradías gremiales, en corporaciones gremiales propiamente dichas no sucedió de un día para otro sino que fue un proceso lento que comenzó a gestarse en Castilla con la llegada al trono de los Reyes Católicos. En segundo lugar por lo complejo que resulta delimitar con exactitud los cometidos de los distintos oficios relacionados con el trabajo de la madera en España durante el siglo XVI: carpintería de lo blanco, de lo prieto, ebanistería, talla, ensamblaje, imaginería y escultura, entre otros.

### **Imagineros, escultores, entalladores y ensambladores**

Por lo que se refiere a este asunto, apenas se conoce documentación relativa a Salamanca durante las primeras décadas del siglo XVI. Se han conservado pocos contratos de obra escultórica que permitan demostrar, entre otras cosas, el concepto profesional que los escultores -en el sentido más amplio: artífice capaz de “modelar, tallar y esculpir a partir de un material cualquiera”- tenían de sí mismos o el término que utilizaban para referirse a su oficio.

Los libros de cuentas, las libranzas o las cartas de pago suplen esta laguna pues, en este tipo de documentación, los contratantes, mayordomos de fábrica, administradores, pagadores, etc. se refieren a ellos como imagineros/imaginarios o como entalladores. Para empezar, hay que tener presente que todo imaginero era entallador pues era capaz de tallar pero no todo entallador era imaginero; del mismo modo el escultor que sabía trabajar en piedra podía hacerlo en madera pero no al contrario ya que para ello se requería cierto grado de especialización formativa.

A comienzos del siglo XVI, en Salamanca había muchos **imagineros** dedicados a la escultura en piedra, capaces de crear figuras humanas, más o menos realistas, o temas de la naturaleza. Durante buena parte del siglo, allí y en otros lugares, se denominaba imaginero al escultor que hacía imágenes. Por ejemplo, en 1523, en las cuentas de la mayordomía de su Catedral se apunta: “de las imágenes que hizo Antonio de Malinas, 1.500 maravedís por libranza” o “a Antonio Malinas imaginero, 15 reales por libranza”. Tales imágenes no tenían que ser de bulto redondo sino que podían ser relieves. De nuevo, en 1539, se recoge: “Pagué por libramiento fecho un día antes 2.720 maravedís a Miguel de Espinosa imaginero de diez medallas que hizo”<sup>71</sup>. Además de estos artistas se podría citar a otros muchos que estuvieron empleados en la misma Catedral: Egido, Juan de Gante, Gil de Ronza, Diego Labe, Domingo de Vidana o Lucas Giraldo<sup>72</sup>. Por supuesto, habría también otros imagineros capaces de hacer esculturas en madera destinadas a favorecer devociones populares y particulares o completar el historiado de retablos en los que, poco a poco y a medida que avanzaba el siglo, la pintura empezaba a dejar paso a la escultura. Sus nombres, por ahora, son desconocidos como los de la mayoría de los **entalladores** especializados en talla

---

<sup>71</sup> Sobre este artífice burgalés activo en Palencia y Salamanca cfr. MARTÍ MONSÓ, José. *Ob. cit.*, 1898-1901, p. 335. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Miguel de Espinosa, escultor e imaginero”, *Goya: Revista de Arte*, 21 (noviembre-diciembre, 1957), pp. 145-151. PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, 1977, pp. 205-220. VV.AA. *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Tomo I. Madrid, 1977, p. 115. La opinión que le merecían Giralte y Juni, así como sus respectivos proyectos para el retablo de La Antigua, se encuentra transcrita en el *Apéndice documental* (Doc. I).

<sup>72</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca, 1951, pp. 37, 94 y 168. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1987, p. 139 nota 7. PEREDA ESPESO, Felipe. “La decoración escultórica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI” en *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León I*. Ávila, 1994, pp. 257-260. CASTRO SANTAMARIA, Ana. “La fábrica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)” en CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*. Salamanca, 2014, pp. 1603-1657.

menuda de carácter ornamental que llenaron de fantasía fachadas, escaleras, capiteles y zapatas, entablamentos, cornisas, cresterías, etc.

Aunque la escultura trabajada en piedra que ha llegado hasta nosotros sea más abundante, debido a su solidez y a su resistencia a cambios de gusto, no toda la que se hizo entonces se trabajó en ese material. Desde muy temprano hubo entalladores que contrataron retablos, obras en madera de gran entidad que por su naturaleza requerían de dos especialidades para su fabricación: el ensamblaje para formar su estructura y la talla para revestirla con ornamentación. Por ejemplo, antes de 1518, los entalladores Francisco Garcés y Martín Rodríguez “el viejo”, tal vez el padre o el tío del escultor homónimo activo durante la segunda mitad del siglo XVI, concertaron un retablo para la parroquial de Machacón<sup>73</sup> y en 1516 el mismo Rodríguez firmó un contrato para construir otro “de talla” para la ermita de Santa María la Antigua de La Vellés<sup>74</sup>. Este tipo de noticias son más numerosas referidas al segundo tercio del siglo XVI conociéndose contratos y traspasos de obra, cartas de pago y de aprendizaje así como testamentos.

De todo ello se deduce que en Salamanca había un elevado número de artífices que se autodenominaban entalladores y que parecían tener el monopolio de la escultura artística en madera: contrataban muebles litúrgicos o profanos, andas, sillerías, custodias (tabernáculos), retablos con sus santos titulares, y esculturas procesionales.

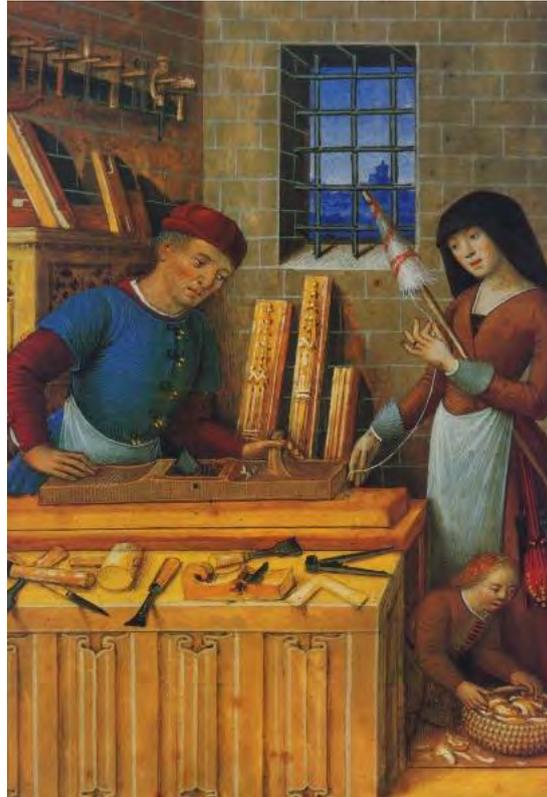
Cabe preguntarse entonces, sabiendo que talla y ensamblaje eran disciplinas íntimamente ligadas, hasta qué punto estos entalladores tenían capacidad y habilidad suficiente para crear grandes armazones y estructuras retablísticas o si actuaban como meros empresarios que después subcontractaban a oficiales expertos las labores de **ensamblaje**, tarea en apariencia más mecánica y servil que la talla. En 1540 Alonso Núñez, oficial de ensamblador, se obligó a servir a Francisco Julí, cantero y entallador, durante un año “en el dicho oficio de ensamblador en todo lo que yo supiere sin encubrir cosa alguna”<sup>75</sup>. Mucho más revelador es lo que hicieron en 1547 los entalladores Hans Sibilla y Sebastián de Toledo al subrogarse en el ensamblador Francisco de Lorena para que hiciese “el ensamblaje del retablo que tomamos a hacer

---

<sup>73</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pleitos civiles, Fernando Alonso (f), caja 1283, 2, y Registro de ejecutorias, c. 374, 4, y c. 376, 1. Desaparecido.

<sup>74</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 120. Desaparecido.

<sup>75</sup> *Id. Ob. cit.*, pp. 117 y 119.



Jean Bourdichon. *La familia del carpintero*. Finales del sg. XV. Bibliothèque Nationale. Francia

de San Leonardo de Alba de Tormes como en la muestra y planta que tenemos e dimos para hacer la dicha obra, salvo el torneare y las basas de los traspilares, y que no hicieses ni fueses obligado a más de lo que conviene al ensamblaje”<sup>76</sup>.

Sin embargo, este planteamiento es tan lógico como erróneo; la premisa de que si en una época existen distintos términos -en este caso entallador/ensamblador- es porque responden a realidades diferentes fracasa al aplicarse en este punto. No es que hubiese en Salamanca maestros entalladores que necesitasen a oficiales ensambladores que fabricasen el armazón de los retablos que contrataban, ni maestros ensambladores que al no ser capaces de torneare las patas de un mueble o de “vestir” los fustes de las columnas con motivos a *candelieri* delegasen estas labores en oficiales entalladores. Es que el jefe de un taller, considerado hábil en ambas disciplinas, se denominaba indistintamente entallador o ensamblador a lo largo de su vida<sup>77</sup> en función de la obra que contratase o de su papel como tasador del trabajo de sus colegas de profesión. Si

<sup>76</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 111, 112, 115. Desaparecido.

<sup>77</sup> En Madrid, durante la segunda mitad del siglo XVI, parece suceder lo mismo que en Salamanca. ZOFIO LLORENTE, Juan Carlos. “Reproducción social y artesanos. Sastres, curtidores y artesanos de la madera madrileños en el siglo XVII” en *Hispania. Revista Española de Historia*, 237 (2011), pp. 113 y ss.

es cierto que durante el segundo tercio del XVI es más común el término entallador, durante el último tercio de siglo se popularizó el de ensamblador porque la sobriedad escurialense que impuso el clasicismo empezaba a sustituir al abigarrado y suntuoso ornamento manierista, aunque éste nunca desapareció del todo.

Por ejemplo, si en 1547 Francisco de Lorena, al contratar la parte estructural del retablo de San Leonardo dice ser ensamblador en 1550, cuando escritura la sillería del coro de las monjas de Santa Clara se declara entallador<sup>78</sup>. En fecha más tardía, 1577, a “Juan Enríquez, entallador y ensamblador nombrado por los mayordomos de los Hermanos de la Cofradía del nombre de Jesús, [y a] Martín de Espinosa, entallador nombrado por parte de Juan Fernández ensamblador”, se les ordena examinar un retablo fabricado por Juan Fernández para el arco que la cofradía tenía en la iglesia de San Martín, y tasar “dicho retablo en lo que toca a la talla y ensamblaje<sup>79</sup>. Un año después, Martín de Espinosa al contratar un retablo idéntico al anterior para un altar en Santo Tomás Cantuariense se autodenomina arquitecto<sup>80</sup>, mientras que Juan Fernández, en 1555, cuando reclama dinero para comenzar “ciertas obras y retablos” que tenía concertadas de mancomún con el pintor Garcí Pérez, dijo ser entallador<sup>81</sup>.

Evidentemente, como ocurre en otras disciplinas artísticas, los intereses comerciales y económicos de los maestros, su destreza técnica, su formación o capacidad para la lectura e interpretación de trazas y su ingenio para el diseño, les haría especializarse en distintos tipos de obras, determinando en buena medida las tipologías artísticas que podían escriturar. Esto se aprecia mejor en el siglo XVII porque, según los autores que han estudiado este periodo, parece que hubo entalladores dedicados exclusivamente a la fabricación de muebles finos y ensambladores ocupados en la factura de retablos<sup>82</sup>. Por otra parte, los contratos que aceptasen en cada momento, su naturaleza, el número de oficiales que integraban el taller y su capacidad les obligaría o no a subcontratar con otros profesionales determinadas partes de la obra.

---

<sup>78</sup> RIESCO TERRERO, Ángel. *Datos para la historia de Real Convento de Clarisas de Salamanca. Catálogo documental de su archivo*. León, 1977, p. 18.

<sup>79</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 112, 113 y 114. Desaparecido.

<sup>80</sup> *Id. Ob. cit.*, pp. 236 y 254.

<sup>81</sup> AHPSa. Bernal López, leg. n.º 3374, fols. 366r-367vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 294.

<sup>82</sup> Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1979, pp. 387-416. *Id. Ob. cit.*, 1980, pp. 407-424. *Id. Ob. cit.*, 1980, pp. 319-344. *Id. Ob. cit.*, 1981, pp. 321-334. *Id. Ob. cit.*, 1986, pp. 321-342. GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, pp. 118-125 (para los ensambladores), 126-154 (para los entalladores) y 155-171 (para escultores).

Lo que no se puede negar es la especialización formativa que había en este oficio por parte de quienes lo profesaban. Aunque no tenga que ver directamente con Salamanca, merece la pena recoger en este punto la carta de aprendizaje del joven Carlos del Águila al colocarse de aprendiz del ensamblador segoviano Jerónimo de Amberes en 1555 para

que le enseñéis vuestro oficio de ensamblador y dibujo y traza de él, y si quisiere el dicho aprendiz aplicarse a la talla y oficio de entallador, así mismo seáis obligado, queriéndolo el dicho aprendiz y teniendo él inteligencia y habilidad para ello, enseñarle en dicho oficio de entallador<sup>83</sup>.



Jost Amman (1539-1591). *El ebanista / El escultor*. 1568. *Eygentliche Beschreibung auff aller Stände Erden*.

Más difícil resulta responder a la pregunta de si un artífice que se denominaba entallador podía hacer las veces de imaginero o escultor pues tenemos constancia que desde fechas muy tempranas los entalladores no dudaron en contratar imágenes y relieves historiados. Por ejemplo, en 1516, cuando Martín Rodríguez se comprometió a hacer el retablo de La Vellés, contrató también “la ymagen de Nuestra Señora, que a de ser de bulto”. Cuando su amigo Garcés iguala el retablo de Machacón acepta también hacer el bulto redondo de su titular: *San Bartolomé*.

<sup>83</sup> PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ob. cit.*, 1981 (Ávila), pp. 542- 543.

La visión empresarial que los maestros tenían de la obra de arte<sup>84</sup>, que en la mayoría de los casos no era producto de un trabajo personal ni único sino resultado de la colaboración de muchos profesionales, plantea de nuevo la figura del maestro o jefe de taller que, como contratante, subdividía posteriormente el trabajo entre sus oficiales o lo delegaba en otros artífices ajenos al mismo. Si un entallador o ensamblador contrataba un retablo completo, con sus imágenes y su talla ornamental, es lógico pensar que subcontratase las primeras a profesionales de aquel oficio; del mismo modo que había pintores que escrituraban esculturas, tanto en madera como en piedra, que lógicamente no realizaban<sup>85</sup>. Aunque, es evidente, no se puede obviar la existencia de artistas polifacéticos capaces de agrupar en su persona la práctica de disciplinas diferentes: así Francisco Julí, era cantero y entallador, y Juan Guerra trabajó en la fachada de la Universidad de Alcalá (1524 y 1553) haciendo los relieves escultóricos del Padre Eterno y el escudo real<sup>86</sup> y también contrató tabernáculos, como el que hizo para la iglesia salmantina de San Julián y Santa Basilisa (1560)<sup>87</sup>, o esculturas, como la vestidera de Nuestra Señora para Espino de Orbada (1551)<sup>88</sup>.

En el segundo tercio del siglo XVI, en Salamanca continuó utilizándose el término imaginero. Así se denomina Hans Sibilla al contratar el retablo de San Salvador de Guadramiro (1552)<sup>89</sup> y, sorprendentemente, al escriturar la construcción de un arco funerario en la iglesia de Santa Cruz de Alba de Tormes (1554)<sup>90</sup>; lo mismo hizo Juan Bautista cuando se obligó a que el pintor Antonio González guardase y diera cuenta de las piezas del retablo de Sardón que Juan Guerra le había entregado (1560)<sup>91</sup>; o el

---

<sup>84</sup> Id. *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid, 2002.

<sup>85</sup> Recordemos el *San Roque* de la parroquial de Nava del Rey concertado en 1599 por el pintor salmantino Juan López. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 255. La escritura la transcribió y analizó CASTÁN LANASPA (Javier). *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid: Antiguo partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid, 2006, p. 102). También el sepulcro de don Antonio Sotelo que el pintor Miguel Ruíz de Carbajal ajusta en 1578 para el templo de San Andrés de Zamora. AHPSa. Mateo Nieto Cañete, leg. n.º 5079, s. f. AUSA. R. 2, 7, 452. Parece que la legislación castellana, en la práctica, no era tan rígida como la de Nueva España donde, según las ordenanzas dadas en México en 1568, “ningún pintor ni dorador podrá tomar a su cargo obras de talla, y ensamblaje, ni madera. Ni entallador obra de pintura o dorado”. BARRIO LORENZOT, Juan Francisco (del). *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*. México, 1920, p. 84.

<sup>86</sup> CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. *El colegio mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*. Madrid, 1980, p. 74.

<sup>87</sup> Archivo Diocesano de Salamanca. Provisorato, leg. 6, n.º 53, fols. 183r y vº. AUSA\_RE, 6, 3, fols. 326-328. Desaparecida.

<sup>88</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 115 y 132.

<sup>89</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 116 y 134. Desaparecido.

<sup>90</sup> AHPSa. Pedro González, leg. n.º 9, s. f. AUSA. R. 6, 3, fols. 200-201. Desaparecido.

<sup>91</sup> AHPSa. Pedro Gódiñez, leg. n.º 2937, fol. 32r. AUSA. R. 6, 3, fols. 329 y 420.

flamenco Juan Hans al comprometerse a pagar en 1561 al librero Juan Periel cierta cantidad de ducados “por razón de 6.000 pies de imaginería e pinturas e papeles que vos compramos”; y Diego Gutiérrez en 1576 después de que el pintor Gaspar de San Miguel asentase a su hijo con él<sup>92</sup>.

El término **escultor**, que ya usaba en 1561 Lucas Mitata<sup>93</sup>, convivió durante varias décadas con el de imaginero pero a finales de siglo acabó sustituyendo al primero, del mismo modo que el de ensamblador empezó a predominar sobre el de entallador. Sebastián de Ávila, Mateo Vangorla, Juan de Montejo, Alonso y Antonio Falcote, Martín Rodríguez, Juan de Huerta, Juan Bautista de Salazar y Pedro Salazar se denominaron durante toda su vida escultores, si bien es cierto que aquellos que trabajaban a mediados de siglo se autodenominaban no sólo imagineros sino también entalladores quizás debido a la popularidad alcanzada por este término o porque aún no habían asimilado el prestigio social que otorgaba arrogarse el calificativo de escultor.

## **El oficio de ensamblaje y talla**

En las ciudades y villas del reino -Granada, Sevilla, Murcia, Valencia, Pamplona, Madrid etc.-, el antiguo gremio de los carpinteros aglutinaba muy distintos oficios que tenían que ver con el trabajo de la madera<sup>94</sup>. Poco a poco y durante el siglo XVI ciertas especialidades comenzaron la escisión de su matriz dotándose de ordenanzas propias. Sabemos, por ejemplo, los ensambladores y entalladores en la corte validaron las suyas en 1588<sup>95</sup>; los salmantinos lo habían hecho en 1572, integradas por 12 puntos

---

<sup>92</sup>AHPSa. Juan de Vergas, leg. n.º 4541, fols. 99r-100vº. AUSa. R. 6, 3, fol. 84. AHPSa. Mateo Nieto Cañete, leg. n.º 5077, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 331.

<sup>93</sup>REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a), p. 32.

<sup>94</sup>La relación, tanto profesional como personal, de los carpinteros salmantinos con el resto de los artistas que trabajaban la madera era casi nula. Es muy extraño encontrar en la documentación conocida carpinteros contratando obras de mancomún con ensambladores, entalladores, imagineros o escultores; tampoco suelen aparecer como fiadores suyos en sus contratos ni como testigos de escrituras ni en sus testamentos o curadurías. Aquellos se relacionaron sobre todo con pintores, doradores y policromadores, mientras que los carpinteros prefirieron hacerlo con canteros. Éstos se dedicaban fundamentalmente a la construcción de edificios en su compañía y a la creación de armaduras, alfarjes, y artesonados.

<sup>95</sup>LARRUGA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid, 1985 [reproducción fotomecánica de la edición de Madrid, Antonio Espinosa, 1787], tomo IV, p. 217. LÓPEZ CASTÁN, Ángel. “El gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid en el siglo XVII. Notas para su historia”, en *V Jornadas de arte. Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, pp. 349-356.

“para que en nuestro oficio no haya engaño alguno contra los que compraren nuestra obra”<sup>96</sup>. Algo diferente sucedía en Sevilla donde ensambladores y ebanistas compartían ordenanzas desde 1533 mientras que entalladores y escultores lo hicieron aproximadamente desde 1582<sup>97</sup>. También en Pamplona ya que las de 1586 incluyen en un mismo gremio el ensamblaje, la arquitectura, la tornería, la carpintería y la yesería<sup>98</sup>.

Conocemos las **ordenanzas** del gremio salmantino, presentadas en el consistorio de la ciudad el 9 de julio de 1572 y confirmadas una semana después. He aquí un resumen de sus ocho primeras entradas:

*Ordenanza primera.* Que haya dos examinadores y veedores encargados, por un lado, de examinar del grado de maestría a los que quisieren abrir tienda en la ciudad y, y por el otro, de visitar las mismas para asegurar la calidad de los productos. Éstos debían ser nombrados por la ciudad “cuando nombran los demás oficios [...] en cada un año”, es decir, el día de noche vieja/año nuevo.

*Ordenanza segunda.* Que no se pudiera abrir tienda sin estar examinado. En el caso de que los examinadores no se pusieran de acuerdo a la hora de aprobar, o no, una maestría, la ciudad se reservaba el derecho a nombrar a un tercer examinador para dirimir la cuestión.

*Ordenanza tercera.* Que hubiera una pena de 2.000 maravedís para los que abrieran tienda sin estar examinados, salvaguardando todos los derechos de los que ya la tuviesen abierta.

*Ordenanza cuarta.* Que se prohíba teñir la madera “para que no haya engaños sobre el tipo de madera que se emplea [y que se haga y venda] en el color que ella tiene, ora sea nogal o aliso, pino, peral, o castaño, u otro cualquier género de madera” bajo pena de 300 maravedís por obra teñida.

---

<sup>96</sup> MARTÍN, José Luis. *Ordenanzas del comercio y de los artesanos salmantinos, 1585*. Salamanca, 1992, p. 25.

<sup>97</sup> HEREDIA, María del Carmen. *Estudio de los contratos de aprendizaje artísticos en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, 1974, p. 30. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, p. 27. En Salamanca, durante el siglo XVI y buena parte del XVII, no existía el término “ebanista”; el mobiliario lo contrataban los entalladores y ensambladores aunque, en ocasiones, los escultores escribieron arcos y cajones.

<sup>98</sup> En las distintas ciudades y villas españolas la agrupación de oficios que tienen que ver con el trabajo de la madera es muy diversa. Sobre este tema es esencial la obra de AGUILÓ ALONSO (María Paz). *El Mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid, 1993, pp. 44-53 y 64-66) donde se aborda tan complejo panorama y se hace un análisis comparativo de las ordenanzas con las que se autogobernaban los distintos gremios.



Herzog August. *El carpintero en su taller*. Finales del sg. XVII. Bibliothek Wolfenbüttel. Alemania

*Ordenanza quinta.* Trata sobre los forros en piel de las sillas francesas y castellanas.

*Ordenanza sexta.* Que “porque como las demás obras del dicho oficio son muchas e diferentes las que los oficiales hacen” dependía del buen juicio, “albedrio e percer de los examinadores” que éstas superasen el nivel de calidad exigido.

*Ordenanza séptima.* Que se labre madera seca, reposada como mínimo seis meses.

*Ordenanza octava.* Que se visiten las tiendas de los maestros para controlar el nivel de calidad e imponer multas a los que no cumpliesen con la normativa.

También sabemos que este corpus normativo, más que unir y fortalecer a los miembros del gremio, no hizo sino provocar un **enfrentamiento** que, probablemente, venía gestándose tiempo atrás<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> No es cierto, como se ha dicho, que los carpinteros de Salamanca, en torno a 1570, se hallaban disgustados con sus compañeros, los ensambladores, porque habían conseguido la confirmación de ordenanzas propias y temían que “por ser ricos e caudalosos acapararían [la madera y controlarían los

Sea como fuere, el 7 de agosto de 1572 los maestros Juan de Valencia, Diego de Santiago, Cristóbal Sánchez, Antón de Villoslada, Guillén Valeta, Gregorio Hernández y Diego Rodríguez se personaron ante la autoridad competente oponiéndose al nombramiento que la ciudad hizo, el día 4 de aquel mes, en Martín de Espinosa y Juan de las Cuevas como veedores y examinadores de su oficio. Además exigieron que, como no habían sido “convocados ni consultados en el asunto”, se anulasen las ordenanzas pidiendo que se trajesen a Salamanca las de Toledo (se referirán a las Ordenanzas del arte y oficio de la carpintería, 1551)<sup>100</sup> y Madrid con el fin de tener referentes y elaborar un nuevo corpus normativo. También manifestaron sentirse preocupados porque con las que se habían aprobado quedaba en manos de los maestros más ricos del gremio (según ellos: Martín de Espinosa, Juan de las Cuevas y Macías Ginés) el monopolio de la madera y amenazaron con acudir ante “quien proceda hasta llegar a su majestad el Rey y su Consejo” si no se atendía a sus reclamaciones.

Trece días después el Concejo aceptó la inserción de la *ordenanza novena*, que no era más que una modificación de la cuarta, y que permitía teñir las sillas francesas, agregándose además la *ordenanza décima* y la *undécima* que, de acuerdo con lo demandado a Valencia y consortes, permitían el acceso a la madera a todos los oficiales del gremio:

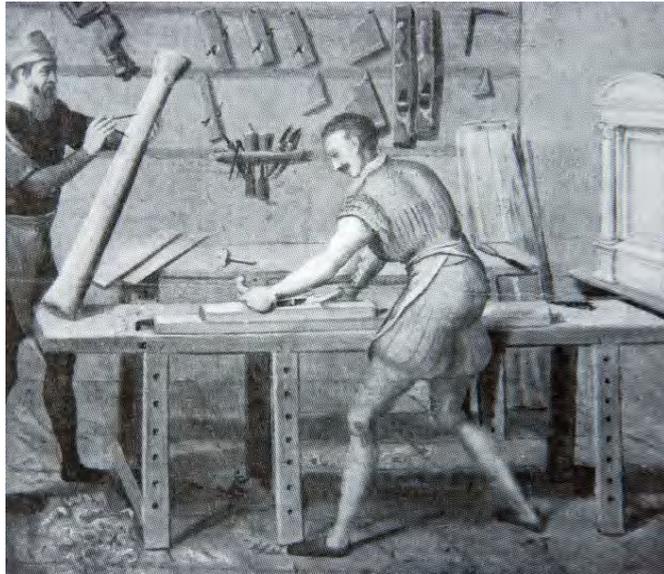
“El oficial que compre madera de la que se lleva a vender a la ciudad está obligado a ceder la mitad al precio que pagó por ella a cualquier otro oficial que la pidiere en el plazo de tres días. Si la madera se comprase fuera de Salamanca y algún oficial pidiere parte antes que la saquen del lugar habrá de venderle la tercera parte sin cobrarle más de lo que a él le costó excepto los gastos que hubiere realizado para ir a comprarla, de los que podrá cobrar la tercera parte”.

El día 29 de aquel mes Juan de Cuevas y Martín de Espinosa lograron que se añadiera la *ordenanza duodécima* que ponía freno a la obra “que viniere de fuera a venderse [a Salamanca], que es mucha, perjudicial e la más de ella es falsa, de lo cual viene daño a los vecinos de la ciudad e de fuera de ella” y para que las ordenanzas también se

---

precios] y al haber pocos que usasen del oficio” venderían más caro. BRUQUETAS GALÁN, Rocio. “Los gremios, las ordenanzas, los obradores” en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimiento*. Madrid, 2006, p. 8.

<sup>100</sup> Cfr. MARTÍN GAMEO, Antonio. *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*. Toledo, 1858, pp. 73-79. En 1628 los ensambladores aprueban sus propias ordenanzas. Id. *Ob. cit.*, p. XIV, nota 1.



Taller de ebanistería. Retablo del gremio de San José. Ca. 1565. Gouda (Holanda).

aplicasen a aquellos que se dedicaban a la venta en sus tiendas de sillas y “otras muchas obras propias de su oficio”: los roperos. Todas aquellas piezas hechas en Salamanca y que paseasen los niveles suficientes de calidad llevarían un sello “para que los que la vinieren a comprar la tengan por” buena y hecha en la ciudad evitando así el fraude<sup>101</sup>.

Como se ha dicho “la historia de las ordenanzas de este oficio es algo más compleja” que la de otros gremios “y lo poco que sabemos de ellas hablan de la rivalidad y enfrentamientos entre dos sectores del oficio”, aunque se pensaba “que el acuerdo entre los grupos hizo innecesaria la consulta de las ordenanzas madrileñas y toledanas” y que los problemas acabaron aquel 29 de agosto de 1572<sup>102</sup>, eso no fue así. Una **demanda** interpuesta el 29 de noviembre por Juan de las Cuevas y Martín de Espinosa contra quienes amenazaban con promover pleito viene a demostrar que las referidas ordenanzas no fueron las primeras que tuvo el gremio, aclara el proceso de creación tanto de otras más antiguas como de las modernas, y revela quiénes eran los restantes oficiales del gremio activos en la ciudad así como su postura ante una normativa que, desde entonces, regularía su vida laboral<sup>103</sup>.

El 2 de noviembre de 1572 el licenciado Terrazas, teniente de corregidor, expidió un mandamiento que ordenaba a todos los maestros reunirse al día siguiente, a la una de

<sup>101</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 25-29 y 62-74.

<sup>102</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 25 y 26, nota 19.

<sup>103</sup> ARChVa. P. Civiles, Pérez Alonso, (f), c. 57, 1 y Registro de ejecutorias, c. 1279, 14. Se prescinde de las citas concretas de los documentos utilizados sobreentendiéndose que los datos tienen tal procedencia.

la tarde, en casa de Martín de Espinosa († 1605) o de Juan de las Cuevas, veedores y examinadores del oficio aquel año, para que entre todos y mediante voto secreto eligiesen a dos personas responsables entre los maestros para repartir “de acuerdo a su posibilidad” los gastos originados tanto por la redacción de las “ordenanzas primeras”, su revisión de acuerdo con una Real Provisión, confirmación y validación de las “segundas ordenanzas” en la Corte, su posterior publicación, así como por la ocupación de quienes se habían encargado de la tramitación y gestión.

Calculamos que en algún momento comprendido entre 1550<sup>104</sup> y el 9 de julio de 1572 se redactaron, por iniciativa del entallador y ensamblador Macías Ginés (1521-?), las “primeras ordenanzas de ensamblaje en el oficio de ensamblaje y talla”<sup>105</sup> de la naciente corporación “para la buena administración del oficio e porque se ejerciese como convenida”. Éste, después de hablar con todos los de su profesión [“que eran veinte e más”] “hizo ajuntar a la mayor parte de ellos en la Casa de Dios Padre donde vive don Gonzalo, que está junto a las casas del arcediano de Salamanca” para tratar los puntos que habrían de reunirse en su redacción.

En aquella junta se eligieron seis diputados responsables para redactar el corpus normativo: el propio Macías Ginés, Esteban de Tolosa (1522-?), Blas Manrique, Diego de Santiago -cuñado de Macías Ginés-, Pedro Rodríguez y Juan Moreno (1532-ca.1600). Sin embargo, por discrepancias y distintas opiniones entre ellos, no hubo consenso pues Macías Ginés se negó en redondo a aprobar un apartado de naturaleza asistencial que beneficiaba a “los oficiales con menos recursos”: crear una reserva de madera, costeada por el gremio, a disposición de todos los que la solicitasen y tuviesen necesidad de ella. No sabemos si por “oficial” se entendía a los que gozaban de esta condición o, seguramente, a todos los profesionales del gremio entendiendo por tal a todo aquel que ejercía un oficio.

Según parece, atendiendo a las preguntas de un interrogatorio presentado por Juan de Valencia (†1599) en el pleito que con posterioridad sostendría con Espinosa y Cuevas, Macías Ginés se reunió con éstos últimos, sin la presencia de los diputados electos y

---

<sup>104</sup> La actividad de los artífices a los que se encargó redactar las Ordenanzas oscila entre 1555, año en que la mayoría por vez primera aparece en la documentación, y finales del siglo.

<sup>105</sup> Apuntamos en este punto que a los artistas implicados en este litigio se les llama indistintamente, durante el proceso judicial, tanto ensambladores como entalladores. Es cierto que apreciamos un predominio del término ensamblador y ensamblaje por encima del de entallador y talla, seguramente por lo avanzado de la fecha del pleito (1572-1573) y el progresivo triunfo del clasicismo.

juntos redactaron las ordenanzas, a escondidas de buena parte de los maestros del gremio, en unas casas situadas en la parroquia de San Benito. A continuación las llevaron a la Casa Consistorial para su confirmación y custodia<sup>106</sup>.

Aunque se pregonaron “tienda por tienda”, no estuvieron vigentes durante mucho tiempo pues para que realmente gozasen de validez y efecto debían estar hechas conforme a una Real Provisión del monarca. Macías Ginés envió entonces a Juan de las Cuevas a la corte en busca de tal disposición jurídico-administrativa y a su regreso, parece que sin el acuerdo de varios maestros, se redactó un segundo corpus normativo que reemplazó al primero en la Casa Consistorial el 9 de julio de 1572. Entonces el licenciado Terrazas expidió una notificación a Juan Moreno y Juan de Valencia apremiándoles, por haber sido elegidos en la junta celebrada el anterior día 3, a distribuir el costo de maravedís entre los maestros del oficio en “breve término”.

Sin embargo, el día 10 de noviembre de aquel año Juan de Valencia, en nombre propio y en el de Diego de Santiago, Pedro Rodríguez, Cristóbal Sánchez, Antón de Villoslada, Guillén Valeta, Andrés Martín y Juan Enríquez -casualmente aquellos que pocos meses antes habían pretendido anular, sin éxito, la vigencia de la normativa- se personó ante la autoridad competente de la ciudad y expuso que todos ellos se negaban a sufragar el gasto que habían generado la redacción de los dos textos alegando que no habían consentido ni dado poder para hacer las segundas ordenanzas de acuerdo con la Real Provisión. Además, Valencia dijo que junto con Juan Moreno haría el reparto del gasto entre los que sí lo habían consentido pero que para ello necesitaba que Juan de las Cuevas le entregase todos los recaudos, cartas de pago y el memorial de lo gastado.

El día 18 el procurador que representaba los intereses de Cuevas y Espinosa registró una petición que decía que todos tenían que colaborar en el repartimiento de gastos generados por la redacción, confirmación y publicación de las ordenanzas, “que [si aquellos] no dieron poder [fue] porque nadie lo había dado, sino que todos lo habían consentido [porque las Ordenanzas eran] en provecho del oficio y utilidad de la República” y que estaban prestos a entregar el memorial de gasto que había solicitado su compañero. Dos días después Juan de Valencia puso en duda la veracidad del memorial que le habían facilitado Espinosa y Cuevas puesto que como no le habían entregado ninguna carta de pago no podía justificar las sumas de dinero que en él se

---

<sup>106</sup> El cuerpo de ordenanzas derogado no se ha conservado en el Archivo Municipal de la ciudad.

recogían, insistiendo además en que las ordenanzas “no eran útiles ni provechosas para los oficiales pobres”. Ese mismo día presentó un interrogatorio para que los testigos de su parte fuesen examinados.

Estas cuestiones fueron corroboradas por Rodrigo de Acosta (1547-?), Gregorio Hernández (1530-?), Francisco de Frías (1512-?), Francisco de Herrera (1544-?) - quien apuntó que los oficiales pobres, que eran según él la mayoría de los que conformaban el gremio, no podían seguir las ordenanzas-, Diego Rodríguez (1542-?), Blas Manrique (1546-?), Francisco Rodríguez (1550-?), Juan Rodríguez (1553-?), Rodrigo de Acosta (1547-?) y Francisco García (1548-?). De sus declaraciones se deduce que veían con mucho recelo la figura del “veedor y examinador”, que como ya hemos dicho era por un lado el encargado de visitar las obras y los talleres controlando la calidad de lo facturado, porque “ser visitado es muy injusto porque cada uno haga buena obra”, y por otro lado era el encargado de examinar del grado de maestría. También declararon en este interrogatorio los roperos Gabriel Moreno y Francisco Rodríguez, y un mercader de ropas llamado Francisco García en cuyas tiendas se pregonaron las ordenanzas “porque tenían en su casa obras tocantes del dicho oficio<sup>107</sup>”.

El cuestionario que presentó el procurador de la parte de Martín de Espinosa y Juan de las Cuevas instaba a que sus testigos declarasen que tanto Juan de Valencia como todos sus consortes se habían abstenido al voto de la mayoría -fueran presentes o no en la votación- tanto en lo referido a la creación de las ordenanzas como en el repartimiento del gasto, y que las mismas eran “útiles y necesarias para el oficio y la República”. Todas las preguntas fueron confirmadas por Martín Sánchez (1543-?) [que dijo saberlo por oídas; que no había estado presente en la junta para su creación], el propio Macías Ginés y su hijo Esteban (1552-?), Juan de Villalpando (1536-?) [que confesó haber visto a unos 20 oficiales reunidos para la creación de las ordenanzas pero que él, personalmente, no podía decir si eran de utilidad por no haberlas entendido], Vicente Rodríguez (1545-?), Francisco de Salamanca (1542-?), Esteban de Tolosa (1522-?), Juan de Madrid (1553-?), Mateo Sánchez (1554-?), Cristóbal Rodríguez (1542-?) y Juan Moreno quien aseguró que todos los miembros del oficio,

---

<sup>107</sup> Ignoramos porqué los roperos, un gremio que poseía sus propias ordenanzas, podían distribuir en sus tiendas piezas manufacturadas por en entalladores y ensambladores.

“excepto tres o cuatro personas que de sus nombres este testigo no tiene noticia, se juntaron para hacer las ordenanzas”.

El interrogatorio registrado por Juan de las Cuevas y Martín de Espinosa el 27 de enero de 1573 es más revelador que los anteriores porque ahonda en la figura del veedor y examinador. Alegaron que Juan de Valencia no podía negarse a sufragar una parte del gasto de las ordenanzas porque él había hecho uso y disfrute de las mismas tras haber aceptado dicho cargo. En efecto, el 31 de diciembre de 1572 el licenciado Terrazas envió una notificación a los “maestros” del oficio de la ciudad comunicándoles que de acuerdo “a las ordenanzas nuevamente hechas por comisión de su Magestad” había una que les ordenaba reunirse el día de año nuevo en la Casa Consistorial para elegir entre todos a dos que actuarían como veedores y examinadores del oficio durante tiempo y espacio de un año. Si en 1572 ostentaban este cargo Martín de Espinosa y Juan de las Cuevas, para el de 1573 se eligió a Juan de Valencia y, de nuevo, a Espinosa<sup>108</sup>. Valencia y sus consortes no tuvieron más remedio que declarar que, en efecto, el primero había aceptado el cargo pero “que no había ejercido ni había hecho uso de las ordenanzas”.

Sea como fuere, a partir de este momento y durante el último tercio del siglo XVI sabemos, gracias a las cartas de examen<sup>109</sup>, que el cargo de **veedor y examinador** fue ostentado por los siguientes artífices:

Año	Veedores y examinadores	Examinados
1572	Juan de las Cuevas y Martín de Espinosa	
1573	Juan de Valencia y Martín de Espinosa	
1578	Vicente Rodríguez	Miguel Sánchez <sup>110</sup>
1583	Cristóbal Rodríguez y Macías Ginés	Pedro García
1585	Martín de Espinosa y Juan de Huerta	Cristóbal Zaballos
1586	Cristóbal Rodríguez y Martín Sánchez	Juan de Huerta
1594	Martín de Espinosa y Pedro García	Sebastián de Bonilla
1598	Diego Sánchez y Antonio García	Francisco de Herrera, vecino de Lisboa Juan Preciado, vecino de Madrid <sup>111</sup>

<sup>108</sup> Las ordenanzas generales de la ciudad que regulaban el ejercicio de los oficios concretaban que los elegidos como veedores y examinadores no podían ser nombrados para el cargo hasta pasados seis años, aunque se permitía a uno de ellos ser nombrado dos años consecutivos para poder formar en el ejercicio del cargo al recién elegido. MARTÍN, José Luis. *Ob. cit.*, p. 19.

<sup>109</sup> Cinco de ellas las publicaron BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 113, 116, 238, 242 y 243.

<sup>110</sup> Es la carta de examen más antigua entre las conservadas.

<sup>111</sup> AHPSa. Juan Cornejo de Pedrosa, leg. n.º 2957, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 86.

La publicación de las ordenanzas trajo consigo que se impusiera una prueba o **examen** que todos los miembros del gremio debían pasar si querían ostentar el título de maestros. Es de suponer que con anterioridad a ellas, si un oficial tenía la posibilidad de tener un lugar de trabajo, el dinero suficiente con el que pagar el salario de oficiales y la capacidad de mantener aprendices<sup>112</sup>, sería considerado como tal<sup>113</sup>; basta comprobar que Juan de Huerta (1557-1615) era veedor y examinador (1585) antes de aprobar el examen de maestría con el que regularizó su situación profesional (1586)<sup>114</sup>. Por desgracia las ordenanzas del gremio no concretaron las pruebas que los aspirantes a maestro debían superar para adquirir este grado. En cambio, las cartas de examen facilitan más información aclarando que habían contestado correctamente a unas “preguntas necesarias” de tipo oral y que habían fabricado bien cierta obra. En caso de hallarles hábiles y suficientes se les autorizaba a ejercer el oficio en Salamanca “y en todas las demás ciudades, villas y lugares de estos reinos y señoríos”, entregándoles poder para abrir tienda “pública o secreta” y tener a su cargo aprendices y oficiales.

La carta expedida a favor de Miguel Sánchez es muy importante pues concreta que Vicente Rodríguez le había pedido hacer en su examen un bufete de dos piezas, “juntado a macho y hembra y cabezado con dos ingletes y sus espigas que no pasasen a fuera, e [que] se lo dio bien hecho”. Por su parte Sebastián de Bonilla (1570-1615) hizo correctamente “una silla francesa y un bufete e una cama de nogal entorchada y cuadrada, y en todo lo demás perteneciente a dicho oficio que llaman de entallador”. Estas pruebas eran parecidas a las piezas que en 1563 el entallador López de San Martín se obligó a enseñar a hacer a Cristóbal de Tejada<sup>115</sup> como parte del pago por tenerle a su servicio: “una cama de campo e una silla francesa”, y a las piezas exigidas en 1568 por las ordenanzas de México “el entallador debe de saber hacer un escritorio con sus tapas y basas de molduras su arquitrabe y cornisa, una silla francesa, otra de cadera ataraceada, una cama de campo tornada y una mesa de seis piezas<sup>116</sup>”.

---

<sup>112</sup> Hay multitud de cartas de aprendizaje conservadas que abarcan todo el siglo XVI. Una de las más antiguas se fecha en 1520 cuando el sastre Sebastián Sánchez puso a su hijo Antonio como aprendiz del entallador Gregorio Huget por cinco años. AHPSa. Pedro González, leg. n.º 2915, fols. 340r-341r. AUSA. R. 6, 3, fol. 339.

<sup>113</sup> La reflexión en PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ob. cit.*, 2002, pp. 43 y ss.

<sup>114</sup> Juan de Huerta también ejerció también de escultor, oficio del que no conocemos cartas de examen ni tampoco referencia alguna durante el siglo XVI que demuestre que estaban organizados como gremio independiente con sus propias ordenanzas.

<sup>115</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 123.

<sup>116</sup> BARRIO LORENZOT, Juan Francisco (del). *Ob. cit.*, pp. 88-89.

En lo que respecta al grado de oficialía es probable que, en contra de lo exigido por las corporaciones gremiales, los aprendices no tuvieran que examinarse para alcanzar este grado al término de su contrato, por lo menos en Castilla, pues no se ha encontrado documento que evidencie tal práctica. Parece que todo aprendiz, diestro y hábil, pasaría automáticamente a ejercer su oficio con el maestro que le había formado o con cualquier otro que le aceptase en su taller<sup>117</sup>.

Volviendo sobre el referido pleito este se resolvió en primera instancia el 22 de diciembre de 1572 en favor de Valencia y sus consortes, y la sentencia fue corroborada en Salamanca el 4 de enero siguiente. Sin embargo, y tras apelar en Chancillería, el 13 de noviembre de 1573 el tribunal superior la revocó y falló a favor de Juan de las Cuevas y Martín de Espinosa, condenando a la parte contraria a contribuir a los gastos generados por la realización y “confirmación de las ordenanzas en Madrid por el Consejo ya que sino las misma no hubieran tenido ningún efecto”<sup>118</sup>.

Ensambladores y entalladores activos en salamanca entre 1572-1573 participantes en el proceso judicial

LITIGANTES			
Juan de las Cuevas		Juan de Valencia	
Martín de Espinosa		Diego de Santiago	
		Pedro Rodríguez	
		Cristóbal Sánchez	
		Andrés Martín	
		Antón de Villoslada	
		Juan Enríquez	
		Guillén Valeta	
A FAVOR DE LOS DEMANDANTES		A FAVOR DE LOS DEMANDADOS	
Macías Jinés	51 años	Francisco de Frías	60 años
Esteban de Tolosa	50 años	Gregorio Hernández	42 años
Juan Moreno	40 años	Diego Rodríguez	30 años
Juan de Villalpando	36 años	Francisco de Herrera	28 años
Francisco de Salamanca	30 años	Blas Manrique	26 años
Cristóbal Rodríguez	30 años	Rodrigo de Acosta	25 años
Martín Sánchez	29 años	Francisco Rodríguez	22 años
Vicente Rodríguez	27 años	Francisco García	20 años
Esteban Jinés	20 años	Juan Rodríguez	19 años
Mateo Sánchez	20 años	OTROS	
Juan de Madrid	19 años	Pedro Comete <sup>119</sup>	

<sup>117</sup> MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989, pp. 453 y ss. PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ob. cit.*, 2002, p. 36, nota 17.

<sup>118</sup> El 15 de diciembre de 1573 se da sentencia de revista a favor de Juan de las Cuevas y Martín de Espinosa y se les expide la correspondiente carta ejecutoria el día 23 del mismo mes.

<sup>119</sup> Nombrado por el licenciado Terrazas para hacer la repartición de los gastos generados por las ordenanzas, fue el único maestro que no participó en el juicio. Era francés, en 1572 vivía en la colación de San Blas casado con Isabel de Espinosa. En 1576 se había trasladado a la de San Benito. Cfr. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> Reyes Yolanda. “Los artistas en la Salamanca del S. XVI a través de los libros de bautismos”, *MEMORIA ECCLESIAE*, n.º 9 (1996), p. 199 nota 89.

El hecho de que, al menos, en el último tercio del XVI hubiese en la ciudad una calle de los Entalladores, o como también se la llamaba “soportales de los entalladores”, nos hace pensar que el grueso de este gremio<sup>120</sup> desarrollaban su actividad comercial en ella. Era un lugar céntrico, en pleno corazón comercial de la urbe, ideal para las tracciones económicas y vender mercancía, que se abría desde la iglesia de San Isidro a la Catedral<sup>121</sup>. Desde luego, en la **colación de San Isidro** vivían buena parte de los entalladores de la ciudad:

Entalladores, parroquianos de San Isidro, durante el sg. XVI<sup>122</sup>

Nombre	Actividad parroquial*
Hernán Martín	1515
Juan Garcés	1520-1530
Francisco Julí	1535
Bartolomé Sánchez	1537-1544
Juan de las Cuevas	1540-1543
Andrés de Cardeñosa	1540-1548
Francisco de Frías	1541-1549
Agustín Cerezola	1549
Esteban de Tolosa	1568-1575
Martín Sánchez	1568-1575
Antonio Rodríguez	1569
Diego de Santiago	1569
Juan de Valencia	1570
Vicente Rodríguez	1570-1589
Andrés Martín	1571
Antonio García	1582-1599
Pedro García	1585-1595
Santos Méndez	1586
Francisco López	1592
Cristóbal Zaballos	1592-1599
Hernando de Burgos	1593-1599
Gabriel de Salamanca	1594-1597
Lucas Jinés	1595

<sup>120</sup> Los entalladores Cristóbal Rodríguez y Lucas Ginés, el 28 de junio de 1597, renunciaron al alquiler de la casa en la que vivían, propiedad de don Francisco de Anaya y su esposa doña Aldonza “ques la última de los dichos soportales, al rincón dellos”. Francisco de Anaya y su esposa tenían las casas del mayorazgo “en las casas de la Torre del Clavero”. AHPSa. Pedro de Espinosa, leg. n.º 4875, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 221. En la colación de San Isidro vivía el entallador Pedro García (AHPSa. Juan Cornejo de Pedrosa, leg. n.º 2957, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 310).

<sup>120</sup> AHPSa. Jerónimo Cornejo de Pedrosa, leg. que a su vez vivían en “las casas de la Torre del Clavero, que son las casas del mayorazgo e morada de los dichos”, “ques la última de los dichos soportales al rincón dellos”

<sup>121</sup> AHPSa. Jerónimo Cornejo de Pedrosa, leg. n.º 4857, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 484

<sup>122</sup> Los datos los hemos extraído de: PORTAL MONGE, M.ª Reyes Yolanda. “Los artistas en la Salamanca del S. XVI a través de los libros de bautismos”, *MEMORIA ECCLESIAE*, n.º 9 (1996), pp. 198-204.

\* Bautizando sus hijos o apadrinando a bebés de sus colegas de oficio y familiares.

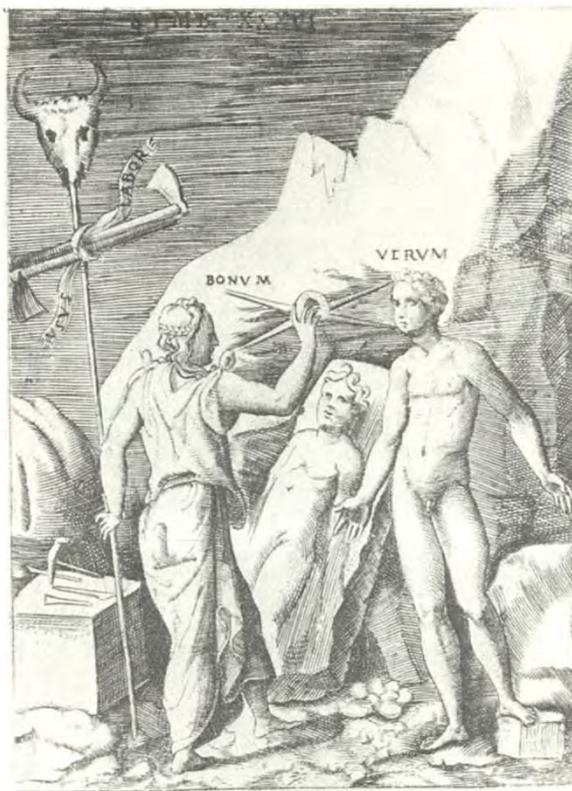
## El oficio de escultor

### Diferencias y aspectos en común con el gremio de los entalladores

Falta por localizar la **regla** que en Salamanca regulaba el ejercicio del oficio de escultor durante el siglo XVI si es que llegó a existir pues en la compilación de ordenanzas de la ciudad hecha en 1585 por Francisco de Zamora<sup>123</sup> no está registrada, ni en el resumen publicado en 1619 por Antonio Vergas de Carvajal<sup>124</sup>. Tampoco han aparecido cartas de exámenes, o referencia a diputados y veedores del oficio.

Tuvieran o no una regla con la que gobernase, la documentación hallada demuestra que, al menos durante el último tercio del siglo XVI, había en Salamanca menos escultores que ensambladores y entalladores quizás porque su trabajo era mucho más específico que el de éstos.

Del mismo modo, se han localizado un número menor de **cartas de aprendizaje** referidas al oficio de escultor que al de entallador. Unas y otras se limitaban, por lo



Giulio Bonasone. Alegoría del aprendizaje de la Escultura de Dios a través de la Verdad. Ca. 1555. *Emblems of Achilles Bocchius*. British Museum. Londres

<sup>123</sup> Se conserva en Archivo Municipal de Salamanca el libro IV, V y VI (todos ellos en el borrador de las ordenanzas de la ciudad, redactado en 1583 por Francisco de Zamora [Archivo Municipal de Salamanca. Sig. 11362/1]). Es precisamente el V el que contiene las ordenanzas generales y específicas de 19 gremios de la ciudad; oficios en nuestra opinión de carácter muy mecánico y servil - cabestreros, cinteros, tundidores, jornaleros- que nos hace preguntarnos si existiría algún otro libro con las ordenanzas de oficios más *elevados* como arquitectos, escultores o pintores y policromadores, batidores de oro y doradores, plateros... Precisamente sabemos que esta última congregación tenía una “regla antigua” que debía remontarse al siglo XVI. Estas ordenanzas fueron sustituidas en 1723 por un nuevo corpus normativo ya que había “necesidad de actualizar muchos de los aspectos de la antigua, cuya aplicación era [en aquella época] por lo menos difícil”. En 1771 las últimas se modificaron en parte. Cfr. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. *La congregación de plateros de Salamanca (aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artifices)*. Salamanca, 1990, pp. 32-54.

<sup>124</sup> Las ordenanzas de los ensambladores en el título XIII del libro 5°. AMSa. Sig. 3257/424, fol. 45.

general, a recoger el tiempo que duraría dicho aprendizaje y las obligaciones del maestro para con el mozo. Los periodos eran muy dispares; las hay en las que el asiento se prolongaba sólo un par de años y otras en las que la formación del joven abarcaba 5 o 6. Sobre las obligaciones del maestro, las habituales: dar al mozo casa, de comer y beber, calzarle, vestirle, y enseñarle su oficio “sin encubrirle cosa alguna” para que pudiera convertirse en oficial, estado en el que empezaría a recibir salario; y de entre las obligaciones del aprendiz, servir al maestro en lo referido a su oficio y no ausentarse de su casa durante el tiempo acordado.

Pasamos a transcribir la carta de aprendizaje del joven Juan Bautista<sup>125</sup> con el entallador Juan de Sosa, vecino de Alba de Tormes, otorgada el 20 de septiembre de 1562<sup>126</sup>:

Sepan cuantos esta carta de aprendizaje e más valer vieren como yo Alonso López, vecino de la ciudad de Salamanca, otorgo e conozco por esta presente carta que pongo con vos Juan de Sosa entallador, vecino de Alba, que estáis presente a Juan Bautista, mi hijo, el cual pongo con vos para que vos haya de servir e estar en vuestra casa e poder por tiempo y espacio de cinco años e medio, que correr e se cuenta desde hoy día de la fecha desta carta, durante el cual dicho tiempo el vos ade servir en lo que vos le mandáredes e fuere licito, según otros aprendices, e le habéis de dar de comer e beber e cama en cual duerma e de vestir e calzar e todo lo que hubiere menester e le habéis de enseñar el vuestro dicho oficio de entallador, según que vos lo sabéis sin le encubrir cosa alguna que de vos lo pudiere aprender, e no lo enseñando si el fin del dicho tiempo no estuviere oficial para que fuera de vuestra casa e poderse le de salario le habéis de tener en vuestra casa e poder hasta que lo sepa e por cada un mes demás de la comida le deis dos ducados e de comer e beber, por razón de que me obligo a mi persona e bienes muebles e raíces habidos e por haber quel dicho Juan, mi hijo estará en vuestra casa e poder los dichos cinco años y medio e vos servirá todo el dicho tiempo e no se vos irá ni ausentará de vuestra casa so pena de vos dar y pagar todo aquello que vos hiciere de menos, e que estando 22 leguas de la dicha villa de Alba e haciendo me lo saber, dentro de 15 díasvos lo volveré para que vos acabe de servir el dicho tiempo, e no lo trayendo que vos el dicho Juan de Sosa podades tomar e recibir

---

<sup>125</sup> No puede ser el escultor Juan Bautista de Salazar. ¿Acaso sería Juan Bautista Agudo? Éste fue entallador y torneador, vivía en la colación de San Benito y estaba casado con Constanza de la Peña. El 15 de 1570 bautizó en esa parroquia a su hijo Antonio. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1996, p. 198, nota 82.

<sup>126</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 123.

un oficial que vos sirva el tiempo cual dicho mi hijo faltare e vos daré e pagaré aquello que al dicho oficial le diéredes de salario e todas las costas, cabos e intereses [...]”<sup>127</sup>.

A continuación otra referida al oficio de escultor; el 28 de febrero de 1607 se acordó que:

cuantos esta carta de asiento de mozo aprendiz y a mas valer vieren como yo Pedro Sánchez, vecino de la ciudad de Salamanca otorgo por esta carta que pongo y asiento por mozo y aprendiz y a más valer con vos Martín Rodríguez, escultor vecino de la ciudad de Salamanca, a Antonio Prieto mi entenado<sup>128</sup> para tiempo y espacio de cuatro años, e cumplidos que se habían de comenzar a correr y contarse desde hoy día de la fecha desta carta ser cumplidos, y durante el dicho tiempo le habéis de tener en vuestra casa y darle de comer y beber y cama en que duerma, e enseñar el dicho oficio de la forma y manera que vos los sabéis sin le ocultar ni encubrir cosa alguna de la forma que el dicho muchacho mejor lo pudiera aprender, de forma que al fin del dicho tiempo le habéis de dar oficial en dicho arte de escultura, que gane en él lo que otros, dos ducados cada mes, y sino llegare a ser tal oficial y se pasase el dicho tiempo le tendrá en la dicha su casa y le dará cada mes los dichos dos ducados de salario hasta que pueda ir a trabajar a otras partes, para que de todo lo cual yo tengo de dar y daré al dicho Martín Rodríguez 24 ducados pagados como y cuando que el dicho Martín Rodríguez los quisiere, y me obligo con mi persona e bienes habidos e por haber quel dicho Antonio Prieto le servirá enteramente sin irse ni ausentar de su casa y servicio y si se fuera y ausentase estando dentro de las 22 leguas desta ciudad se le e de volver a dicho su servicio y le pagaré lo que le hiciere de menos con las costas que se recrecieren = e yo el dicho Martín Rodríguez que estoy presente acepto esta escritura e por ello recibo por tal mi mozo aprendiz a mas valer al dicho Antonio Prieto por el dicho tiempo de los dichos cuatro años [...] y al fin de los dichos cuatro años daré por oficial al dicho mozo en el dicho oficio, que lo sepa y entienda como los demás, y si pasa el dicho tiempo y no supiese dicho oficio le daré dos ducados cada mes dellos y lo tendré conmigo hasta haber el dicho oficio y todo lo cumpliré [...]”

¿Acaso querían decir que Rodríguez era el encargado de otorgar, o no, el grado de oficial al muchacho? Esto explicaría por qué, como hechos dicho antes, no hemos encontrado ningún examen de oficialía.

---

<sup>127</sup>AHPSa. Pedro Gódinez, leg. n.º 2938, fols. 543r y vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 461.

<sup>128</sup>Ahijado



Georg Pencz. El entallador de la madera. 1533. *Los Hijos de Saturno*. Staatliche Museen. Berlín

A diferencia de los entalladores, no hemos encontrado evidencias que nos haga deducir que los imagineros y escultores tuviesen una **parroquia** propia, aunque parece que sí que existió una calle bajo la advocación del que debería ser patrón de su oficio, San José<sup>129</sup>. Así, si Hans Sibilla vivió en la colación de Santa Olaya, como también lo haría Juan Bautista de Salazar; Mateo Vangorla y Martín Rodríguez fueron vecinos de San Julián, mientras que Alonso Falcote vivió en San Juan de Barbalos; por su parte, Juan de Montejo tuvo un taller, al menos al final de su vida profesional en la c/ Prior, que bien pudiera haber sido distrito de la colación de San Martín; el desconocido Martín Ortiz “escultor de imaginería” declaró vivir en la de San Cristóbal en 1586<sup>130</sup>. Ya a comienzos del XVII Diego de Salcedo y Juan de Huerta vivían en la calle de los Herreros, servida por la parroquia de San Mateo.

<sup>129</sup> El 8 de febrero de 1597 al carpintero Pedro Sánchez le pagan por cierta obra en una casa en la calle de San José, propiedad de la viuda Mencía de Villafuerte. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 225.

<sup>130</sup> La obra de este escultor es desconocida. Sabemos que estuvo casado con Catalina Martín, que había sido esposa de Antonio de Colonia, entallador. Adoptó como sus hijas a Mariana de Colonia, a la que dejó una arquilla con herramientas del oficio cuando redactó testamento el 4 de febrero de 1586, y a Juana de la Cruz a la que casó en 1583 con un escultor madrileño llamado Antonio de Espinosa. Puede que este Antonio de Espinosa sea el mismo que AGULLÓ Y COBO (Mercedes. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978, pp. 61-62) documentó en la corte entre 1585 y 1586 como propietario de una casa en Fuencarral. Sea como fuere, tuvo Martín Ortiz por hijos legítimos a Luis, Bartolomé, Mateo y Diego Ortiz, al que dejó todas las herramientas del oficio que tenía en su casa, menos las del arquilla, y “un arca donde yo tengo mis papeles y estampas” (AHPSa. Yuste de Barrientos, leg. n.º 4168, fols. 62r-65r. AUSA. R. 6, 3, fols. 160-161). Si parece que Diego siguió su oficio, Mateo fue cantero dando poder al pintor Alonso Rodríguez en 1608 para que adivinar el dinero que le debían a su padre por el retablo mayor “de talla, escultura y ensamblaje” de Monleras (AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3496, s. f. AUSA. R. 6, 4, fol. 175). En esta parroquia han sobrevivido una *Nuestra Señora y San Roque* de finales del XVI. Como no tenemos con qué compararlas se nos antoja arriesgado atribuírselas a Ortiz.



Nanni di Banco. Predela del *nicho de los Quattro Santi Coronati*. 1416. Orsanmichele. Florencia

Unos y otros -escultores y entalladores-, junto con los carpinteros, debían de haber sido miembros de la **cofradía de San José**, como sucedía en otras ciudades y villas del reino. Desde luego, tenemos constancia que el escultor Juan de Montejo lo fue en Fuentesauco y en Alba de Tormes.

En Salamanca existieron dos cofradías dedicadas San José en el sg. XVI, aunque son pocos los datos que tenemos sobre ellas: en 1586 se fundó la de *San José y Nuestra Señora de la Piedad* para socorrer a los niños expósitos, recién nacidos y abandonados. Ante la cantidad de desamparados, la cofradía se refundó en 1613 bajo el nombre de *Nuestra Señora de la Misericordia*, ubicándose en el Hospital del mismo nombre, cercano a la parroquia de San Cristóbal<sup>131</sup>.

La cofradía de *San José*, referida a los oficios en madera y maestros de obras, estaba instalada en San Martín. En fecha indeterminada su mayordomo, el carpintero Cristóbal Sánchez, había dado a hacer un retablo “que la dicha cofradía hacía para su santo” al pintor Gutiérrez. La elevada suma en que se igualó, 200 ducados, nos indica que tenía que ser un retablo de historias de pincel<sup>132</sup>. Gutiérrez debió morir sin acabarlo porque el 28 de febrero de 1592 el nuevo mayordomo, Juan Ibáñez, y los carpinteros Francisco Hernández y Jerónimo Sánchez, se lo dieron a terminar a los hijos de aquel, Luis y Alonso Gutiérrez, quienes se comprometieron a concluirlo en 6 meses<sup>133</sup>. Salió como su fiador el que se antoja como el pintor más importante de la época, Martín de Cervera. No deja ser paradójico que el retablo no se concertase con escultores; acaso podía ya estar hecho el bulto del titular. Bien pudiera ser este *San José* el que hoy se encuentra en la iglesia de Turra de Alba, que parece obra de Alonso

<sup>131</sup> FERNÁNDEZ UGARTE, María. *Expósitos en Salamanca a comienzos del siglo XVIII*. Salamanca, 1988, pp. 42-43.

<sup>132</sup> Es cierto que Gutiérrez se comprometió a conmutarles 300 reales, es decir, 27,27 ducados.

<sup>133</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 77, 97 y 99.



*San Jorge liberando del dragón a la hija del rey de Silene. Cornelis Cort (1577) siguiendo a Giulio Clovio*



*San Jorge liberando a la Princesa. Retablo de Santiago de la Puebla (detalle). Jerónimo Pérez. Inicios del sg. XVII.*

Falcote, ya que buena parte de sus bienes proceden de la ciudad y muchos de la iglesia de San Martín sobrevivieron al incendio que arrasó el templo e incluso sabemos que alguna pieza fue a parar a Villares de la Reina.

Tenemos más noticias sobre esta cofradía pues consta que el 17 de abril de 1617 el escultor Pedro de Salazar, hijo del también escultor Juan Bautista de Salazar, declaró al redactar testamento: “que soy cofrade de las cofradías de la Santísima Trinidad y del Santísimo Sacramento de Sancti-Spiritus y de Señor San Josepe, quiero me entierren y me acompañen mi cuerpo al parecer de mis testamentarios”<sup>134</sup>

En algo coincidió Salazar con el entallador Francisco Aparicio, quien en 1561 dijo ser cofrade de la Santísima Trinidad y de las Ánimas del Santísimo Sacramento<sup>135</sup>. La del Santísimo Sacramento “nuevamente instituida” también estaba ubicada, al menos desde 1554, en la iglesia de San Martín<sup>136</sup>.

Precisamente durante la primera mitad del XVII se sigue citando a la cofradía de San José, de los carpinteros, en dicha parroquia; así, en 1621, se le adjudicó el lugar número décimotercero en las procesiones, y en 1650 se la declara *cofradía perpetua*<sup>137</sup>. No sería hasta el 27 de enero de 1727 cuando el provisor del obispado aprobó las constituciones de la congregación de San Lucas, en San Cristóbal, que “reunía a los del arte de la arquitectura, escultura, pintura, tallistas, ensambladores y doradores”<sup>138</sup>.

Entre los contratos y tipologías escrituradas por los escultores, aunque más adelante nos detendremos y profundizaremos en ellas, se encuentran, evidentemente, las figuras devocionales -procesionales o no- destinadas a cofradías, a presidir pequeños altares, socorrer devociones privadas, presidir hornacinas de fachadas, etc.; los retablos o altares mayores, colaterales con su correspondientes figuras e historias, que podían ser en relieve o pictóricas; las custodias o tabernáculos; por supuesto, los medallones, género tan común en Salamanca, y los sepulcros con su túmulo y bultos.

---

<sup>134</sup> GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 167.

<sup>135</sup> AHPSa. Bernal López, leg. n.º 3381, fols. 604r-614vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 226.

<sup>136</sup> ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 809, 21 y c.1159, 4.

<sup>137</sup> Cfr. LORENZO PINAR, Francisco Javier. *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*. Salamanca, 2010, pp. 35, 71, 98 y 141.

<sup>138</sup> ALBARÁN MARTÍN, Virginia. “Aproximación a la historia de la congregación de San Lucas de Salamanca”, *Salamanca. Revista de Estudios*, 55 (2007), pp. 423-447. Id. *El escultor Alejandro Carnicero*. Valladolid, 2012, p. 119.

Desde luego, estos maestros también se comprometieron a realizar obras de carácter más utilitario con que obtener un beneficio económico rápido. Por ejemplo, el escultor Martín Rodríguez, activo en el último tercio del siglo XVI, dedicó buena parte de su actividad laboral a hacer escudos y blasones en piedra; Mateo Vangorla en 1565 escribió la construcción de unos cajones para la iglesia de Valdecarros<sup>139</sup>; el propio Juan de Montejo confesó en su testamento haber entregado a don Juan de Mella un escudo de yeso que se colocó sobre la chimenea de su palacio zamorano, otros escudos de madera y repisas sustentadas con putti para el recibidor, una caja de madera dorada y un relieve de San Ildefonso con su escarapate, así como una cajón de madera de pino y nogal para Alonso de Valencia<sup>140</sup>.

### **Creatividad artística**

Los escultores salmantinos pese a su calidad y destreza técnica, demostraron tener escasa creatividad valiéndose de **modelos** en materiales maleables como el yeso, maniquís, etc, y de **estampas** y **grabados** para componer. Así lo demuestran los inventarios y las almonedas; también su propia obra, sobre todo los grandes ciclos de relieves, donde hemos rastreado el enorme éxito que tuvieron grabados alemanes, holandeses e italianos, sobre todo de Alberto Durero (1471-1528), Marcantonio Raimondi (ca. 1480-1534), Marco Dente (ca. 1490-1527), Enea Vico (1523-1567), Vredeman de Vries (1527-ca.1604/1607) o Cornelis Cort (1533-1578). Bien es cierto que a Lucas Mitata hay que concederle cierto grado de invención creativa, aunque como sus compañeros también utilizó grabados si bien no parece que los copiase literalmente como hicieron aquéllos<sup>141</sup>.

Es cierto que la libertad del artista estaba limitada y sometida a las **disposiciones sinodales** derivadas de los mandatos conciliares tridentinos en los que si bien se aprobó “el uso de la Cruz y de las imágenes de Cristo y de su Gloriosa Madre, y de los Santos, para que les reverenciamos y fuesen como libros donde leyeseamos las vidas y virtudes de los que representan, para imitarlos”, en muchas ocasiones se pintaban

---

<sup>139</sup>AHPSa. Pedro de Parada, leg. n.º 4608, fols. 371r y vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 468.

<sup>140</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: El testamento de Juan de Montejo”, *Studia Zamorensia*, IX (1988), p. 40.

<sup>141</sup> Sobre este tema, consultar los apartados correspondientes en los capítulos de los escultores.

“cosas inciertas e impropias de donde viene el pueblo a caer en varios errores, y otras veces de estar las imágenes mal pintadas o estragadas con el tiempo vienen a ser menospreciadas, y que no se les tenga el honor y reverencia que se les debe”<sup>142</sup>. El repaso de lo ordenado en las constituciones decretadas durante este periodo ofrece pruebas suficientes para conocer el dirigismo oficial sobre estos asuntos que indudablemente repercutía en la actuación de los artistas.

Por todo ello el obispo don Pedro González de Mendoza (1560-1574) en el sínodo celebrado en 1570, refiriéndose a las imágenes de Nuestra Señora, ordenó que “no se les ponga atavío en la cabeza” bajo multa de 2.000 maravedís y que sus visitantes “hagan poner con toda decencia honestidad” las imágenes que consideraran “no están honestas o decentemente ataviadas, especialmente en los altares o las que se sacasen en procesiones”. Igualmente, refiriéndose a las obras de pintura, estableció que en ninguna iglesia de su obispado se hiciesen “historias de sanctos en retablo ni en otro lugar pio, sin que primero sea hecha dello relación a nuestro provisor o visitador, para que vean y examinen si conviene que se pinten así”, y que examinasen muy bien “las historias que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren proscriptas, mal o indecentemente pintadas o muy viejas, las hagan quitar, y poner en su lugar aquellas, o otras como convenga a la devoción de los fieles”.<sup>143</sup>

En 1566 el pintor, escritor y humanista Diosdado de Olivares elevó a las autoridades eclesiásticas un memorial en el que manifestaba su inquietud por mejorar la calidad y aumentar el control sobre el precio y decoro de retablos e imágenes<sup>144</sup>, imbuido sin lugar a dudas por los debates del Concilio Compostelano, celebrado en la ciudad entre septiembre de 1565 y abril de 1566. Así instó Diosdado a que los oficiales que trabajasen para los templos -bien canteros, carpinteros, entalladores, pintores,

---

<sup>142</sup> No es de extrañar que tres de los obispos que gobernaron la sede salmanticense hubiesen asistido a las sesiones del Concilio de Trento: Pedro González de Mendoza, Fernando Tricio Arenzana, y Pedro Junco Posada.

<sup>143</sup> *Constitucionessynodales del obispado de Salamanca copiladas, hechas y ordenadas por su señoría Don Luis Fernández de Cordoua, obispo de Salamanca, del Consejo de su Magestad, en la synodo que celebró en su iglesia Cathedral de la dicha ciudad en el mes de septiembre [día 14], de 1604.* Salamanca, 1606. Const. 2, tit. 16, libro 3, p. 197.

<sup>144</sup> El documento fue hallado por BOUZA ( Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII.* Salamanca, 1999, pp. 63, 65 y 66) en el fondo Cadaval del archivo de la Torre do Tombo -aspecto que ahonda en las estrechas relaciones que debieron existir entre los territorios españoles y los portugueses-, y transcrito e interpretado por PEREDA ESPESO (Felipe. “Adiosdado de Olivares, o la dignidad de las artes mecánicas” en REDONDO CANTERA, María José (coord.). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento.* Valladolid, 2004, pp. 298-300 y 312-313).

imaginarios, plateros o bordadores, entendiendo *oficial* como aquel que desarrollaba un *oficio*- “no tomen las obras sin ser examinados [...] y no labre [trabaje] más de en lo que fuere examinado”. La interpretación de la primera parte de esta sentencia es compleja pues no se sabe si Olivares se refería a la necesidad de exámenes para alcanzar la oficialía o maestría -aspecto que en el gremio de los entalladores y ensambladores no sucedió hasta 1572<sup>145</sup>- o si aquéllos debían dar muestra de sus conocimientos y capacidades técnicas ante los que iban a contratar sus servicios; la segunda parte quería evitar el intrusismo entre profesiones<sup>146</sup>.

También expuso la necesidad de que se hiciesen concursos públicos y que la adjudicación de las obras respondiese a las “muestras, dibujos, trazas y modelos” así como a las bajas en el precio final que hiciesen los maestros que se postulaban. Parece que el objetivo era evitar los *remates a dedo*: por ejemplo, la documentación del Archivo Diocesano de Salamanca demuestra que había maestros a los que la cabeza de la diócesis siempre recurría para realizar mejoras en sus parroquias; en el caso de la escultura destaca sobre otros el nombre del escultor Juan Bautista de Salazar, a quien se le entregaron en unos 15 años, al menos, 10 obras entre retablos y figuras.

Además procuró que las tasas se hiciesen por “hombres de oficio [pero] viejos y de ciencia y conciencia [...] porque ha habido grandes errores sobre no saber tasar”. Precisamente a otro escultor, Alonso Falcote, le acusaron en 1576 de haber resultado beneficiado de la tasa excesiva en que su “íntimo amigo” don Cristóbal Núñez, canónigo de la Catedral y visitador del obispado “sede vacante”, dio sobre la *Virgen* que había realizado para la parroquial de Villamayor<sup>147</sup>.

Insistió que se quitasen de mesones y tabernas los *paramentos* donde estuviesen pintadas historias sagradas “porque en tales lugares no son reverencia, más antes [los hombres] se ríen” y que en los paramentos de los humilladeros y hernitas se examine lo pintado “por ir mal pintadas no ponen [mueven a la] devoción”.

---

<sup>145</sup> Cfr. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (b), pp. 17-32.

<sup>146</sup> Desde luego, la legislación castellana no parecía ser tan rígida, en la práctica, como la de Nueva España donde, según las ordenanzas dadas en 1568, “ningún pintor ni dorador podrá tomar a su cargo obras de talla, y ensamblaje, ni madera. Ni entallador obra de pintura o dorado”. BARRIO LORENZOT, Juan Francisco (del). *Ob. cit.*, p. 84.

<sup>147</sup> ARChVa. Registro de ejecutorias, caja 1333, 4.

También que se redujese en los retablos el “gran gasto del estofado de colores sobre el oro porque ni se goza, ni se ve, ni dura nada”.

Como Diosdado recibió licencia para publicar su libro sobre la *gobernación de la República* pero no encontró impresor, no es de extrañar que en este memorial rogase para que a los impresiones de la diócesis se les concediese licencia para que pudieran hacer tiradas de libros de oficios “que son necesarios para el común”, quejándose de que había muchos libros de “cantería, carpintería, entalladores y pintores, plateros, freneros, rejeros, libros de yerbas, animales, aves, cosmografía, esferas y anatomía, los cuales venían de Francia, Italia y Flandes” clamando que se imprimiesen los nacionales, que seguro serían más convenientes.

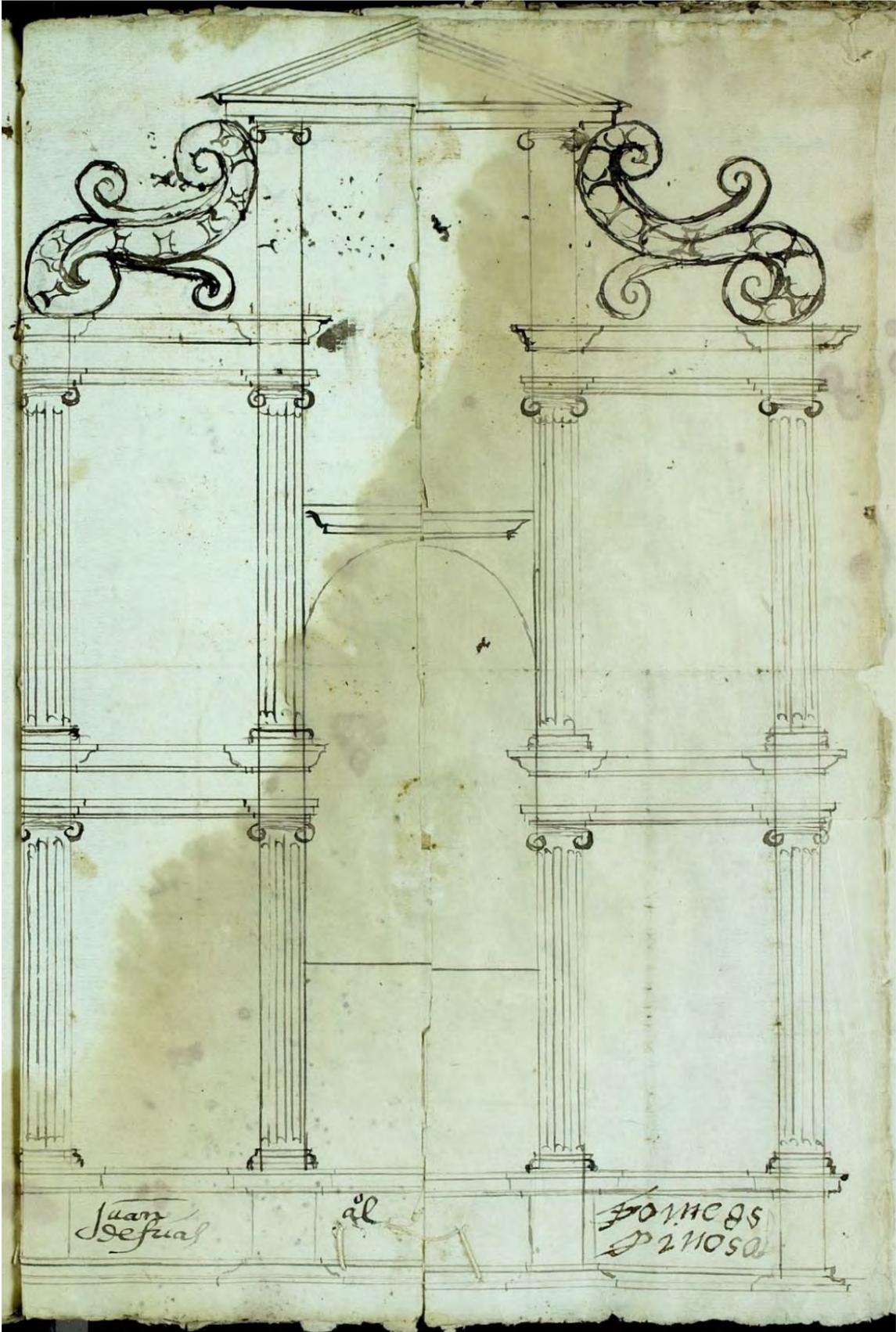
Acaso en poco, o en nada, se tomaron en consideración las propuestas de Diosdado, pero son un valioso testimonio de la realidad de los oficios artísticos.

El obispo don Jerónimo Manrique de Lara (1579-1593), en su sínodo de 1583, refiriéndose al adorno de las esculturas de vestir de la Virgen, ordenó que “no les compongan la cabeza profanamente con rizo, ni otro ornato de cabellos sino cubierta con las tocas con toda la decencia y reverencia posible” y que donde hubiese recursos económicos procurasen hacerlas “todas de bulto, para que puedan estar vestidas sin ponerles otras vestiduras”. También se encargó de que a “las esculturas de los santos que estuvieren en piedras en el suelo”<sup>148</sup> se las buscara un lugar de reposo digno.

Lo establecido en los anteriores sínodos sobre tales asuntos no tuvo una aceptación generalizada por cuanto el obispo don Pedro Junco de Posada(1598-1602) en su sínodo de 1598 volvió sobre el tema y conminó a todos los beneficiados, curas y demás clérigos de su obispado a “que de aquí adelante no consientan se compongan las dichas imágenes para estar de ordinario en las iglesias ni para sacarlas en público en las procesiones con los atavíos, ornatos, rizos, y tocados que va prohibido en esta constitución so pena de dos mil maravedís a cada uno de los que lo consintieren en su iglesia o fuera en la procesión donde se llevare la imagen, así ataviada”, recordándoles

---

<sup>148</sup> Igualmente ordenó “que en las fiestas que se hicieren en las iglesias, o monasterios en honra de los santos, o en otras partes, no compongan los altares profanamente con pinturas profanas ni otros dices, ni brinquiños que no pertenezcan al culto de la religión y honra de los santos, so pena que se procederá contra los inobedientes conforme a la culpa que en esto se hallare, a nuestro árbitro, o de nuestro provisor”. Const. 16, tit. 13, libro 3, p. 183.



Traza del retablo de La Trinidad del Arrabal de Salamanca. Tomé de Espinosa. 1606. AHPSa

para mayor claridad y observancia lo ordenado por el “decreto quinto de la acción segunda del Concilio Provincial Compostelano”<sup>149</sup>.

### **Proyectos, diseños y trazas**

Si los escultores salmantinos no demostraron ser buenos en la composición de escenas o la inventiva en la disposición de las actitudes, en cambio fueron hábiles proyectistas y diseñadores. Evidentemente algunas trazas les venían dadas, por así decirlo el que contrataba sus servicios, pero no tuvieron ningún problema en dibujarlas de su propia mano. Estas “trazas” no eran sino uno o más planos de la planta y alzado de la obra; suponían la materialización gráfica de los deseos del cliente que se valían de ellas como garantía junto con el contrato y condiciones y, también, de pauta para el taller que trabajaba en su construcción, en el caso de no hallarse presente el maestro.

Que los escultores hacían sus propias trazas previas a la obra que iban a materializar está sobradamente demostrado en los contratos. Por fortuna, además, hemos conservado alguno de tan valiosos documentos, bien trazas con detalladas medidas del conjunto, sus partes e iconografía; o dibujos realizados casi a vuelapluma pero expresivos, concretos y de cierta calidad. El Archivo Histórico Provincial de Salamanca custodia la traza de la sillería del coro bajo de las Úrsulas firmada en 1545 por el entallado Juan Fernández y el zamorano Juan Prevoste, de carácter muy arquitectónica<sup>150</sup>; el dibujo a vuelapluma hecho en 1602 por Martín Rodríguez para el retablo de la capilla mayor de Villar de Gallimazo<sup>151</sup>; y la traza del retablo de la iglesia de la Santísima Trinidad del Arrabal, dada por el ensamblador Tomé de Espinosa en 1606<sup>152</sup>. En el provincial de Zamora se guarda la traza que Juan de Montejo hizo del retablo de la capilla de don Cristóbal García, en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva de aquella ciudad<sup>153</sup>. En el archivo de la Catedral de Coria el proyecto arquitectónico que Lucas Mitata y el maestro de cantería Juan Bravo hicieron para la capilla funeraria y sepulcro de don García de Galarza en 1595<sup>154</sup>. En Llanes (Asturias) el diseño que el pintor Martín de Cervera realizó del retablo de la capilla palaciega del obispo Junco en

---

<sup>149</sup> *Constitucionessynodales del obispado de Salamanca...* [día 14], de 1604. Salamanca, 1606.

<sup>150</sup> AHPsa. Jerónimo de Vera, leg. n.º 3152, fol. 18r.

<sup>151</sup> AHPsa. Antonio de Vera, 1602, leg. n.º 3231, fols. 288r-290vº.

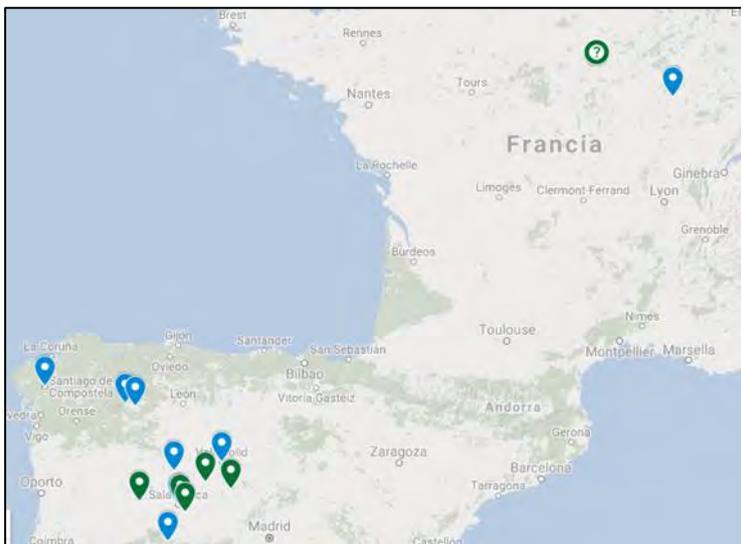
<sup>152</sup> AHPsa. Antonio de Vera, leg. n.º 3239, fols. 169r-170vº.

<sup>153</sup> AHPza. Isidro Vergas, leg. n.º 709, s. f.

<sup>154</sup> ACC. Libro de obras y reparaciones en la Catedral, leg. n.º 361, s. f.

1600, proyecto que modificó el ensamblador Pedro Martín, encargado de su construcción, para adaptarlo al espacio disponible en tan reducida capilla.

## Viajes profesionales



Viajes emprendidos por Francisco Julí (azul) y Hans Sibilla (verde)

Uno de los maestros más itinerantes, porque a su condición de entallador hay que sumar la de maestro de cantería, fue Francisco Julí († 1563) quien apareció en Salamanca procedente de Dijón (antiguo ducado de Borgoña). Está documentado que desarrolló su actividad en la ciudad y también en la provincia, concretamente en la comarca de la Sierra de Béjar; que estuvo en Zamora y en la villa de Valladolid; y que posteriormente pasaría a trabajar a Villafranca del Bierzo y Ponferrada (León), hasta acabar sus días en Santiago de Compostela (La Coruña). Hans Sibilla (ca. 1508 - a. q. 1561) fue otro de los artistas transpirenaicos que contribuyeron al desarrollo del renacimiento español. Siendo vecino de Salamanca trabajó en Alcalá de Henares (Madrid), en Nava del Rey (antigua diócesis de Salamanca), Coca (Segovia), Alba de Tormes y Guadramiro, que se encuentra en la comarca de la Ramajería.

Por su parte, Lucas Mitata (ca. 1525-1598) estuvo primero avecindado en Salamanca y después se trasladó con familia y taller a Ciudad Rodrigo, trabajando en ambas diócesis; desarrolló su actividad en las comarcas de Vitigudino, la Ramajería, las inhóspitas Sierra de Francia y de Gata, así como en el norte de Cáceres (en Tierra de Alcántara y de Coria) y en Madrid, la capital del reino.

Si algo caracterizó a los escultores que trabajaron en Salamanca durante el siglo XVI fue su determinación para emprender largos viajes, lo que demuestra que Salamanca no fue un centro aislado, ni en la recepción de conceptos e ideas, ni en su exportación.



Ciudades, villas, aldeas y lugares para los que trabajó Lucas Mitata

Juan de Montejo (1555-1601) desempeñó una frenética actividad profesional entre las provincias de Salamanca y Zamora, estuvo en Nava del Rey y llenó de obra Alba de Tormes; mientras que Alonso Falcote († 1596-1602) prefirió moverse por los alrededores de Salamanca y el antiguo partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte, aunque estuvo vecindado en Valladolid durante un par de años, y contrató obra en la Sierra de Gata y en la de Francia.

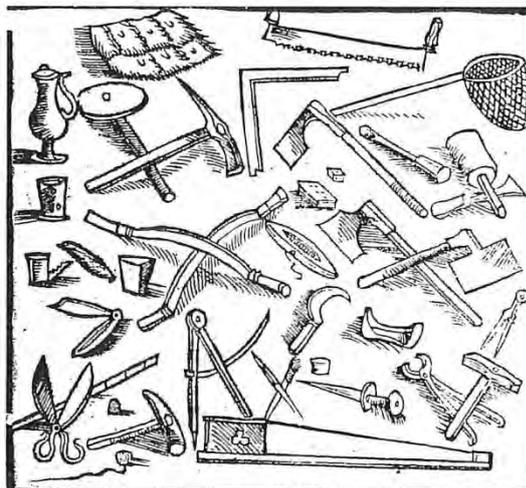
## Materiales

En cuanto a los materiales, los escultores salmantinos trabajaron tanto la madera como la piedra. Fue la arenisca de las canteras locales de Villamayor y Aldearrubia, la más frecuentemente utilizada por su ductilidad y fácil labra, pero también existen ejemplos de obras trabajadas en alabastro extraído de alguna explotación de Cogolludo (Gudalajara). Pocos fueron, sin embargo, los artistas capaces de trabajar el duro mármol aunque sí lo hicieron Lucas Mitata y algunos miembros de la rama zamorana de los Falcote.

Las maderas más utilizadas fueron las de álamo blanco y peral, para esculturas de bulto redondo y relieves; también se encargaron esculturas en nogal aunque esta selecta madera se usó sobre todo para sillerías, custodias y escritorios que se dejaban en blanco, es decir, en su color. Aunque raras, hemos hallado también pequeñas figuras trabajadas en boj que los escultores, suponemos, utilizarían como muestras o modelos<sup>155</sup>. La de pino<sup>156</sup> y castaño, más duras y baratas, se destinaron para fabricar muebles y, sobre todo, la mazonería de retablos. Noble o vulgar siempre se solicitaba que la madera fuese *buena* y estuviese *limpia* y *seca*, es decir que no estuviese podrida, sin grietas, nudos o picaduras.

### Herramientas del taller

Para conocer las herramientas que utilizaban en su trabajo hemos manejado, como ejemplos reales del desempeño de este oficio en Salamanca, los inventarios de bienes de dos maestros: el primero es el del entallador Martín Rodríguez, realizado el 24 de octubre de 1543<sup>157</sup>, que nos habla de un artífice humilde, seguramente sin apenas formación intelectual ni proyección social, algo muy común entre los maestros activos en la ciudad durante la primera mitad de siglo.



Polydor Vergil. Las herramientas del escultor. 1537.  
Grabado en *Van der Dyngen Erfyndung*

<sup>155</sup> En este material Alonso Falcote tenía un Crucificado, pequeño, que le serviría de modelo para tallar otro mayor destinado a una cofradía de Vitigudino; por su parte, Pedro de Salazar, tenía en su taller un “santo Domingo de boj, pequeño”. Sin duda, el material condicionaba el tamaño de las obras.

<sup>156</sup> En las localidades de Topas, Torrecilla, La Alameda, Cinco Villas y Navarredonda existió una notable explotación de la madera de pino, cfr. CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2014, p. 1596.

<sup>157</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 120.

Entre sus objetos y herramientas:

Bancos	Desbastar, desalabear, extraer, cortar...	Piezas
Un banco de talla	Un cincel	Un retablo
Varios bancos más	Dos formones	Tres arcos
	Un cincel chico	Un cesto con 12 molduras
Útiles de medición	Dos gubias chicas	Una moldurita
Cuatro cartabones	Una gubia y un sillarete	
	Un escoplo	
Maderas	Dos sierras	
Dos pedazos de encina	Tres garlopas	
Un pedazo de nogal con atarraje	Una azuela	
Un pedazo de tabla	Dos cepillos	
	Un cuchillo de talla	
Otros	Tres codales <sup>158</sup>	
Un husillo pequeño	Un mazo	
Un horno para hacer husillos	Una rastrilleja	

El segundo inventario es el del escultor Pedro de Salazar que, aunque se redactó el 30 de mayo de 1617<sup>159</sup>, lo traemos a colación por diversos motivos que creemos esenciales. En primer lugar, por ser el más rico de los inventarios conocidos. Después, porque muchas de las herramientas y modelos que aparecen en él procederían de la herencia paterna, el escultor Juan Bautista Salazar, activo en la segunda mitad del XVI. Por demostrar el ascenso social que, según avanzaba el siglo, adquirió un escultor: el paso de maestro artesano a la condición de artista, reclamando su entrada en el selecto grupo de los que pertenecían a las *artes liberales*. Así, cuando el responsable de redactar el inventario entró en su casa y taller, en la calle Azafranal<sup>160</sup>, perteneciente a la colación de Santa Olaya<sup>161</sup>, encontró:

Un banco de cuatro pies con unos cajones

Un banco del oficio con su prensa

Otros dos bancos del oficio

Dos sillas de respaldo y un taburete

Tres escabeles de manos largos de pino

Un compás de yerro grande

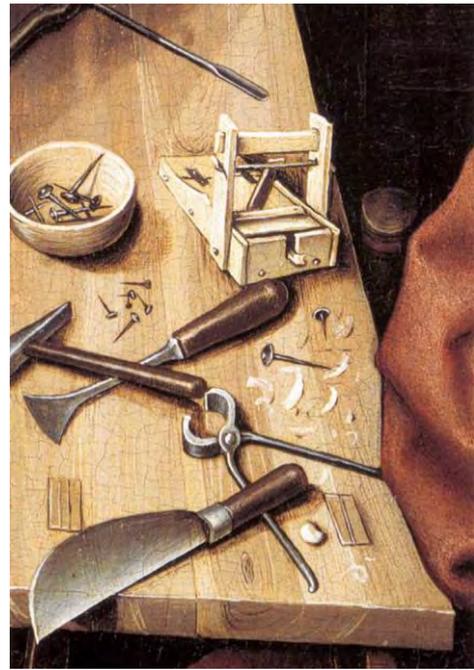
<sup>158</sup> Podría referirse a “cada uno de los dos palos o listones en que se asegura la hoja de la sierra”, a “cada uno de los dos brazos de un nivel de albañil” o quizás a “cada una de las dos reglas que se colocan transversalmente en las cabezas de un madero para desalabear sus caras”.

<sup>159</sup> GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 167.

<sup>160</sup> La compró el 12 de septiembre de 1588 en “el rincón como bajan de la Puerta de Toro, que han por linderos de una parte casas de Antonio de Tiedra y por otra parte casas de la clerecía de Sant Marcos desta ciudad”. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 122.

<sup>161</sup> Su difunto padre también vivió en esta colación.

Una palanca y una escuadra  
 Una escoda del oficio y una cachea de dos cortes  
 Dos achetos y un corbillo  
 Dos burletes del oficio  
 Herramientas del oficio  
 Un tintero y una salvadera  
 Tres paletas dos de punta y una llana de embarrar  
 Nueve vidrios buenos  
 Dos pizarras de sepultura  
 Siete pedazos de madera entre chicos y grandes para figuras  
 Dos tablas con unas estampas de papel  
 Unos modelos de barro y unos papeles  
 Una figura de madera de goznes  
 Otros papeles, en un arca del oficio  
 Un libro de mano con armas y letra del difunto



Robert Campin. Detalle del *Tríptico Mérode*.  
 Ca. 1425-1530. Metropolitan Museum of Art.  
 Nueva York.

Es decir, Pedro tenía bancos dónde poder trabajar la madera; útiles para medir y marcarla; así como herramientas necesarias para cortar, desbastar, rebajar, y extraer; y otras para dibujar; figurillas en barro que le servían de modelo y estampas con las que ayudarse a la hora de componer; materiales, etc.

En el taller se inventariaron también esculturas, seguramente trabajadas con sus manos y gubias, alguna de las cuales le serviría como ejemplo de su buen oficio para mostrar a sus clientes:

Un San José con un Niño Jesús de bulto de madera  
 Un San Juan Evangelista pequeño  
 Un Niño Jesús pequeño por acabar  
 Una figura de un mono de madera por acabar  
 Un Niño Jesús de plomo, y otras dos figuras pequeñas  
 Un San Domingo de boj pequeño

Entre los libros y tratados se encontraron los *habituales* para los oficios artísticos:

Uno de *arquitectura de Sebastiano Serlio Bolognese* en becerro

Un *Vitrubio de Arquitectura* en pergamino

Unas *Medidas del Romano de Vectubrio* en pergamino

Un libro intitulado *Juan de Arfe y Villafañe* en pergamino

Otro libro intitulado *Regla del asiento, ordenes de la arquitectura* en pergamino

Otro libro intitulado *Teatro de los Instrumentos y Figuras matemáticas y Mecánico* en pergamino

Otros que le ayudarían en su día a día:

Un libro de letras diferentes

Dos libros de papel de dibujos

Otro libro de dibujos de papel

Otro libro de dibujos de mano

Otro librito largo de pajarillos en papel

También disponía de algunos libros de naturaleza e historia, entendiéndola esta última como una sucesión de hechos verídicos mezclada con otros de carácter milagroso y fábulas, que hablan de los intereses intelectuales de su poseedor y de cierto afán coleccionista:

*Don Antonio de Herrera*<sup>162</sup> en pergamino

Otro libro de la *Nobleza de Andalucía* en pergamino

Un *Gil González de Ávila*<sup>163</sup>

La *Inchiridion de los Tiempos*<sup>164</sup>

Un *León de España*<sup>165</sup>

Un *Valerio de Históricas Eclesiásticas*<sup>166</sup> en pergamino

Un libro del *Cid Rodrigo de Vivar el Viejo*

Un libro intitulado *del Cisma de Inglaterra*

Unas *Metamorfosis de Ovidio* en Romance

Un *Philidoro* (sic)

Un libro intitulado *las Antigüedades de la Santa Iglesia de León*

---

<sup>162</sup> 1549-1626, cronista e historiador.

<sup>163</sup> 1480-1526, conquistador y explorador.

<sup>164</sup> Acaso la tercera edición, porque se publicó en 1600 en una imprenta salmantina: la de Juan de Junta.

<sup>165</sup> Publicado en Salamanca en 1586 por Juan Fernández. Es un poema en octavas que trata *de los hechos valerosos de los leoneses y de los gloriosos mártires de aquel antiguo reino*.

<sup>166</sup> *Valerio de las Históricas Eclesiásticas y de España*, obra de Diego Rodríguez de Almela sobre los grandes hechos del comienzo del reinado de los Reyes Católicos.

Contaba igualmente con obras de carácter moral, tales como:

Unas *Fábulas de Esopo*

Un *Teatro de Ingenios*<sup>167</sup>

Y alguna publicación relacionada con la medicina y las ciencias ocultas:

Un *Secretos de Naturaleza*<sup>168</sup>

Un *Merabal de la Consolación de la Salud*

Por último, pocos libros religiosos:

*La vida y peregrinación de Cristo*<sup>169</sup>

Un libro intitulado *Primera parte dada del mismo Dios*<sup>170</sup>

En su casa, Pedro de Salazar tenía cuadros, dinero y algún objeto precioso:

Dos lienzos de Verduras, al temple

Otro lienzo, al temple, con las armas de los Cárdeñas (sic)

Otro lienzo de la Tentación de Nuestra Señora, al temple

Otro escudo de armas reales, en lienço

Otro lienço al temple del Tiempo

100 ducados en dinero

Un coco de Indias

Una cadena de oro, que pesa cuatro onzas y media, y medio adorno, un agnus deis de oro bueno con unas perlas alrededor y con una Nuestra Señora y un Ecce Homo

Un cabestrillo de granates y unas cuentas de oro, unas arrancadas de oro con una perla cada una

Un jarro de plata liso con un mascarón; y ten un bernegal de plata sobredorado con un delfín en medio; un medio salero dorado y dorado de plata con tres pies y tres mascarónes; dos vasos de plata, uno nuevo y otro traído; seis cucharas de plata, las dos quebradas

---

<sup>167</sup> Se refiere al *Theatro de ingenios y sinagoga de ignorantes; de Thomas Garçon: en que el muy curioso hallara muchas cosas conforme a su gusto, y el predicador materias comunes para su menester; puesto en español por F. IaymeRebullosa*, publicado en Barcelona en 1600.

<sup>168</sup> Será la versión castellana del *Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* de 1555.

<sup>169</sup> ¿Le serviría de fuente para realizar relieves historiados?

<sup>170</sup> En realidad alguna edición de la *Primera parte del arte dada del mismo Dios a Abraham, para le servir perfectamente / expuesta y declarada por el ... R.P.F. Rodrigo de Solis...* publicada en Alcalá de Henares en 1586.

## Proyección social



Elias Pozelius. Ilustración del *Orbus Pictus nach Zeichnungen*, 1690, Nuremberg. Alemania

no fue a la Universidad pero su madre le asentó con un impresor de libros vallisoletano; el primogénito de Mateo Vangorla, llamado Juan, estudió Teología; el sobrino de Alonso Falcote, Ventura, se matriculó en Gramática; el primogénito de Lucas Mitata, Antonio, se decantó por los Cánones; el primogénito y el sobrino de Juan de Montejo, Juan y Jerónimo, estudiaron Artes<sup>171</sup> y Teología respectivamente; mientras que el hijo mayor de Juan Moreno, también llamado Juan, estudió Medicina<sup>172</sup>.

<sup>171</sup> Consistía en el estudio de súmulas, lógica, filosofía natural y filosofía moral. Cfr. RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda y ALEJO MONTES, Francisco Javier. “Régimen docente y académico: la Universidad Clásica” en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (coord.). *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. 2. Estructuras y Flujos*. Salamanca, 2002, pp. 559-561.

<sup>172</sup> Matriculado en la facultad de Medicina entre los cursos de 1549-1595 a 1599-1600. AUSA. R. 308, fol. 143r; 309 fol. 143v; 310, fol. 141r; 311, fol. 143r; y 312 fol. 142 r. El 8 de enero de 1600 el secretario de la Universidad certificó que había ejercido “la práctica de visitar enfermos conforme a la Real Pragmática del Rey Nuestro Señor visitando así el Hospital de Estudio de la Universidad como el General y otros hospitales de esta ciudad y casas particulares della, visitando a enfermos de diversas enfermedades en compañía de los doctores Rodrigo de Soria catedrático de Prima de Medicina, y el doctor Diego Ruiz de Ochoa y Cristóbal de Mediano catedráticos de esta Universidad y otros doctores

## PINTORES, PINTURA Y POLICROMÍA

### Las competencias del pintor

Como en otras partes de España, en Salamanca el trabajo artístico elaborado en madera requería de una intervención posterior a su manufactura para conseguir un acabado más completo: Nos referimos a la aplicación del dorado y policromía a manera de revestimiento.

Durante el XVI todos los maestros y oficiales que practicaban dicho oficio en esta área geográfica se autodenominaban *pintores*, por lo tanto, un pintor en Salamanca podía ser tanto el que hacía “cuadros de todo género, de historias e figuras”<sup>173</sup> como el que policromaba las obras realizadas por escultores, entalladores o ensambladores.

Si a este problema se añade el que la lista de pintores/policromadores que trabajaron en esta provincia entre mediados y finales del siglo XVI es casi interminable [Alonso García Morales, Juan de Aguilar, Juan Bautista, Diego Rodríguez, Juan López, Martín, Juan y Francisco Montejo<sup>174</sup>, los hermanos Alonso y Antonio González Morales, Juan de Borgoña de Toro (†1565), Pedro de Oviedo, Diosdado Olivares (†1571), Jerónimo Pérez, Antonio y Esteban Rodríguez, Gaspar de San Miguel, Antonio de Ávila, Alonso de Dueñas, Diego López, Sebastián de Granadilla, Macías de Robles, Pedro de Solórzano (†1573), Floristán y Bernal Pérez de Atienza, Juan Auñón, Juan de Araujo, Pedro López, Martín de Cervera, Lucas Mateos etc]<sup>175</sup> y su producción conocida - conservada o identificada- es reducidísima pese a las numerosas noticias que se tienen

---

de ella, dos años, desde 19 día del mes de octubre de 1597 hasta hoy dicho día 18 de enero de 1600, lo cual probó haber practicado con Andrés Correa y Josepe de Oliver”. AUSA. R. 597, fol. 150r. Por declaración paterna, sabemos que era de buena estatura y barbado. AHPSa. Diego López, leg. n.º 3725, fol. 55r. AUSA. R. 6, 3, fol. 378.

<sup>173</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 133.

<sup>174</sup> Sobre estos tres pintores y policromadores consultar las pp. 448-457 del presente trabajo.

<sup>175</sup> Algunos estudios sobre el tema: MONTANER LÓPEZ, Emilia. *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, 1987. FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *La obra del obispo Pedro Junco de Posada en Llanes: el Cercado*. Llanes, 1999. REDONDO CANTERA, M.ª José. “Noticias sobre Alejo de Encinas y otros pintores activos en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 48, 2002, pp. 175-186. PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. “El panorama de la pintura renacentista en Salamanca”, en *Tres tablas de un retablo: el antiguo retablo del convento de las Úrsula [Cat. Expo. Museo de Salamanca, diciembre 2005 - febrero 2006]*. Valladolid, 2005, pp. 13-31. Se lamenta el último autor de no poder hacer “un estudio detallado de toda la pintura renacentista existe en Salamanca” y se limita a estudiar la primera mitad del siglo aunque reúne y añade datos de pintores activos en la segunda mitad.

de sus conciertos de obras, intentar por ahora una reconstrucción de sus personalidades parece una labor algo ingrata.

No obstante queremos aportar algunas novedades documentales que ayudarán a conocer, o mejor, a imaginar el ambiente en el que se desarrollaron los pintores, quienes tuvieron una estrecha relación personal y profesional con los escultores para que las obras de madera tuviesen la apariencia final que deseaban los clientes. Y es que tan importante era una escultura completamente acabada como su policromado, cuyo efectismo deslumbrador por el manejo del oro y el color transformaba esculturas, retablos y, por supuesto, el ambiente en el interior de los templos.

De los estrechos vínculos que tuvieron los escultores con los pintores y del sistema de venta que, en ocasiones, utilizaban los primeros tenemos algún ejemplo. Así sabemos, por ejemplo, que los segundos actuaban como intermediarios y se convertían en auténticos agentes comerciales de los escultores al recibir en sus tiendas imágenes a la espera de la llegada de posibles clientes. Así sucedió el 1 de agosto de 1601 cuando un tal Marcos Hernández, vecino de Bohoyos viajó a Salamanca para comprar una escultura de la *Virgen con el Niño* en casa del pintor Alonso Rodríguez, y éste se comprometió a entregarle, en ocho días, “la imagen que tenéis escogida entre otras que había en mi casa”, policromada, dorada y con una corona metálica<sup>176</sup>.



Policromía del retablo de *El Salvador*. Catedral vieja, repleto de virtudes “a punta de pincel”

<sup>176</sup>AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3489, fols. 811r-812vº. AUSA. R. 2, 8, fol. 34.

## Proceso técnico y motivos ornamentales<sup>177</sup>

El proceso del policromado de una pieza tenía varios pasos codificados. Como éste es de sobra conocido hacemos un resumen:

Se comenzaba por el *aparejado* que era el proceso de preparar la pieza de madera para que pudiera recibir la pintura y que ésta no se levantase o desconchase. Para ello se suturaban todos los nudos que pudieran segregar resina, se rellenaban las grietas a base de cola mezclada con serrín y cáñamo, y se limpiaba de grasa y polvo el bloque de madera. A continuación, para fortalecerla y asegurar la fijación de la pintura, se aplicaban varias capas de imprimación que podía ser de dos tipos:

La técnica utilizada en el armazón de los retablos y las partes de las figuras que estaban “vestidas” consistía en aplicar tres a cinco capas de yeso grueso y ordinario, seguido de otras cinco capas de yeso fino, lo más delgadas posibles para no ocultar los detalles de la talla. A continuación varias capas de bol en las zonas que se habrían de dorar para que los panes de oro no adquiriesen tonalidades verdosas que pudieran desmerecer el resultado final: primero, una mano de bol amarillo y después otras dos o tres de bol rojo. Seguidamente se procedía al pulido de las zonas enyesadas y emboladas. La técnica empleada en las zonas que iban a quedar “desnudas” consistía en dar otra capa de albayalde sobre la última capa de yeso mate.

La segunda operación era el *dorado*<sup>178</sup>, técnica por la cual se adhieren finísimas hojas de pan de oro a la capa de bol, las cuales previamente había cortado un batihoja, por medio de un temple a la cola de conejo. Una vez colocados los panes se podían bruñir o bien dejar mates.

---

<sup>177</sup> Sobre el proceso de la policromía cfr. GÓMEZ-MORENO, María Elena. *La policromía en la escultura española*. Madrid, 1943. GARCÍA CHICO, Esteban. *Ob. cit.*, 1946. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “La policromía en la escultura castellana”, *AEA*, Madrid, 1953 (104), pp. 295-311. GRANDIS, Luginia (de). *Teoría y uso del color*. Madrid, 1985. ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro. *Policromía del renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990. Id. “Policromía renacentista y barroca”. Col. *Cuadernos de Arte Español* (48). Madrid, 1992. SERRANO GARCÍA, Raquel. *El retablo aragonés del siglo XVI: Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza, 1992. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *Ob. cit.*, pp. 13-161. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. *Ob. cit.*, 2001, pp. 221-255. BRUQUETAS, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid, 2002.

<sup>178</sup> HERRANZ GARCÍA, Eugenio. *El arte de dorar tallas y maderas en general*. Madrid, 1959. BLANCO TORRES, Teresa A. “El arte de dorar”, *Restauración & Rehabilitación*, n.º 5 (1997), pp. 86-93. GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta. *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia, 1997.



Detalle “a punta de pincel” del manto de la *Asunción*, titular del retablo de la capilla de los Gil de Nava en Nava del Rey



La tercera operación es la aplicación del *estofado* que consisten en pintar encima del oro haciendo un tipo de ornamentación que emulaba estofas. Según sus características, la técnica se subdivide en:

Esgrafiado: que consiste en pintar sobre el oro con colores planos y uniformes al temple, generalmente oscuros, mediante la técnica del estarcido para dibujar las siluetas o motivos deseados; luego se levantaba la pintura seleccionada con un grafo o punzón para dejar ver el oro que había debajo. Fueron muy habituales los rajados, los picados y los ojeteados aunque por supuesto también los candelieri.

A punta de pincel: aplicando con el pincel el color al óleo, directamente sobre el oro, pintando distintos y delicados motivos animales, vegetales, animados, etc. Se utilizó sobre todo a partir de la Contrarreforma. Era una técnica muy habitual en la ornamentación de las partes que habían de emular telas.

La barbotina: consiste en dejar caer sobre el oro finas capas de yeso que después se tallan y se enriquecen pintándolas con el fin de resaltar y dar volumen a la superficie estofada.

Naturalmente, también había zonas en las superficies de las obras donde se prefería dejar el oro a la vista, en su color, sin aplicarle policromía alguna. Esto se aprecia, sobre todo, en las partes arquitectónicas de los retablos tales como los fustes de las columnas y pilastras, en las veneras de las hornacinas, etc.

Por último se procedía al *encarnado* de las partes que habían quedado desnudas a base de tonalidades tierra, ocre y rosáceos. Durante el primer Renacimiento predominaban los acabados mate, que como no llevaban barniz daban a las figuras un aspecto muy realista; en el renacimiento pleno y finales de siglo predominó el pulimento, que sí llevaba barniz por lo que las esculturas ganaban en brillo pero perdían en realismo.

De acuerdo con la clasificación hecha por el profesor Echevarría Goñi en su estudio sobre *La policromía del renacimiento en Navarra* los motivos formales más habituales que hemos hallado en la policromía salmantina del XVI son los siguientes: organismos vegetales que derivaban de modelos italianos difundidos por grabadores de Europa del norte, como roleos, festones y guirnaldas; organismos animales como caballos o leones; organismos humanos o humanoides como mascarones, figuras aladas y Virtudes; grutescos e híbridos, quizás el motivo más repetido, que tienen

como última referencia los repertorios ornamentales de la *Domus Aurea* y las logias vaticanas de Rafael; formas artificiales, como los draperies o las arquitecturas fingidas, o formas geométricas, habitualmente en forma de candelieri.

## **El obrador de un pintor en Salamanca**

Abordamos este apartado centrándonos en los útiles de uno de los pintores más importantes del renacimiento salmantino: Diosdado de Olivares († 1571)<sup>179</sup>. No sabemos si fue el mejor de su oficio, pues su obra como la de tantos otros no ha tenido mucha suerte, o acaso el mejor pagado pero lo cierto es que parece haber sido toda una excepción por el grado cultural que tuvo según se desprende de lo bien surtido que tuvo su taller y biblioteca.

Diosdado debió ser oriundo de Burgos, al menos declaró ser vecino de aquella ciudad cuando estando en Madrid el 15 de mayo de 1536 firmó con el pintor Pedro de Ampuero un poder notarial que le habilitaba para contratar obras<sup>180</sup>. Sin conocerse los motivos, trasladó su residencia a Salamanca adquiriendo la propiedad de cuatro casas, pegadas unas a otras “a la esquina, en la calle de Herreros”, enfrente de la calle de Triperas, en una de las cuales falleció<sup>181</sup>. En ellas mantenía dos *obradores*, uno en la planta baja con todas las herramientas necesarias para el desempeño del oficio y otro en la superior destinado a estudio y librería. En Santa Olaya, su parroquia, sirvió como mayordomo, aunque en 1553 lo fue de la de San Benito<sup>182</sup>.

Al fallecer “no dexó dinero de que se pueda descargar su ánima ni cumplir su testamento” salvo sus bienes, muebles y raíces, de los que el pintor nombró por heredero al hospital de San Bernardo. Esto último no sentó muy bien a la viuda María de Hortega Silohe, natural de Frías, de la que se sospechó pudiese ocultar y vender

---

<sup>179</sup> El inventario de sus bienes fue localizado por BARBERO GARCÍA (Andrea) y MIGUEL DIEGO (Teresa de). *Ob. cit.*, p. 255) y fue transcrito y analizado por PEREDA ESPESO (Felipe). *Ob. cit.*, 2004 (a), pp. 291-314).

<sup>180</sup> Id. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 293 nota 3.

<sup>181</sup> En las otras dos casas vivían: el sastre Barrientos, Alonso Fraile y el carpintero Juan Fernández. Una de estas casas la alquiló anteriormente al vizcaíno Juan Ramos, forjador de espadas, por 10 ducados. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 135.

<sup>182</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 135-136.

algunos objetos de su esposo por lo que la Justicia le advirtió que podría cometer un delito penado con cárcel<sup>183</sup>.

La descripción de los bienes que poseía permite recrear su casa y obrador en el que al menos, que sepamos, trabajaron cuatro ayudantes: Antonio de Vergara (1552-1558)<sup>184</sup>, Antonio de Salamanca (1554-1559)<sup>185</sup>, Hernando de Mayorga y otro llamado Manuel. Entre los días 2 y 4 de enero de 1572, se inventariaron todos sus bienes, incluidos muebles y ajuar doméstico<sup>186</sup>, numerosos documentos y contratos que hablan de la actividad desarrollada a lo largo de los años en el ejercicio de su trabajo.

A mano tendría los últimos contratos o aquellos que le habían dado algún quebradero de cabeza: “Una tasa de la obra de la iglesia de Aldeaseca, que tasó en 200.000 mrs ante Pedro Ruano notario”, así como “el contrato de Aldeaseca”, una sentencia sobre él y otras escrituras<sup>187</sup>; una tasa de la pintura del retablo de la iglesia de El Cabaco, parece que se tasó en 64.000 mrs ante Antonio Pérez notario<sup>188</sup>; “la tasa de San Julián de la Bamuza”; un contrato del retablo de Encinasola<sup>189</sup>; una sentencia del retablo de Aldearrubia y su contrato<sup>190</sup>; un contrato del retablo de Rio de Lobos<sup>191</sup>; el contrato de la iglesia de Arauzo y el de Rueda, tierra de Medina<sup>192</sup>; otra escritura de la villa de Villaflores<sup>193</sup>; y un contrato de la talla de la iglesia de la Bóveda”<sup>194</sup>. Como es lógico,

---

<sup>183</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 255.

<sup>184</sup> AHPsa. Bernal López, leg. n.º 3371, fols. 682r y vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 394

<sup>185</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 135.

<sup>186</sup> Entre los muebles, destacaban un aparador y una mesa de nogal, candeleros de Flandes, reposteros, guadamecíes, etc. que denotan un cierto tono social.

<sup>187</sup> Quizás Aldeaseca de Armuña, donde el visitador describe un “retablo de talla dorado y estofado”, cfr. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ. José Ramón. *Ob. cit.*, p. 161. GÓMEZ-MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 470) se refirió a un “gran sagrario, como de hacia 1560, muy bien hecho, con columnas monstruosas y bajorrelieves de carácter itálico; conserva el estofado” que aun hoy se conserva. Pero también se podían referir a Aldeaseca del Alba, ya que el entallador Martín de la Haya, el 15 de julio de 1559, emitió un poder al entallador Pedro de Zaldivar para cobrar 58 reales al que fuese mayordomo de aquella parroquia por un retablo que asentó. AHPsa. Agustín Bello, leg. n.º 3721, fol. 180r. AUSA. R. 6, 3, fol. 332.

<sup>188</sup> No se conserva.

<sup>189</sup> No se conserva.

<sup>190</sup> No se conserva. Sabemos que tenía “esta iglesia muy buenos retablos y muy ricos”. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ. José Ramón. *Ob. cit.*, p. 184.

<sup>191</sup> Despoblado.

<sup>192</sup> Su viuda lo traspasó al pintor Francisco Montejó cfr. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 255. En Rueda no se conserva ningún retablo del siglo XVI.

<sup>193</sup> Quizás se refiriera a la ermita de Nuestra Señora del Carrascal en la que había “un retablo de pincel, muy bueno”. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ. José Ramón. *Ob. cit.*, p. 196. La sospecha formulada por Antonio CASASECA CASASECA (*Ob. cit.*, 1984, p. 339) de que la magnífica tabla de la *Coronación de la Virgen*, procedente de Aldeaseca y hoy en el Museo Diocesano de Salamanca, estuviese en el retablo de esta ermita no es posible pues es obra de Fernando Gallego tal y como señaló Manuel GÓMEZ-MORENO (*Ob. cit.*, 1967, p. 478 y fig. 588).

<sup>194</sup> No se conserva ningún retablo del siglo XVI.

disponía de un libro “de cuentas de deudas que parece que debían al dicho Diosdado de Olivares, que tenía 143 folios, escritos y blancos”.

Además de su participación en todas estas obras, sabemos que muchos años atrás había dorado y pintado el retablo del lugar de Mollorido, tasado por Pedro Bello y García Pérez el 27 de junio de 1547<sup>195</sup>, que constaba de cinco historias además de los cuatro evangelistas y tenía las esculturas de unos niños, el Calvario y la custodia con las figuras de San Pedro y San Pablo<sup>196</sup>. Al mes siguiente fue él quien, en compañía de Alonso Morales, valoró el dorado y pintura del retablo de Fresno de la Alhándiga<sup>197</sup>. Se trasladó a Burgos para trabajar en la policromía del retablo de Santa Gadea del Cid junto con el pintor Juan de Valmaseda. De nuevo en Salamanca, para el convento de San Francisco pintó hacia 1553 el retablo de Santa Bárbara para el duque de Alba<sup>198</sup>. En 1558 trabajó con el pintor Juan de Montejo en las honras con las que la Universidad honró a difunto emperador<sup>199</sup>, en 1562 tasó el retablo mayor de la iglesia de Flores de Ávila (Ávila)<sup>200</sup>, y en 1569 contrató en Salamanca una obra menor para la cofradía de la Vera Cruz<sup>201</sup>. Está documentada su actividad en la Catedral entre 1547 y 1563, interviniendo en decoraciones pictóricas<sup>202</sup>.

En la descripción de sus bienes aparecen enumeradas las herramientas propias para desempeñar su oficio las cuales permiten acercarnos a la realidad cotidiana del taller de un pintor. Así se enumeran seis pares de anteojos y una caja de ellos, muchas piezas

---

<sup>195</sup> GARCÍA BOIZA, Antonio. “El retablo de pintura de Mollorido”, *Medallones salmantinos. Un año de periodismo*. Salamanca, 1924, pp. 42-45. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 130 y 135. Lo tasaron en 40.787 maravedís (109,05 ducados). Aquel año pintó también en una capilla de la Catedral Nueva, cfr. CHUECA GOITIA, Fernando. *Ob. cit.*, 1951, p. 152.

<sup>196</sup> Una tabla, al parecer, superviviente de este retablo se examinó en la Comisión provincial de monumentos de Salamanca, cfr. CASTAÑEDA, V. “Noticias”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922, p. 508. Se trataba del “rostro de Christo” que se pintó en una de las coronaciones del retablo y que recordaba “mucho el famoso Rey de Reyes de Van Eyck”, cfr. GARCÍA BOIZA, Antonio. *Ob. cit.*, pp. 442-445.

<sup>197</sup> Lo tasaron en 30.000 maravedís (80,21 ducados). Estaba formado por las siguientes pinturas: Huida a Jerusalén, Crucifijo, Quinta Angustia, dos historia de San Miguel [titular del templo], dos piezas del banco y otras dos entrepiezas con seis medias figuras de apóstoles, cuatro entrepiezas altas con ocho medias figuras, doce pilares grandes, seis del banco y dos molduras, sin custodia y “sin el bulto que nos decían que está en el lugar”. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 135.

<sup>198</sup> FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, Jacobo. *Contribución al estudio de la persona de don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*. Madrid, 1919.

<sup>199</sup> PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, p. 26, nota 100.

<sup>200</sup> PARRADO DEL OLMO, Jesús María. “Sobre escultura abulense del siglo XVI”, *BSAA*, L (1984), pp. 273-294.

<sup>201</sup> PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, p. 26.

<sup>202</sup> PEREDA ESPESO, Felipe. *Ob. cit.*, 2004, p. 294, nota 5.

para moler matices, tablas, ollas y cajitas del oficio; doce manojos de pinceles “que es cada manajo una docena”; dos cajas cubiertas “con pinceles viejos”; otra caja “con cubierta y en ella pinceles viejos”; un espejo de acero en una caja grande y otro espejo pequeño; una caja con treinta pares de anteojos, “más otros dos pares de ellos”; una caja larga con papeles de colores metidos en ellas; una libra, y cuatro onzas y media, de ceniza azul en dos taleguillas; una caja de quemar carbones y siete brochas; dos tinajas de yeso mate, “la una es vieja”; un cuchillo de cortar plumas; una caja de colores al temple templados en sus conchas; otra caja con seis conchas de oro molido; una escuadra, un compás y unas tijeras pequeñas; un serrucho para serrar lápiz; “un peso de balanzas con tres libras y dos libras y una libra y media libra; un peso chiquito de balanzas con dos onzas una onza y media onza”; una caja con veinte pelotas de albayalde; “un yerro de roer columnas aparejadas”, dos espátulas; seis losas para moler colores; una mesa larga de bancos sobre que se muelen colores; otra mesa de bancos; un copero; otros dos coperos “en que se ponen las cajas de colores”; una olla de sisa para dorar; “dos barreñones de colores que no tiene nada”; tres ollas “en que se echa el barniz”; cuatro paletas “en que se templan colores”; un cesto “hasta la mitad de yeso mate”; cinco piedras de bruñir e ciertos astiles; seis moletas; “muchos cuadros y tablas para imágenes y aderezos para el oficio, y pinceles”, así como tablas de madera, lienzo y papel donde pintar y dibujar; papeles de polvos azules; papel de carmines de Indias; dos talegones de azules bayos. Curiosamente, se menciona bastidores pero no caballetes.

Reseñamos también las pinturas que tendría colgadas en las paredes de su casa o en el obrador y que muchas serían de su propia mano: Una tabla grande de la quinta Angustia, pintada en tabla; un retrato del rey [don Felipe]<sup>203</sup>; un retrato del condestable<sup>204</sup>. En el obrador bajo se encontraron: una Magdalena, un retablo de Nuestra Señora, seis cuadros de lienzo grandes; seis marcos en blanco; un retablo de la Quinta Angustia, en lienzo; una Verónica en tabla; un Ecce Homo “de lienzo de pintura al óleo”; “una tabla de los Reyes, otra del Nacimiento, otra de San Jerónimo y otra con un Cristo atado a la columna, grandes”; veinte tres tablas “de imágenes buenas con sus marcos”; tres tablas bosquejadas; una tabla redonda con la Resurrección; una tabla de Adán y Eva<sup>205</sup>; “muchos cuadros y tablas para imágenes y

---

<sup>203</sup> En la almoneda de sus bienes lo compró un portugués llamado Pedro de Grao en 20 reales.

<sup>204</sup> Lo adquirió don Jerónimo de los Cobos por 5 reales.

<sup>205</sup> Lo compró don Diego de Castro en 11 reales.

aderezos para el oficio y pinceles; dos tablillas pequeñas de imágenes, en tabla; dos figuras pequeñas”.

En el obrador alto de la casa, en muy distintos materiales, se inventariaron “muchos modelos y papeles y cosas de dibujos y libros e otras muchas cosas”, considerados como de gran valor, registrándose los siguientes: trece tablas guarnecidas de madera, oro y negro “y el cuerpo dellas de estampas de imágenes de la Pasión, que en las espaldas dellas dice Domingo Martín”; una anatomía “figura de hombre metida en una caja de madera”; un torito de betuy “metido en una caja con algodón”; cinco cuerpos de hombre pequeños y medianos, de metal; un rostro de metal de anatomía; cinco piernas y brazos de metal; un mascarón de metal; dos mascarones y dos “rostricos” de yeso; una figura de metal pequeña; cincuenta modelos de figuras de yeso; veintiún modelos de figuras de yeso; cinco figuras enteras de barro “levantadas y puestas sobre peanas”; una historia de diosas, de barro; un bulto de madera; una caja con armas de registro; dos dagas; diez y nueve piezas de medallas e historias, de metal, en una caja y en la misma cincuenta medallas de yeso; una caja larga con treinta y una medallas de figuras de metal azufre; otra caja con sesenta y tres medallas de azufre de historias y medallas y cuatro medallas de yeso; una medalla cuadrada de la Ascensión del Señor de azufre; otra caja con un caballo de hueso y un cuerpecito de anatomía muy pequeño y dos piernas de caballo pequeñas y una figura de metal y dos medallas de metal; una caja “con una cubierta en que esta una figura curiosa, dice que es de barro”; una caja con diez piezas de imágenes de yeso; una caja cubierta dentro tres piernas y brazos; otra caja con seis piezas de modelos de yeso y un sello de madera; una caja cubierta con una figura de barro; un cuadro de imagen de Nuestra Señora con el Niño y Josepe; un lienzo del Hijo pródigo; un lienzo de un castigo ejemplar; tres escudos de las armas reales en lienzo; tres bustos de madera y un Cristo sin brazos a la columna; dos manos con dos manzanas; once modelos de yeso más cinco piezas de modelos de los mismos; un arquilla con cerradura en que estaba lo siguiente: “cuatro tablas de nogal en que están cortadas cuatro anatomías frontales y de espaldas; una tabla de nogal en que están abiertos rostros cortados para orde; diecisiete tablas de peral cortadas de figuras para la perspectiva; veinte piezas de tabla en que están figuras para luces de la perspectiva; ocho tablas abiertas de pláticas del paño; dos tablas esculpidas una pierna y peñascos”;



Esgrafiados y detalles a punta de pincel en las Santas del *retablo mayor de los Teatinos* de Medina del Campo



Esgrafiados y detalles a punta de pincel en las Santas del *retablo mayor de los Teatinos* de Medina del Campo

Además de tantos modelos y obras, sospechamos que Olivares tuvo una interesante personalidad cultural aunque no se le pueda clasificar como de *humanista* canónico pero, a juzgar por el inventario de los volúmenes de su librería, estuvo por encima de la media local pues incluso se sabe que en 1555 obtuvo licencia para imprimir un libro “que ha compuesto titulado *Provecho de la República*”<sup>206</sup>. En su biblioteca había materias muy dispares, tanto de asunto profano<sup>207</sup> como religioso<sup>208</sup>, y estuvo muy bien provista de libros para ejercer su profesión así como de estampas que le ayudarían en la composición y ornamento de sus obras, y constituirían la base de su imaginación formal<sup>209</sup>: Un libro en el que dice *medidas del romano*<sup>210</sup>; trece hojas de cosas del *Romano*; el *Tercero y Cuatro libro de Arquitectura*<sup>211</sup>; el *libro Primero de Arquitectura*; un libro de Emblemas de Alciato<sup>212</sup>; un libro de medallas; un libro de Raimondi<sup>213</sup>; dos libros guarnecidos, de ordenar figuras; un libro de estampas; un libro de platica y paño y figuras para provecho; otro libro de figuras; un libro de rostros basas y columnas y manos; un libro de compartimentos de figuras; un libro grande de estampas; un libro grande de estampas de marca mayor que tiene ciento cincuenta y seis hojas; libro de estofado; libro de perspectiva, de mano, en cuadernos; un libro de estampas gruesas; ocho libros de lejos, de compartimentos y encasamientos; otro libro de estampas; un libro de estampas gruesas de historias; y un libro de compartimientos, de estampa delgada; siete papeles de las virtudes en estampa; treinta papeles de estampa gruesa coloridos; dos hojas de enterramientos de estampa delgada; los siete

<sup>206</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 135. En el inventario de sus bienes aparece citado como *Libro de Gobernación de la República*, en cuatro volúmenes que, casi con toda probabilidad, quedaron manuscritos.

<sup>207</sup> De entre ellos: *Tratado contra el mal serpentino*, Marco Tulio, *Refranes del comendador griego*, *Artes Liberales*, *Historia de la Pouzela de Francia* [Juana de Arco], *Libro de las supersticiones y hechicerías*, *Entrada de la Reyna nuestra Señora año de 60* [se refiere a Ana de Austria], libro de Marco Aurelio, libro de letras de todas marcas, un libro de letras góticas, *Todos los secretos llenos de maravillosas excelencia de cosas*, *Labores de mujeres*, *Libro de armas de naipes*...

<sup>208</sup> Dos libros de *Epístolas y Evangelios*, dos *Biblias*, *Testamento*, *Aviso de penitentes*, Confesionario, un libro de Alberto de las *Pláticas*, *1ª parte de las Canónicas de los frailes menores con las demás*, *unas Horas de Nuestra Señora romano*, un *Flos Sanctorum* pequeño...

<sup>209</sup> Aunque se ha supuesto que tantos modelos bien pudieran reflejar sus inquietudes médicas y que acaso, aparte de servirle para su oficio, tuvieran otro fin científico. La reflexión se fundamenta en que entre sus libros había alguno de medicina como la *Historia de la Compición del Cuerpo Humano* de Juan Valverde de Amusco (Roma, 1556), la *Historia de la concepción del cuerpo humano*, encuadernado en tabla, y el *Remedio de cuerpos humanos* de Luis de Lobera de Ávila (Alcalá, 1542). Cfr. PEREDA ESPESO, Felipe. *Ob. cit.*, 2004, pp. 302-304.

<sup>210</sup> Libro escrito por Diego de Sagredo (1490-1528) publicado en 1526 gracias al mecenazgo del arzobispo de Toledo Alonso de Fonseca y Ulloa. Su éxito provocó la reedición hasta cinco veces antes de 1553.

<sup>211</sup> Tal vez se tratase de la traducción hecha por Francisco de Villalpando de los libros III y IV de las *Regole generali di architettura*, publicadas por primera vez en 1537 por Sebastiano Serlio.

<sup>212</sup> Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, 1531 (*Los Emblemas* de Alciato, ed. española, 1549)

<sup>213</sup> Se trataría de alguna serie de grabados de Marcantonio Raimondi (1480-1534).

sabios de Grecia y los cuatro Evangelistas en papel de estampa gruesa; un papel grande del arca de Noé de estampa delgada; 280 papeles grandes y pequeños de estampa delgada; 348 papeles de mano; los cuatro Evangelistas de estampa delgada; una guerra de papel pegada en lienzo; un montón de patrones para vidrieras de ellos de mano de Diego de Madrid y otros oficiales; estampas de Jerónimo de los Cobos; cinco apóstoles de estampa delgada; cuarenta modelos y una máscara.

A la almoneda de sus bienes, celebrada entre el 13 de enero y el 3 de febrero, acudieron muchos vecinos de la ciudad: nobles, clérigos (el racionero de la Catedral don Juan de la Peña y el arcediano de Ledesma Diego de Loarte)<sup>214</sup>, el bordador Juan del Burgos, el platero Juan de Medina, zapateros, los estudiantes Jerónimo de los Cobos, Gaspar de Celis y Pedro López, también el escultor Sebastián de Ávila pero, sobre todo, pintores pues los maestros y oficiales de la profesión vieron en esta venta la oportunidad de adquirir a buen precio modelos, herramientas, libros y todo tipo de utensilios.

Entre los pintores que se interesaron por adquirir las pertenencias de Olivares encontramos a: Francisco de Montejo que compró sobre todo materiales, utensilios y resmas de papel: doce papeles de mano por 6 reales; una piedra con su moleta por 5 reales; un papel de trato de mano por 42 maravedís y medio; dos papeles de mano por 2 reales; 3 libras y media de albayalde por real cada una; 6 onzas de verde por dos reales y medio cada una; unos papeles por real y medio; 10 manos de papel y otra mano de marca mayor por 148 maravedís; 5 onzas y media de azules a 20 reales la libra; dos escaños viejos en medio ducado; y dos libritos pequeños y las Fábulas de Esopo. Montejo asistió a la almoneda acompañado de su criado Manuel que también compró: “diez papeles reales por 4 reales” así como por su sobrino el escultor Juan de Montejo, que por entonces tendría 17 años y se aventuró a comprar: “un modelo y un papel por real y medio; un patrón por real y medio; y un brazo de plomo por un real”. Asimismo estuvo el escultor Sebastián de Ávila que decidió adquirir “un *Libro de Arquitectura* a 15 reales”.

Por su parte, el pintor Diego Gutiérrez, que vivía “a San Mateo”, adquirió: dos libras de barniz en 8 reales; 22 piedras de bruñir en 4 reales y medio; 3 piedras de bruñir en 5

---

<sup>214</sup> El padre agustino fray Pedro del Moral compró “una libra y cuatro onces y media de ceniza azul en dos taleguillos (a 20rs. la libra) y una caja de quemar carbones y siete brochas (3 reales).

reales; un papel del Arca de Noé en 3 reales; 17 papeles en 17 reales; un poco de albayalde en 4 reales; libra de azul en 17 reales; y un patrón por 4 reales. En cambio Martín de Cervera compró una pieza pequeña de 2 ducados y medio; 52 papeles de mano y estampa por 7 reales y medio; una tabla pequeña de lejos por 8 reales; y 3 libros romanos por 12 reales.

Otros pintores que participaron en esta almoneda fueron Hernando de Mayorga, que había sido criado de Olivares, Juan de Aguilar, Diego y Juan López, que vivían en la c/ de los Herreros, Sebastián de Granadilla y Alonso de Dueñas, que se hizo con 24 moldes y un libro de estampas por 6 ducados. Desde Ciudad Rodrigo vinieron los pintores Robles<sup>215</sup>, que compraron 23 papeles de estampa y de mano en 7 reales, y Pedro Suárez al que se le adjudicó un *libro de arquitectura* por 3 reales y medio, y casi un centenar de papeles de estampa y de mano<sup>216</sup>. De esta manera, el estudio/taller de Olivares quedó deshecho y las fuentes de sus conocimientos muy repartidas.

## **Sistemas de contratación**

Los talleres de los grandes maestros, como el de los Montejo, Garcí Pérez y Olivares, durante el segundo tercio del siglo XVI o el de Martín de Cervera, Alonso Rodríguez y Lucas Mateos, a lo largo del último tercio de la centuria, contrataron pinturas sobre tabla o en lienzo con “historias a pincel”, a manera de cuadros independientes o para insertarlos en retablos, e indistintamente la policromía y dorado de retablos, esculturas de devoción y cualquier otro mueble realizado en madera que pudiera necesitar revestirse de color.

En ocasiones la pintura de un retablo, tablas, lienzos o policromado, se contrataba al mismo tiempo que su escultura, por ejemplo así sucedió el 9 de enero de 1537 cuando el pintor Martín de Montejo y el entallador Francisco Julí reconocieron que estaban “conçertados [...] de hacer e que haremos e pondremos en perfiçion e daremos asentado he puesto en el Hospital de la cofradía de Santo Tomé, un retablo de talla e pintura” según habían acordado con Pedro de Espinosa su mayordomo. Como hubo discrepancias entre contratantes y contratados por lo que los segundos habían de

---

<sup>215</sup> Sería Macías de Robles que, junto con el pintor Floristán Pérez Atienza tenían trato en 1565 con Luis del Castillo hijo de Juan de Borgoña de Toro.

<sup>216</sup> Las escrituras en AHPSa. Pedro de Ruano, leg. n.º 4612, fols. 120r-228r. AUSA. 2, 7, fols. 161-189.

cobrar, el juez ante quien pasó la denuncia sentencio que se debía de “ pagar a los dichos Martín de Montejo y Francisco Julí, de la talla obra y madera del dicho retablo nueve mill e ochoçientos maravedís, y de la pintura, oro y colores, e pinzel y manos del dicho retablo, diez e ocho mill e seteçientos e çinquenta maravedís”<sup>217</sup>.

En casos como este último el cliente debía de contar con suficiente dinero como para hacer frente al coste conjunto de pintura y escultura. Pero lo habitual era que, cuando se trataba de un retablo, los encargos de pintura y escultura se hiciesen de manera independiente y, a veces, hasta muy distanciada en el tiempo.

De no haber conservado o no haber hallado el contrato de la obra en cuestión pero sí los descargos, es precisamente de las cantidades que cobraban unos y otros -los escultores y los pintores- de donde se deduce si los retablos eran bien de pintura; bien de talla y pintura (dominaban los ciclos pictóricos sobre a los escultóricos, que se circunscribían a los bancos, entrecalles y, acaso, a la figura del titular); o bien de talla (que eran retablos a base de relieves y figuras, donde los lienzos, de haberlos, ocupaban lugares secundarios como el banco y las entrecalles); pues de predominar una técnica sobre la otra disparaba la suma que se abonaba a unos y a otros. En el caso que acabamos de exponer, el retablo que Julí y Martín realizaron era pictórico pues frente a los 26,20 ducados que tenía que cobrar el primero, Montejo tenía que cobrar 50,13, lo cual por otra parte no deja de ser relativo pues en el trabajo del pintor el oro tenía un importante papel y su elevado coste aumentaba el precio a pagar por el cliente a este oficial.

En el caso de una escultura de carácter devocional, que asimismo requería la intervención de un escultor y de un pintor, ambos maestros cobrarían una cantidad más o menos similar; la diferencia dependería del virtuosismo de cada artífice, de su cotización pero sobre todo de los materiales empleados. A manera de ejemplo de lo anterior se puede señalar que cuando el 28 de abril de 1574 la cofradía de San Roque de Salamanca encargó una escultura de *Nuestra Señora* tanto el escultor Mateo Vangorla como el pintor Antonio González se obligaron “a que harán la dicha imagen, cada uno de su oficio, y la darán fecha y perfeccionada de todo punto dorada y encarnada y estofada”<sup>218</sup>. Una vez estuvo concluida, los escultores Sebastián de

---

<sup>217</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2017, pp. 115-116.

<sup>218</sup> AHPSa. Mateo Nieto Cañete. Leg. n.º 5.075, s. f. AUSA. R. 6, 3, fols. 208 y 209.



Motivos ornamentales. Juan Velasco y Francisco Díaz. *Retablo mayor*. Descargamaria. Salamanca



Panel ornamental. Agostino Veneziano (ca. 1490 - a. q. 1536) siguiendo a Rafael o Giovanni da Udine



Ávila y Alonso Falcote opinaron que “de toda costa ansi madera como escultura vale y merece la dicha figura y madera y manos de su trabajo quince mil y novecientos maravedís”. Por su parte, los pintores Diego Gutiérrez y Diego de la Cruz evaluaron “aquello que toca a nuestro arte de pintura que es dorado, estofado, grabado, colores e las demás cosas a esto competentes [...] siendo el valor de todo ello conforme lo que Nuestro Señor en el arte de la pintura nos dio a entender, catorce mil doscientos y sesenta y ocho maravedís”. Por consiguiente, en esta ocasión el trabajo del escultor se valoró en 42,51 ducados frente a los 38,14 en que se estimó el del pintor.

Un caso contrario; el coste del trabajo del pintor superior al del escultor lo encontramos cuando el 14 de agosto de 1590 varios vecinos de la Aldehuela de Bóveda se obligaron a pagar al escultor Vangorla y al pintor Alonso Rodríguez “veinte y ocho mil y setecientos y veinte y dos maravedís los quales vos debemos y son por razón de la hechura, obra, matices y pintura de una imagen de *Nuestra Señora*, de madera de álamo blanco de dos varas, con su correa y su Niño Jesús en los brazos, para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del dicho lugar de la Bóveda; los treçe mil y çiento y veinte e dos maravedís de la madera obra y hechura en blanco de la dicha imagen y Niño y correa; y quinçe mil y seysçientos maravedís de la pintura doradura y estofado de la dicha imagen, las quales dichas dos tasas consentimos por estar fechas por oficiales que han visto la dicha imagen y la hechura y obra y coste della”<sup>219</sup>. Vemos pues que Vangorla cobraría 35,08 ducados mientras que Alonso Rodríguez 41,71.

Precisamente, por las desorbitadas sumas que se pagaba por la policromía de imágenes y retablos, en 1566 el pintor Diosdado de Olivares se quejó a las autoridades eclesiásticas solicitando que “en los retablos no se eche tan gasto del estofado de colores sobre el oro [porque] ni se goza, ni se ve, ni dura nada”, poniendo como ejemplo que si, por entonces, un retablo de pincel con seis tableros de pinturas al olio bien valía 100 ducados, era incongruente que su dorado y estofado costase 800; cantidad cuanto menos exagerada pero muy reveladora de cómo, en la época, la policromía era tan importante y gozaba del mismo prestigio que lienzos y esculturas. Para Olivares si un retablo con seis pinturas constaba 100 ducados, el dorado y

---

<sup>219</sup>AHPSa. Alonso Mendez. Leg. n.º 5.262, s.f. AUSa. R. 6, 3, fol. 472.

estofado no habrían de valer más de 50, degradando a los escultores a cobrar la misma cantidad que los policromadores<sup>220</sup>.

El proceso de tallar y policromar una escultura de bulto redondo o un relieve era relativamente sencillo pues desde el taller del escultor, una vez materializado, pasaba al del pintor si bien el tamaño condicionaría el plazo para su ejecución. Pero cuando se trataba de retablos el proceso era mucho más lento pues el ensamblador tenía que montarlo primero, con las esculturas en sus sitios, para que el cliente contemplase el efecto general. Después se debían desmontar y las piezas pasaban al taller de los pintores o al lugar habilitado por la iglesia para que pudiesen trabajar pieza a pieza en su dorado y policromado. Es de suponer que figuras y relieves, así como las tablas pictóricas (de haberlas), se fuesen realizando de forma paralela en función de unas medidas previas.

Así, cuando el escultor Martín Rodríguez y el pintor Diego Gómez se comprometieron a hacer el retablo del convento salmantino de Santa Ana, el 14 de agosto de 1576, el segundo se obligó a policromar las figuras que Rodríguez había de hacer nuevas, así como a “pintar y aderezar” las figuras antiguas que habían de reaprovecharse además de pintar de pincel “en los dos encasamientos colaterales [del banco] en el de la mano derecha la figura de Santa María Madalena y la de Santa Marta, su hermana, y en el de la mano izquierda la figura de San Nufle y Santilifonso [...]; en el cuerpo superior, flanqueando la hornacina central, pintaría de pincel “la ystoria de la salida de Jerusalén de Nuestro Señor Jesucristo” y en el de la mano izquierda “la ystoria del Desçendimiento de la Cruz, conforme a la ordenanza de una tabla que la dicha María de Ávila les dará”. Dicho retablo sería, además, pintado “de buena mano de pincel, dorando columnas, arquitrabes y cornisas de oro fino<sup>221</sup>, y los frisos gravados sobre carmín, y todo lo demás necesario que convenga ser dorado lo han de dorar, salvo que las estrías de las columnas sean de carmín y los filetes de oro, y esto estofado y labrado”.

Lo entregarían en seis meses “fecho de talla y escultura, y asentado en la dicha capilla en el dicho altar en blanco para que se vea [...] y hecho, y acabado, y puesto en el altar mayor de hoy a un año, dos meses más o menos”<sup>222</sup>. Por lo tanto, si las obras

---

<sup>220</sup> BOUZA, Fernando. *Ob. cit.*, pp. 63, 65 y 66. PEREDA ESPESO, Felipe. *Ob. cit.*, 2004, p. 313.

<sup>221</sup> La expresión de oro fino se refiere al oro de 24 quilates sin ninguna aleación.

<sup>222</sup> AHPSa. Pedro Ruano, leg. n.º 4616, fols. 1732r-1736vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 172 y 173.

avanzaban como era de esperar, el pintor Diego Gómez dispondría de otros seis meses para cumplir con su parte. El documento es interesante porque no especifica la cantidad que cobraría cada uno, solamente que los dos aceptaban hacer la obra por un total de 170 ducados. Así pues, los maestros arreglarían entre sí sus cuentas.

En otras ocasiones eran los propios comitentes los que preferían hacer dos escrituras distintas para una misma pieza, una con el pintor y otra con el escultor. Por tal motivo, se solicitaba a los escultores entregar sus obras en blanco. Así, el 23 de julio de 1585 el escultor Martín Rodríguez se comprometió a realizar una figura de *San Sebastián* para la parroquial de Candelario: “en blanco sin que falte cosa alguna, e yo no tengo de dorarla ni encarnarla ni pintarla más de la talla”<sup>223</sup>. Del mismo modo, el 17 de marzo de 1590 el entallador Juan Moreno declaró que al clérigo don Jerónimo Pérez le haría una “figura de *San Bartolomé* de grandor y modelo y hechura como una que está pintada de pincel en el claustro de Nuestra Señora de la Vega, en medio de un Crucifijo y altar de Nuestra Señora, questa en el dicho claustro, y a de ser en la hechura a vista de oficiales nombrados por cada uno el suyo, de buena madera seca y limpia bien acabada y perfeccionada de todo lo cual vos tengo de dar hecha y acabada de todo punto de madera, en blanco, para el día del Corpus Christi primero venidero del este presente año de la fecha de esta carta puesta en vuestra casa y poder a mi costa sin pleito alguno”<sup>224</sup>.

Sabemos que Gonzalo Pérez, beneficiado de Bohoyo, acudió a Salamanca el 17 de octubre de 1575 y encargó al escultor Sebastián de Ávila una figura de la *Virgen con el Niño* dándole de plazo cuatro meses para tenerla terminada en lo que tocaba a su arte, por la que le daría 37,87 ducados. Sin embargo, la escultura seguía en manos de Sebastián el 1 de marzo de 1576 cuando Gonzalo Pérez regresó a Salamanca y acudió a casa del pintor Diego Gutiérrez para concertar su policromía por 51,13 ducados: “dorada de buen oro y plateada con buenos carmesís e verdes, y gravado una orilla por el manto a punta de pincel de graño, y hechas algunas historias a punta de pincel pequeñas de la advocación de Nuestra Señora, y a de ser encarnada a pulimento la figura y el Niño Jesús y los serafines que tuviere”<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 27.

<sup>224</sup> Se le pagó con un clavicémbalo de Flandes con su caja pintada al olio “en ella toda la ciudad de Salamanca”. AHPsa. Alonso Méndez, leg. n.º 5262, s.f. AUSA. R. 6, 3, fol. 152.

<sup>225</sup> AHPsa. Alonso Méndez, leg. n.º 5249, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 24.



La *Virgen del Rosario* de la iglesia de los Santos Juanes de Alba de Tormes tuvo que realizarla el escultor Juan de Montejo hacia 1583, momento en el que se contrata su policromía



Si se acometía la construcción de obras de grandes dimensiones, como un retablo mayor, era habitual que su policromía y la de sus esculturas se contratase años después de asentado. De uno de los retablos más importantes de la provincia, el de Fuenteguinaldo, sabemos que por haber quedado exhaustas las arcas de su fábrica en principio sólo se acometió la policromía de la custodia y las esculturas de *San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo*. El resto de bultos y relieves, así como la estructura, permaneció en blanco hasta el siglo XVIII<sup>226</sup>.

### **El contrato de pintura como fuente para conocer la escultura**

Los contratos referidos a la policromía de retablos y esculturas de bulto redondo son fuente utilísima que, de no conservarse el contrato escultórico previo, ayudan a establecer una cronología aproximada para las obras de madera, e incluso permiten acometer su reconstrucción si no se han conservado, o se hayan modificados o con pérdidas.

El contrato que el pintor Diego Sánchez firmó el 29 de enero de 1583 para policromar una caja, con sus ángeles e insignias donde se pensaba colocar *La Virgen del Rosario* de la iglesia albense de los Santos Juanes, atribuida al escultor Juan de Montejo, permite fechar esta escultura de forma bastante aproximada<sup>227</sup>.

También, gracias al extenso y preciso contrato suscrito el 17 de noviembre de 1583 con los pintores mirbrigenses Estacio Gutiérrez y Francisco Díez para hacer la policromía del retablo mayor de Bañobárez, conservado muy alterado por un posterior repolicromado, se puede saber cómo fue inicialmente este gran conjunto. Además nos habla de las esculturas que han desaparecido: un San Jerónimo, un San Francisco, y dos Niños que iban en el remate especificándose, que “todo los rostros y carnes de todo el dicho retablo han de ser a pulimento bien encarnadas, diferenciando cada una como fuere viejo o moço”<sup>228</sup>.

El contrato de la policromía del retablo mayor del convento de las madres agustinas de La Pasión de San Felices de los Gallegos, suscrito por Lucas Mateos el 8 de febrero de

---

<sup>226</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a), p. 84.

<sup>227</sup> AHPSa. Gaspar de Ávila, leg. n.º 24, s. f. AUSA. R. 2, 7, fol. 226.

<sup>228</sup> AHPSa. Francisco de Cisneros, leg. n.º 6412, fols. 335r-336vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 102-104. La escritura completa en el *Apéndice documental* (Doc. II).

1598 por 787,87 ducados, nos permite conocer la estructura, composición y contenido de un retablo desaparecido gracias a las claras y detalladas condiciones que se impusieron al pintor. Sabemos que era un retablo que constaba de banco, dos cuerpos, tres calles y un ático rematado en un frontispicio y flanqueado por motivos recortados en forma de “s”. Sobre su imaginería, en los pedestales del banco pinturas de los doctores de la iglesia de busto, y en los dos tableros que había entre ellos dos historias de pincel: el nacimiento de la Virgen a un lado y el Nacimiento de Cristo a otro. En el primer cuerpo dos lienzos: la Epifanía y el Bautismo; en el segundo cuerpo otros dos lienzos: la Oración en el Huerto y Cristo con la Cruz a cuestas, flanqueando una Asunción de bulto. En el tablero del ático tenía que ir pintada otra escena: la Trinidad<sup>229</sup>.

Poco después, el 6 de marzo de 1598 Martín de Cervera concertó la policromía y las *historias de pincel* del retablo mayor que el escultor Martín Rodríguez acababa de hacer para el templo del convento de Santa Clara. En su policromía:

todas las columnas y molduras y talla, y en todas partes fronteras y adonde la vista más principalmente gozare a de ser de oro fino y en todas las demás partes a de ser de plata, y se ha de colorir la talla toda de frisos y columnas, y a de ser rajada y grabada según en cada parte lo requiriera, y si alguna plata quedare descubierta en las partes donde hace sombra la dicha obra a de ser cubierta de doradura de suerte que no haga disonancia con el oro.

Mientras que las carnaciones de toda la talla y esculturas habrían de ser

al olio y a pulimento, y los bultos han de ser de sus colores con algunas guarniciones sobre oro grabado, y lo mismo se entiende en los bultos de señor San Francisco y señora Santa Clara que han de ser dorados y coloridos y grabados sobre el mismo oro, y Nuestra Señora y San Juan han de ser de la manera, dorados y coloridos sobre el mismo oro de sus propios colores.

También la cruz del Cristo se pintaría de los “colores que convengan y correspondan con la demás obra”, mientras que todas los coronamientos, remates, frisos, frontispicios y cornisas se dorarían o colorearían “conforme a la demás talla, y todo lo que fuere oro y plata y colores han de ser muy finas y todo bien hecho y

---

<sup>229</sup> AHPSa. Juan Romano, leg. n.º 6424, fols. 8r-10vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 122-123. La escritura completa en el *Apéndice documental* (Doc. III).

proporcionado y que no tenga defecto ni falta”. Por último, la custodia y santos del primer banco se harían

por la misma forma coloridos sobre oro como va dicho, y de la demás talla y las figuras de la custodia han de ser muy bien acabadas sobre oro a punta de pincel y grabado, y lo demás necesario en toda la dicha custodia a de ser grabado y colorido sobre oro como va dicho.

Las pinturas que Cervera se comprometió a pintar “de pincel” fueron:

En los tableros [del orden primero] en el uno se a de poner la Historia de los Reyes, se ha de amoldar que cubra todo el tablero, que la dicha historia ha de ser una historia que yo [la abadesa] tengo, mas de que se a de amoldar al tamaño del tablero. Y en el otro tablero que se corresponde de la primera orden a de ir la Historia del Nacimiento de Nuestro Señor.

Para los dos tableros del segundo haría en uno “Cristo a la Columna y en el otro Llevando la Cruz a Cuestas con la mujer Verónica y la misma verónica en el paño”. Por último, en los de la “tercera orden han de ir la Resurrección y la Ascensión del Señor”.

Refiriéndonos ahora a algunas esculturas de bulto redondo, exponemos diversos casos. El 10 de junio de 1561 el pintor Antonio González contrató, la talla y policromía, de un *San Miguel* para El Pizarral, avalándole como fiador el escultor Juan Bautista de Salazar a quien quizás González subcontrataría su hechura<sup>230</sup>. El 4 de julio de 1588 Diego Sánchez concertó la policromía de una talla, existente en la iglesia de San Isidro, de *Nuestra Señora con su Niño* y se comprometió a dejarla “conforme a la que está en Santa Olaya”<sup>231</sup> quizás también policromada por el mismo pintor. Sabemos que Lucas Mitata hizo una escultura de *San Bartolomé*, para la ermita albercana de Majadas Viejas porque el 3 de febrero de 1593 un pintor llamado Juan de Auñón concertó su policromía “conforme está la imagen de San Pedro”, citándose en el contrato al escultor como autor de la primera pieza<sup>232</sup>. Ninguna de estas figuras se ha conservado pero, al menos, tenemos constancia de su existencia y de cómo fueron.

---

<sup>230</sup>ADSa. Provisorato, leg. 7, n.º 50.

<sup>231</sup>AHPSa. Andrés de Vallesa, leg. n.º 3488, fols. 480r-481vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 224.

<sup>232</sup>REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a), p. 116.



Pese a lo ennegrecido que está el *retablo de El Salvador*, en el claustro de la Catedral vieja, aun se aprecian “las estrías sobre el oro metidas de azul y gravadas”, motivo que tanto se reclamaba en el sg. XVI en la decoración de columnas



## UNA CLIENTELA MUY PIADOSA

### Estamento nobiliario

Durante la segunda mitad del siglo XVI, el estamento nobiliario de Salamanca no sintió necesidad de demostrar mediante el patrocinio artístico su poder emblemático como lo tuvo a lo largo de la primera parte de aquella centuria. Debilitado por la Guerra de las Comunidades, parece que los nobles invirtieron sus esfuerzos en rehabilitar, renovar y decorar sus casas y palacios.

Respecto a su interés por la escultura éste se concentró en la realización de sus monumentos sepulcrales, pero se conoce también algún ejemplo de encargo nobiliario en madera como el retablo, fechado a mediados del siglo, costeado por don Francisco Pimentel Maldonado Enríquez López de Tejeda para presidir la capilla familiar dedicada a El Salvador en el claustro de la Catedral vieja, fundada por Rodrigo Maldonado de Talavera, o la sillería del coro bajo del convento de la Anunciación, popularmente conocido como Las Úrsulas, costeada en 1545 por el conde de Monterrey y realizada por los entalladores Gil Prevoste, vecino de Zamora, y el salmantino Juan Fernández. En 1600 el obispo Junco de Posada concertó con el pintor más importante del periodo, Martín de Cervera, el retablo para la capilla de su palacio en Llanes (Asturias). Igualmente, diversas familias nobles *patrocinaron* a los maestros más sobresalientes del momento como el entallador Hans Sibilla, vinculado con los Gil de Nava y con la casa de Alba. Más tarde el escultor Juan de Montejo fue el protegido de los Alba y estuvo relacionado con los marqueses de Villafranca, a su vez parientes de aquéllos.

### Concejo, Universidad y colegios

Concejo, Universidad y colegios requirieron los servicios de maestros hábiles en tallar la piedra para llenar de ornamento las fachadas y los muros de sus capillas pero también en madera, para dotarlas de retablos y otros muebles litúrgicos. Además estas instituciones invirtieron importantes sumas en construir grandes máquinas de carácter

efímero para celebrar las visitas reales y demás acontecimientos relacionados con la corona como, por ejemplo, las honras fúnebres en honor de los soberanos fallecidos.

### **Comunidades religiosas, parroquias y hospitales**

Las grandes empresas escultóricas, como la construcción de retablos mayores, fueron financiadas en su mayoría por las comunidades de dominicos, jerónimos o bernardos, tan presentes en la vida religiosa y cultural de la ciudad y, especialmente, por las numerosas parroquias y hospitales cuyas fábricas invirtieron sus ahorros o ingresos “extraordinarios” procedentes de memorias pías o donaciones para acometer la construcción y renovación de las máquinas antiguas, reutilizando en ocasiones esculturas por las que se tenía especial devoción o, sencillamente, para ahorrarse gastos.

### **Catedral**

La Catedral fue un gran centro artístico. El cabildo solicitó los servicios de numerosos entalladores e imagineros, vecinos o no de la ciudad, de manera reiterada o esporádica. Sin embargo identificar la intervención de cada uno es tarea compleja pues los libros de cuentas donde se anotaron los descargos que se hicieron a estos maestros son pocos en información; generalmente se limitan a recoger la fecha en la que se sufragó el gasto, el apellido o nombre del maestro y la cantidad que se le entregó.

### **Obispado**

El Obispado, encargado de velar porque el ajuar litúrgico de los templos de su diócesis mantuviese el decoro necesario para mover a la devoción de los fieles, expidió numerosas licencias para concertar las obras que sus visitantes ordenaban como necesarias en las parroquias. Sin embargo, los cambios de gusto entre otras causas sobrevenidos a lo largo de los sucesivos siglos provocaron la renovación, destrucción o traslado de muchas obras realizadas a lo largo del siglo XVI, periodo en el que los ordinarios vigilaban estrechamente para contener el gasto de las parroquias, la mayoría

poco sobradas de medios económicos, y evitar perjuicios en su administración lo cual, evidentemente, tuvo que afectar al desarrollo de las distintas manifestaciones artísticas.

A la obligación de los prelados de la diócesis de visitar personalmente sus iglesias según “nos enseñó Jesucristo verdadero pastor nuestro, cuyas propias ovejas somos: el cual por nosotros y por nuestra salud descendió de los cielos, y como dijo Zacarías padre de San Juan, visitónos viniendo de lo alto para alumbrar a los que estaban en tinieblas en la sombra de la muerte, y enderezar nuestros pies en el camino de la paz”, como vicarios de Cristo e imitadores de “tan buen Pastor”, los obispos debían insistir en el oficio de la visitación “con todo cuidado y asistencia” para no ser como “aquellos pastores, a los cuales amenazó Dios por el profeta Ezequiel; porque aprovechándose del fruto de las ovejas, no las visitaban curaban ni apacentaban”.

Por ello, en el sínodo que el obispo don Pedro González de Mendoza (1560-1574) convocó en 1570 se aprobó, por ser muy necesario “hacer una instrucción para visitar, que nos guardaremos cuando visitaremos por nuestra propia persona. Y estando legítimamente impedimos, mandamos a nuestros visitadores que han de hacer nuestro oficio, que la guarden y cumplan en la forma que irá puesta al fin de estas constituciones”<sup>233</sup>.

Ya durante el episcopado de don Diego de Deza (1494-1498) se encargó a los visitadores que hiciesen cumplir en la diócesis el mandato, aprobado en el sínodo de 1497, de que “si alguna iglesia no estuviere bien reparada en su edificio o caída si tiene fábrica, posesiones o rentas que basten para que se puedan reparar o hacer que della se haga y repare” pero en caso contrario “el beneficiado o beneficiados de la tal iglesia y los parroquianos sean obligados de la hacer o reparar según el derecho dispone”<sup>234</sup>.

Mucho más preciso y tajante fue González de Mendoza en su sínodo al ordenar la manera de encomendar las obras de cualquier tipo en las “iglesias de nuestro obispado y las obras de plata, pintura, escultura y ornamentos” pues antes de dárselas al oficial elegido o de hacer cualquier contrato ordena que “se haga traza o muestra con capítulos y condiciones de como se ha de hacer la obra o edificio, habida

---

<sup>233</sup> *Constituciones sinodales...* Const. 2, tit. 9, libro 1, p. 27.

<sup>234</sup> *Constituciones sinodales...* Const. III, tit. 18, libro 3, p. 206-207.

consideración al lugar y a la posibilidad de la iglesia, y primero se pregone y se pongan cedulas en lugares públicos, y se remate por baja en el oficial que mejor y más barato lo hiciere, el cual de fianzas bastantes de acabar la obra conforme a la traza y condiciones, y hasta que estén hechas todas estas diligencias no se le de dinero, ni otra cosa; y al remate y otorgamiento de la escritura estén presentes el cura, y beneficiados, y mayordomo de la iglesia, porque mejor se mire por su utilidad y provecho”<sup>235</sup>.

Incluso don Pedro Junco Posada (1598-1602) en su sínodo de 1598 prohibió que se hiciesen “obras de bordaduras” y que

“si alguna se hubiese de hacer en esta ciudad o en alguna de las iglesias de las villas deste obispado no se haga sin nuestra expresa licencia o de comisión nuestra dada especialmente para el tal caso a nuestro Provisor o Visitador atento que las dichas iglesias y sus fábricas son muy pobres y están empeñadas, tanto que no tienen hacienda para acudir a los gastos comunes para el servicio del Altar y sacristía y que las dichas obras de bordadura son muy costosas y poco necesarias y no se debe hazer sino quando la Fábrica es muy rica y está sobrada, y por ser tanto menos necesarias en los lugares y aldeas de este dicho obispado quanto son más pobres las Fábricas de las iglesias. Estatuymos asimismo que de ninguna manera se puedan dar ni den licencia para que en ellas se hagan las dichas obras de bordadura y lo prohibimos a los nuestros Provisor y Visitadores y a los que después nos sucedieran y les encargamos la conciencia miren mucho por escusar los gastos y desordenes que hay en esto pues no sirve más que de enriquecer los oficiales y empeñar y perder las Fábricas”<sup>236</sup>.

El mismo obispo dio otra vuelta de tuerca en la ordenación del proceso para conseguir un mayor control de cualquier tipo de obras y determinó que

“para que los dichos oficiales de aquí en adelante miren más como han de ser pagados de las obras y gastos excesivos que hacen las iglesias, y no entiendan que con sacar la renta de las fábricas han de ser pagados de su mano, como en efecto muchos lo han hecho, y hacen [prohibió] que ninguno de los dichos oficiales de cualquier oficio y arte que sea a quienes las iglesias debieren algunos maravedís de obras y trabajos que hayan hecho, o de materiales que hayan puesto en ellas, no puedan sacar ni saquen las dichas fábricas y rentas de las dichas iglesias, ni tampoco puedan sacar las dichas fábricas, y rentas los mayordomos, beneficiados ni curas de las dichas iglesias, ni por ellos, ni los dichos oficiales, otros algunos para que cese toda colusión y cautela, y otros muchos inconvenientes que de los susodicho resultan”.

---

<sup>235</sup> *Constituciones sinodales...* Const. II, tit. 18, libro 3, p. 203.

<sup>236</sup> *Constituciones sinodales...* Const. II, tit. 18, libro 3, p. 203-204.

Incluso, para más claridad y observancia, el obispo Fernández de Córdoba (1602-1615) mandó poco después “que se infiera en esta constitución el decreto veinte y uno del Concilio Provincial Compostelano”<sup>237</sup>.

No obstante, pese a todo lo ordenado en los sínodos anteriores, las instrucciones episcopales no siempre se cumplieron e incluso se produjeron importantes problemas de índole económica. De ahí que don Luis Fernández de Córdoba, ordenase en 1604 que “aya cuenta y razón del dinero que las iglesias pagan de obras a los oficiales” porque había “que mirar por las iglesias de este obispado que son tan pobres que no tiene hacienda cual conviene para sus fábricas, y reparos, cera y lumbre, y otros gastos, y necesidades ordinarias que se ofrecen dentro de ellas”. Consideraba que se debía vigilar “a tantos quien las procuran gastar y empeñar con ocasión de que se hagan algunas obras impertinentes y muy poco necesarias” motivo por el cual “siempre andan alcanzadas y empeñadas, y muy llenas de necesidades, y sujetas a oficiales”. Además existía “grande confusión en la cuenta y razón del gasto y recibo de las dichas obras por haber habido poca advertencia y cuidado en tener libro para tales cuentas con relación y claridad de las dichas obras y contratos que dellas se han hecho”.

Por todo lo cual, “atendiendo, y doliéndonos de los grandes daños y excesos que hay en esto, y queriéndolos remediar y reducir a forma conveniente”, aprobó, instituyó y mandó “que de aquí en adelante haya en los libros de las fábricas en hoja parte, razón y cuenta clara, y distintamente de las obras que tuvieren dadas a hacer las dichas iglesias, poniendo por cabeza el contrato, y el escribano ante quien paso, y lo que tiene recibido, y va recibiendo el oficial a cuenta de tal obra”, obligando a sus visitantes a que “dejen siempre en las visitas declarado y fenecido el estado de la cuenta de la dicha obra, de manera que continuadamente vaya con claridad y puntualidad siempre adelante, y se eche de ver lo que la iglesia restare debiendo al oficial”<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> Convocado por el arzobispo de Santiago de Compostela D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda se celebró en Salamanca en 1575. *Constituciones sinodales...* Const. II, tit. 18, libro 3, pp. 205.

<sup>238</sup> *Constituciones sinodales...* Const. IV, tit. 18, libro 3, p. 208.

## Cofradías

Quizás fueron las cofradías las que más dinamizaron el comercio escultórico en madera. Por otra parte, como sus fondos eran limitados, sólo pudieron encargar retablos para las capillas que poseían en templos o ermitas, e imágenes devocionales con sus andas para procesionarlas y escaparates para guardarlas; hubo excepciones como la cofradía de *San Cristóbal* de Guadramiro que encargó una escultura de su santo titular, de tres metros de altura, a Lucas Mitata. Igualmente, estas asociaciones piadosas encargaron numerosos Crucificados.

## Particulares

Los particulares también acudieron a los escultores buscando imágenes, bien para destinarlas a sus capillas y oratorios privados o para donarlas a templos o conventos, como el caso de doña Isabel de Barrientos, benefactora de los jerónimos de La Victoria, que se encargó de costear la escultura de la *Asunción de la Virgen* que presidiría el retablo mayor del monasterio.



*Padre Eterno*. Juan de Montejo. Retablo de los Santos Juanes de Alba de Tormes. Salamanca

## GÉNEROS, TEMAS Y ESCULTURAS<sup>239</sup>

### Género religioso

#### Representaciones de la divinidad

La efigie del **Padre Eterno** fue un tema habitual en tímpanos de fachadas, y en los frontispicios de retablos y sepulcros. Siempre anciano, barbado y lleno de *terribilitá* aparece rodeado de nubes y cabezas de ángeles, en actitud de bendecir con una mano y la bola del mundo en la otra, envuelto por movida túnica o manto. Entre todos los que encontrados sobresalen, en piedra, el existente en el Palacio de los Figueroa (c/ Concejo) que se ha de vincular con el que Montejo hizo para las madres carmelitas de Alba de Tormes; el situado sobre un relieve del *Llanto sobre Cristo muerto* en el que fuera monasterio de Nuestra Señora de la Vega, atribuido a Lucas Mitata; o el de la portada de la capilla del colegio de Huérfanos. En madera, destacan por su calidad el que corona el retablo de San Jerónimo de la capilla de El Pilar de la Catedral, identificado como el remate que Mitata hizo en el retablo de los jerónimos de La Victoria; y, por supuesto, el del retablo mayor del templo de los Santos Juanes en Alba de Tormes, obra de Juan de Montejo. De los trabajados en inferior tamaño, mencionamos los situados en los coros de Las Úrsulas y Sancti-Spíritus. Excepcional es el que preside el sepulcro del canónigo Pedro Xerique, en el claustro de la catedral vieja, pues aparece de cuerpo entero, sedente en un trono sostenido por ángeles, bendiciendo con la diestra y sosteniendo la bola del mundo con la siniestra, si bien es cierto es mucho más temprano que los anteriores.

Los **Crucificados** en agonía o muertos, de fuerte carácter juniano, fueron otra de las tipologías más solicitadas. Escultura indispensable en el ático de los retablos de la segunda mitad del XVI, fueron muchos los que, además, encargaron ermitas y cofradías. Referirnos a todos es imposible por lo que enumeramos los de mayor calidad: el de la iglesia de la Magdalena es muy parecido a otros Cristos documentados de Juan de Montejo pero éste es, a nuestro entender, demasiado

---

<sup>239</sup> En este capítulo sólo recogemos las obras que se han conservado y dejamos a un lado las documentadas que se han destruido o no se tiene noticia de su paradero aunque sobre ellas repararemos a lo largo de nuestro estudio.



*Crucificado. Círculo de Juan de Montejo. La Magdalena (vista general y detalle). Salamanca*



*Crucificado. Anónimo romanista. San Sebastián (vista general y detalle). Salamanca*

monumental; el de San Juan de Sahagún que identificamos como el que hizo Montejo para el retablo de Santa Olaya; el de San Pablo; el de la Vera Cruz procedente de los Niños de la Doctrina; los existentes en los templos de Cristo Rey y Fátima, que provendrán de parroquias desaparecidas de la ciudad o suprimidas en la diócesis; el que preside la sacristía de San Esteban es excelente y su autor tuvo que conocer el que Juni hizo en 1556 para los Águila mirobrigenses; por otra parte, el del templo de las Claras lo atribuimos a Martín Rodríguez.

Sobre los de la provincia destacan el de Siete Iglesias de Tormes<sup>240</sup>; el de San Pedro Apóstol de Alba de Tormes<sup>241</sup>; el de Tamames; el de Aldeadávila de la Ribera; el de Las Casas del Conde de Miranda, de Sebastián de Ávila; los que realizó Alonso Falcote para El Cerro y Herguijuela de la Sierra; así como los que hizo Mitata mientras residía en Ciudad Rodrigo, como el del Hospital de la Pasión, Fuenteguinaldo, Descargamaría, el Bodón o Brozas; a él también se le ha atribuido el de Monsagro.

Otros Crucificados, pese haber sido hechos en el XVI, siguen aún una estética de ascendencia retardataria: de canon muy estilizado, estrecha cinturas y abdomen hinchado; sus paños de pureza son anchos, pegados al cuerpo, y envuelven por completo las caderas, atándose a un lado con un amplio y complicado nudo. Son muy patéticos, sufrientes, y suelen tener melenas y barbas largas, de mechones con aspecto humedecido. Por su calidad y virtuosismo sobresalen el de La Alberca y el de Calzadilla (Cáceres). Esta tipología la presentan también el Cristo de la Soledad de la Catedral de Coria o el de San Pedro de Gata. Entre los de tamaño más reducido es reseñable el de Arabayona.

El elegante Crucificado existente en el templo de San Sebastián<sup>242</sup> puede encuadrarse dentro del romanismo vallisoletano que seguía los modelos de Esteban Jordán y creemos que sea una pieza importada.

---

<sup>240</sup> Según CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 34) procede del monasterio de San Leonardo de Alba, así como la escultura en busto del *Ecce Homo* existente en el mismo templo.

<sup>241</sup> Es similar al de Herguijuela de la Sierra, que hizo Alonso Falcote. Coinciden en la resolución del paño y en los surcos de la cabellera.

<sup>242</sup> ¿Llegaría a San Sebastián procedente del templo de San Bartolomé tras su cierre definitivo?



*Virgen del Rosario*. Anónimo. Santa Clara. Salamanca

## Representaciones marianas



Puede deducirse que en Salamanca hubo una gran devoción por la figura de la Virgen ya que existen numerosas advocaciones marianas; conventos, cofradías, parroquias y ermitas le dedicaron, en sus distintas titulaciones, templos, retablos y altares,

multiplicándose los encargos de esculturas en bulto redondo tanto en madera como en piedra.

Una de las variantes que más movió el fervor religioso de los salmantinos fue la **Virgen del Rosario**<sup>243</sup>. De entre las localizadas en la ciudad, las de mayor calidad se encuentran en los templos conventuales de Santa Clara y el Corpus Christi (a. q. 23 de mayo de 1610)<sup>244</sup>; San Martín (hoy en un retablo-camarín) y en la fachada de Las Dueñas (c/ Arroyo de Santo Domingo). En la provincia, destacan las existentes en los templos de los Santos Juanes de Alba de Tormes, de Juan de Montejo, las de El Campo de Peñaranda y Palaciosrubios, y la de Armenteros<sup>245</sup>. Otras notables se conservan en Palencia de Negrilla, Aldearrubia, Aldeaseca de Alba y Aldeaseca de la Armuña, Cespedosa de Tormes, Mancera de Abajo -obra documentada de Alonso Falcote-<sup>246</sup>, Saucelle, Catellanos de Villiquera<sup>247</sup> y Yecla de Yeltes<sup>248</sup>.

<sup>243</sup> Devoción que se remonta al siglo XIII, vinculada en sus orígenes a los dominicos, adquirió gran popularidad a partir de 1571 cuando el papa le atribuyó el mérito de la batalla de Lepanto sobre la flota turca. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. iconografía de la biblia. Nuevo Testamento*. t. 1 vol. 2. Barcelona 1996, p. 130.

<sup>244</sup> AHPSa. Juan Gómez Díez, leg. n.º 2965, fols. 1142r-1143r. AUSA. R. 6, 4, fol. 148.

<sup>245</sup> Acaso de comienzos del XVII.

<sup>246</sup> De aspecto extraño pues ha sido restaurada recientemente ya que tenían grandes daños en la cara.

<sup>247</sup> La cabeza del Niño es del XVIII.

<sup>248</sup> Es posterior a 1604. Desfigurada por alguna intervención en el sg. XX.



*Virgen con el Niño. Anónimo. San Martín (general y detalle). Salamanca*

En la iglesia de San Pablo de Salamanca existe una **Virgen de la Presentación**; otras tres<sup>249</sup> en las parroquias de la antigua villa de Macotera -que atribuimos a Falcote-, otra en San Martín del Castañar<sup>250</sup> y una labrada en piedra colocada en la fachada de Salmoral. Con la advocación de **Virgenes de la Expectación** hay varias excelentes en la iglesia San Marcos y otra, en piedra, en el Museo de Salamanca.

Una **Virgen de la Consolación** preside la portada secundaria del convento de Las Dueñas<sup>251</sup> (plaza del Concilio de Trento). En la ermita del municipio de Cantalapiedra se conserva una singularísima **Virgen de la Misericordia** con dos orantes arrodillados a sus pies<sup>252</sup> de hacia 1600<sup>253</sup>. Popularmente se conoce como **Virgen de Loreto** la del trascoro churrigueresco de la Catedral nueva, tallada en alabastro, aunque se quiere identificar como una **Virgen del Perdón**<sup>254</sup>. En un retablo barroco de Palacios Rubios se venera una pequeña imagen de la *Candelaria*.

También encontraron su hueco en la Salamanca del siglo XVI las **Virgenes de la Ternura**. En de Macotera el Niño se revuelve en brazos de la Madre para acariciar su rostro y besarla. Una de sus variantes, la Virgen de la Leche, la hemos localizado en la iglesia de San Martín, concebida con mucho decoro pues el pecho virginal que amamanta al Niño medio dormido, apenas se adivina a través de una hendidura en su túnica. No ocurre así en la existente en la parroquia de Cabezabellosa de la Calzada donde la Virgen muestra casi por completo su pecho izquierdo. Las de Poveda de las Cintas y Alaraz son de inferior calidad.

**Virgenes con el Niño** hay muchas en la ciudad; de especial relevancia es la de piedra arenisca que preside la portada de la capilla de la Vera Cruz, obra documentada de Sebastián de Ávila. Otras, también en piedra, presiden la portada del templo de Santa

---

<sup>249</sup> Una Virgen con el Niño sosteniendo una paloma se guarda en la iglesia románica de Santa Elena, en Ledesma, pero creemos, que se trata de una obra de cronología más avanzada.

<sup>250</sup> Popularmente conocida como Nuestra Señora de Gracia. El Niño Jesús, cuya cabeza es moderna, sostiene un pajarito con su mano.

<sup>251</sup> Sedente en un trono avenerado y coronada por ángeles, sostiene al Niño en su regazo. Madre e Hijo comparten un objeto con sus manos pero está tan degradado que resulta imposible identificarlo. En la peana que la soporta tiene grabada la inscripción: N(UESTRA) (SEÑO)RA MARIA DIA CONSOLACION AÑO DE 1725.

<sup>252</sup> En su variante de protectora de una comunidad. RÉAU, Louis. *Ob. cit.*, (t. 1.v. 2), pp. 126-127.

<sup>253</sup> ALMEIDA CUESTA, Hilario. *Ob. cit.*, p. 280.

<sup>254</sup> “En las enjutas del arco de la antedicha pieza aparecen dos ángeles con filacterias en las manos, en las que se puede leer MATER GRATIAE, MATER MISERICORDI(A)E”. CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral nueva de Salamanca*. Universidad de Salamanca, 2008 (memoria de grado), pp. 269-271. Id. *Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la Catedral*. Universidad de Salamanca, 2003 (tesis doctoral). p. 87.

María de los Caballeros y el sepulcro del canónigo Pedro de Xerique en el claustro de la vieja Catedral<sup>255</sup>. De las talladas en madera destacan las de los templos de San Martín y San Pablo; otras se encuentran en la capilla de Soto y en una hornacina de la conocida como *sala de profundis*, ambas en el convento de San Esteban, así como en las iglesias de San Juan Bárbalos<sup>256</sup>, San Juan de Sahagún, Santo Tomás Cantuariense y convento de Santa Clara. Entre las localizadas en la provincia, hay que reseñar las de los templos de Villoria, Santiago de la Puebla y La Alberca. Única por su calidad es la de Serradilla del Arroyo, diócesis de Ciudad Rodrigo. Especialmente singulares, por su actitud sedente, son las de La Vellés, Macotera (instalada en retablo mayor), Montemayor del Río y Monterrubio; las tres primeras son bastante tempranas, sobre todo la de La Vellés que podría ser obra tallada en 1517 por Martín Rodríguez “el viejo”.

Por último mencionamos algunas vírgenes relacionadas con la **titularidad** del templo de su advocación. Así la virgen “de los Caballeros” en la hornacina central del retablo mayor de Santa María de los Caballeros; o la Virgen de la Vega<sup>257</sup>, en piedra, situada en la fachada del templo conventual de Nuestra Señora de la Vega. En la calle Librería, sobre la portada gótica del antiguo colegio de San Millán, se puede admirar una Virgen de los Ángeles<sup>258</sup> y otra más en la magnífica portada de la parroquial de Villaverde de Guareña.

---

<sup>255</sup> “AQUÍ YASE EL HONRADO PEDRO XERIQUE CANONIGO DE SALAMANCA QUE DOCTO LAS DONZELLAS Y DEJO AQUÍ OTRAS MEMORIAS. MURIO A 7 DE SEPTIEMBRE DE 1529”. Es un magnífico sepulcro plateresco documentado contratado por el cantero Juan de Álava en 1533 Cfr. CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2002, pp. 501-503. PONZ (Antonio. *Ob. cit.*, p. 645) y QUADRADO (José María. *Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona, 1884, p. 56) dicen de él que “lleva notado el año de 1572”.

<sup>256</sup> Será la “barroca y poco buena efigie” que en 1905 estaba en la hornacina del retablo mayor “pobrísimos y de mal gusto” (desaparecido). Vázquez de Parga Mansilla, autor de juicio tan severo, animó al párroco a que la sustituye por la Virgen de las Cerezas, talla medieval en piedra, que aún hoy custodia el templo. VÁZQUEZ DE PARGA MANSILLA, J. “Parroquia de San Juan de Bárbalos en Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año III, n.º 30 (junio de 1905), pp. 121-123.

<sup>257</sup> La cabeza original del Niño, y sus brazos, han sido sustituidos.

<sup>258</sup> Aunque su estilo es todavía muy goticista no puede obviarse por ser una de las esculturas salmantinas más meritorias.

## Representaciones de las vidas de la Virgen y de Cristo

La **Anunciación** fue uno de los pasajes del Nuevo Testamento más populares en Salamanca. Destacan el grupo que cobijan sendos altares platerescos adosados a los pilares del templo de San Esteban. El tema fue mucho más frecuente en relieve, completando el historiado de retablos<sup>259</sup>. Señalamos que existen medallones pareados con los bustos de Gabriel y María en el coro del templo de La Vega, en las enjutas del retablo de la cancela sur de la iglesia de San Martín, en las del retablo de la capilla del prior Juan de Olivares en Santo Tomás Cantuariense<sup>260</sup> y en el transepto del templo de San Esteban. En Alba de Tormes, un gran relieve con la Anunciación preside la fachada del templo del convento de madres carmelitas, obra atribuida al escultor Juan de Montejo.

La **Asunción** se trató tanto en bulto redondo como en relieve, siendo usual que el tema se fusionase con el de la **Coronación**; mientras un grupo de ángeles, flanqueando a la Virgen, simula ayudarla en su subida a los cielos, otros la colocan una corona en la cabeza. Destacan las que realizó el escultor Mitata para los retablos de Fuenteguinaldo, Bañobárez y Coria; también las de Juan de Montejo, hoy descontextualizadas: una en la calle central del retablo mayor barroco de la iglesia de los Santos Juanes de Alba de Tormes, y otra en el Museo Marés (Barcelona); también la del retablo mayor de El Campo de Peñaranda y, aunque cronológicamente más avanzada<sup>261</sup>, la que hizo Pedro Hernández el templo de la Asunción de Cabezabellosa de la Calzada<sup>262</sup>.

Cada iglesia aspiraba a estar dotada con su retablo en el que, mediante pinturas en tabla o lienzo, o relieves se representaba distintos momentos de la vida del santo titular

---

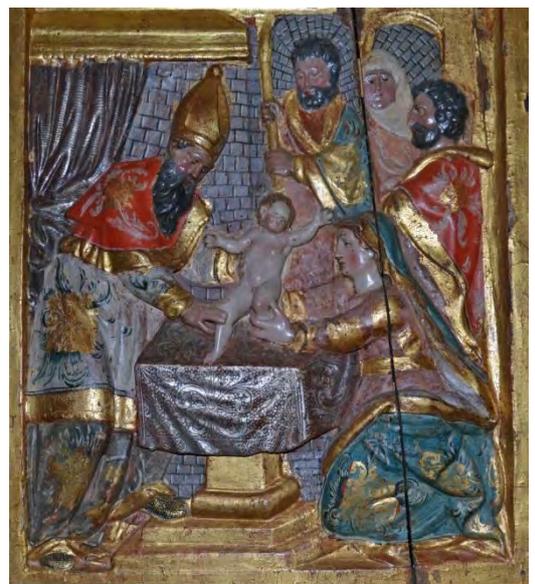
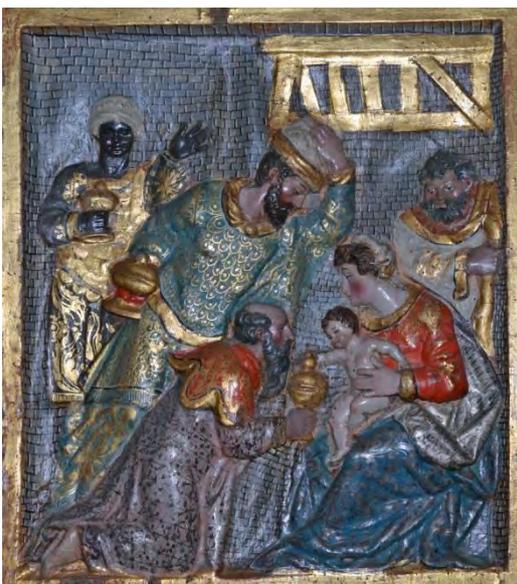
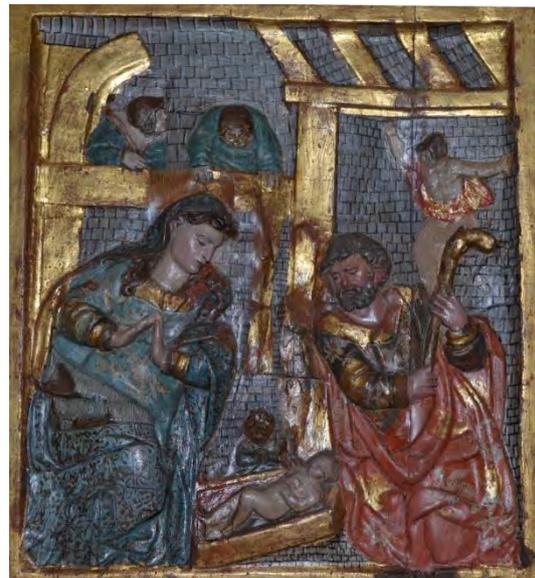
<sup>259</sup> Volveremos a tratar detenidamente sobre ellos en el presente estudio.

<sup>260</sup> Ahora sabemos que el 12 de abril de 1560 redactó testamento en Madrid el vecino de Salamanca don Luis de la Peña que pidió enterrarse en el templo de Santo Tomás Cantuariense de su ciudad natal mandando erigir un retablo dedicado a la Virgen de la Consolación. En 1573 aparece como responsable de la construcción del enterramiento (nicho de piedra, sepulcro, talla y otras cosas) el cantero Hernando Escudero, vecino de Salamanca, quien lo hacía por 50.000 mrs (189,39 ducados), cfr. ARChVa. Taboada (olv.), 227. El 12 de junio de 1578 el arquitecto y ensamblador Martín de Espinosa y el pintor Diego Gutiérrez concertaron la pintura en tabla que preside el frontal del nicho, cfr. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 236 y 254.

<sup>261</sup> El retablo se estaba construyendo, al menos, en 1604 Cfr. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 225.

<sup>262</sup> Es la única pieza que ha sobrevivido del retablo mayor realizado por el ensamblador Antonio Díez y el escultor Pedro Hernández. Retablo y escultura se tasaron, el 24 de julio de 1611, por el entallador Antonio González y el escultor Juan de Huerta: 700 reales por la estructura y 649 reales “por la imagen, insignias y remates”. AHPSa. Tomé de Salcedo, 1611, leg. n.º. 3499, s. f. AUSA. R. 6, 4, fol. 57.

en tanto que la escultura del mismo ocupaba la hornacina central del conjunto. En los ejemplos más monumentales la iconografía se completaba con figuras de apóstoles o santos colocadas en hornacinas. En la parte inferior del mismo, es decir en su banco, fue habitual disponer pequeños relieves con temas de la **infancia de Cristo** y con mayor frecuencia evangelistas, padres de la Iglesia latina, virtudes y santas (Lucía, Bárbara, Águeda, Úrsula, etc.) por los que en la localidad o parroquia sintiese especial devoción. En las portadas de las custodias o tabernáculos, el tema principal fue el de la **Resurrección**.



Relieves de la vida de Cristo. Lucas Mitata. Retablo mayor (banco). Bañobárez. Salamanca

## Representaciones hagiográficas

**San Miguel alanceando al Demonio** fue una iconografía que se trató tanto en madera, para presidir retablos mayores o de cofradías de ánimas, como en piedra para ubicarles en hornacinas en el exterior de los templos, sobre sus portadas o próximos a ellas para su custodia y protección. En madera descuellan los tempranos ejemplares de Alaraz, Nava de Sotrobal<sup>263</sup>, Berganciano, Yecla de Yeltes y Carpio Bernardo. De los tallados en piedra los conservados en las iglesias de Montemayor del Río, Peñaranda de Bracamonte y Aldearrubia<sup>264</sup>; también existe una representación del arcángel, en busto, en un medallón del palacio de los Figueroa, en la capital, y otros más en la nave central de la Catedral y en el claustro de Las Dueñas.

Hubo algunos santos que gozaron de gran popularidad entre los salmantinos multiplicándose sus representaciones escultóricas que, generalmente, cumplían también una función procesional. Uno de ellos fue **San Juan Bautista**, caracterizado como predicador, ataviado con piel de camello y cinturón de cuero, acompañado de un cordero y un libro. Obra muy temprana es la pequeña figura que Felipe Bigarny hizo para el retablo de la capilla de la universidad<sup>265</sup>; y en la Catedral hay otros dos: uno en la capilla Dorada y otro en el retablo de la capilla del Salvador, acaso obra del entallador Hans Sibilla.

Los que se realizaron a partir de la segunda mitad de siglo se vieron influidos por el que Juni hizo para la Catedral. Sin lugar a dudas, el mejor preside la cuarta capilla del lado de la epístola del templo conventual de San Esteban. Es una magnífica obra anónima que puede fecharse a mediados de siglo<sup>266</sup>. También podemos señalar el existente en el templo de San Juan de Bárbalos que hemos atribuido a Mitata. En piedra, además del que hoy está arrinconado a los pies del templo de Sancti-Spíritus, el Bautista aparece repetido en varios medallones de la ciudad: en el interior de nave central de la Catedral y en el claustro de Las Dueñas, pero el mejor de todos es el del coro bajo del convento de Santa Clara. En la provincia son excelentes las esculturas que lo representan en Palacios del Arzobispo; Babilafuente; el del retablo mayor de los

---

<sup>263</sup> Procedente de las Agustinas de Monterrey.

<sup>264</sup> En la portada sur, en el lado de la epístola del templo, hay otra representación gótica de San Miguel alanceado al demonio.

<sup>265</sup> Expuesto en el “Cielo de Salamanca”, en el patio de Escuelas.

<sup>266</sup> GÓMEZ-MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 258) dijo de él que era “posterior [a una urna con estatua yacente de mujer que vio en la desmantelada capilla de la Visitación] y de estilo más italiano”.

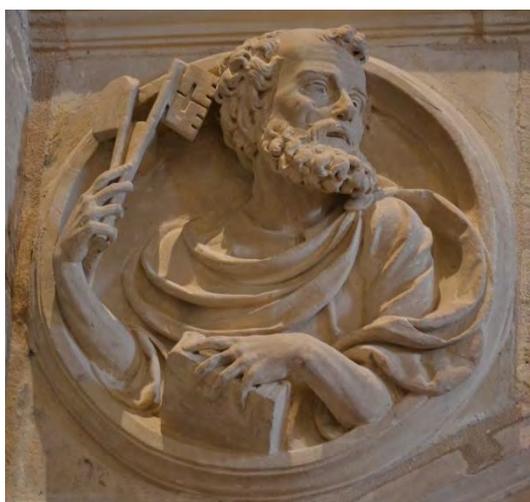


*San Miguel alanceando al Demonio. Anónimo.  
Nava de Sotobral. Salamanca*

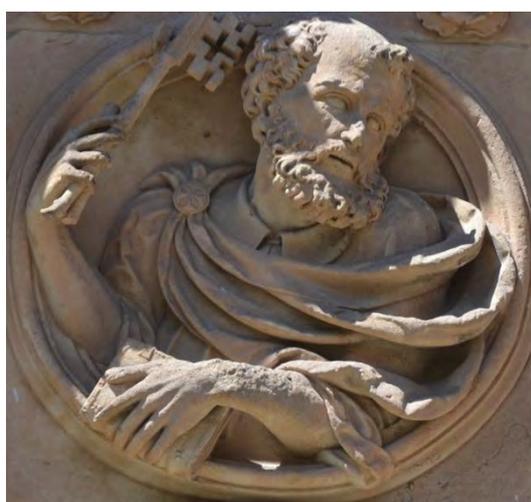
Santos Juanes de Alba de Tormes, obra de Juan de Montejo; y el de Fuenteguinaldo, de Lucas Mitata; en La Vellés hay otro muy romanista pero de figura desproporcionada.

Los bustos de **San Pedro y San Pablo**, tallados en medallones, se multiplicaron por las enjutas de los arcos de ingreso a los templos, en los sepulcros, coros etc. Enumerar todos sería imposible; en la ciudad, puede que el medallón de San Pedro de mayor

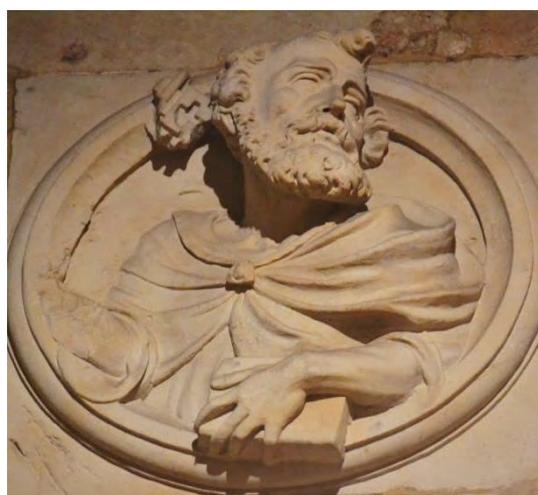
calidad se encuentre en la fachada del Sancti-Spíritus<sup>267</sup>, el cual tuvo que haberlo esculpido el mismo autor que hizo los del coro de Aldearrubia, acaso alguno de Santa Clara. Hay otros excelentes en las portadas del antiguo templo de las Bernardas; en la del Convento de Las Dueñas; en la de la capilla del Colegio de Huérfanos; iglesia de San Martín; patio de Escuelas etc. y los hubo en la desaparecida iglesia San Justo y Pastor<sup>268</sup>. Sus figuras se integraron también en ciclos de medallones como el del claustro de Las Dueñas, en el interior de la nave central de la Catedral; en la fachada de San Esteban, flanqueando al grupo del Calvario; y en el coro bajo del convento de Santa Clara. En la provincia destacan los de Villoruela y los de Villaverde de Guareña. Podemos mencionar algunos otros, más toscos por haberse tallado en granito y no en arenisca, como los de las parroquiales de Salmoral, Santiago de la Puebla y Peñaranda de Bracamonte.



*San Pedro. Anónimo. Aldearrubia (coro)*



*San Pedro. Anónimo. Sancti-Spíritus (fachada)*



*San Pedro. Anónimo. Santa Clara (coro)*

<sup>267</sup> En este caso, se prefirió representar a Santiago, titular del templo, que a San Pablo.

<sup>268</sup> De su portada se conserva fotografías de Laurent y Gombau. Ha sido atribuida a Juan de Álava por CASTRO SANTAMARÍA (Ana. *Ob. cit.*, 2002, pp. 404-405).

**San Pedro en cátedra** presidió la hornacina central de retablos mayores aunque hoy, muchos de los que han sobrevivido, se encuentran descontextualizados. Ataviado con su vestimenta de oficiante sacerdotal, alba blanca ajustada por cingulo a su cintura y estola, se cubre con rica capa pluvial decorada con capillo en su espalda; su cabeza se corona con la tiara pontificia y sus enguantadas manos sujetan las llaves del reino celestial. Hay ejemplos en la capilla dorada de la Catedral; templo de Las Dueñas; iglesias de Bañobárez -escultura de Lucas Mitata-, La Alberca -quizás el más sobresaliente de todos-, Villorueta, Palencia de Negrilla, Calvarrasa de Abajo, La Peña de Francia, Alba de Tormes y Pedroso de la Armuña.

En la zona de Alba hubo especial veneración por **San Andrés**, caracterizado como apóstol y con su cruz en forma de aspa a cuestas. Muchas son las documentadas pero pocas las que han sobrevivido; así la que preside el retablo mayor de la iglesia de Aldeaseca de Alba, obra de mediados de siglo relacionable con la producción del escultor Hans Sibilla, que procederá del vecino monasterio jerónimo de San Leonardo.

Hubo dos maneras de representar a **Santiago el mayor**. La más sencilla, caracterizarlo como peregrino con bordón y concha; así figura en varios medallones de la ciudad: uno en la entrada al claustro de San Esteban desde la portería, y otro en el coro bajo de las clarisas. Magnífico es el titular del retablo mayor de Santiago de la Puebla, del entorno a Valmaseda, así como otro, de pequeño tamaño, en el templo de Las Dueñas, ya del siglo XVII. En la versión de Santiago como caballero medieval, blandiendo su espada contra la morisma, destaca el expresionista relieve de la fachada del colegio del arzobispo Fonseca<sup>269</sup> o los situados en las portadas norte y sur del templo del Sancti-Spíritus, así como el relieve de Santiago en Clavijo del retablo mayor de Santiago de la Puebla. De entre todas ellas merece especial mención la conservada en la parroquial de Cantalapiedra por ser escultura procesional, vestido con armadura, timbrada con su cruz roja, ricamente policromado y montado sobre blanco corcel que camina al paso<sup>270</sup>. En la ciudad se le dedicaron medallones en la fachada del convento de San Esteban (como caballero) y en el claustro de Las Dueñas (como peregrino).

---

<sup>269</sup> CASTRO SANTAMARÍA (Ana. *Ob. cit.*, 2002, p. 446) ha reconocido la mano del entallador que trabajó con Juan de Álava en San Esteban, esculpiendo los medallones de Moisés, Elías, David, San Jorge y el Apóstol Santiago.

<sup>270</sup> En la parroquial había, en 1569, una capilla dedicada al apóstol Santiago que presidía un retablo de pincel. En la villa había, además, un Hospital dedicado a este santo, donde al menos en 1606 estaba la



*Santiago el Mayor*. Anónimo. Cantalapiedra (general y detalle). Salamanca

---

cofradía a la que daba título (ALMEIDA CUESTA, Hilario. *Ob. cit.*, p. 309). Aventurar el edificio que en origen lo custodiaba es, por tanto, arriesgado.

La figura de **San Sebastián**, santo taumaturgo y protector contra la peste y enfermedades, alcanzó también un éxito destacable. Semidesnudo, atado al tronco de un árbol y asaeteado es escultura muy repetida en los templos de la diócesis coincidiendo sus mejores representaciones con la primera mitad del siglo. Merecen señalarse el que Martín Rodríguez hizo para Candelario; anónimo, el de Sancti-Spiritus, muy esbelto y elegante; por el contrario, hercúleo y algo pesado el de Villoruela; excelente, el que vinculamos al escultor Alonso Falcote en Saucelle; reseñable también el de Robliza de Cojos. Su efigie, en un medallón, puede verse también en el claustro de Las Dueñas.

Una magnífica escultura de **San Esteban**, tallada en madera pero en deficiente estado de conservación, se aloja en la hornacina sobre la puerta de ingreso al templo de San Esteban de la Sierra. Está representado sentado, ataviado con sus ropas de diácono y sosteniendo en su regazo las piedras con las sufrió martirio; obra de mediados del siglo XVI, acusa en suspaños la influencia de Juni. También es buena la escultura de **Santa Bárbara**, de mediados de siglo, que preside el retablo de la capilla fundada por el obispo Juan Lucero en el siglo XIV en el claustro de la Catedral vieja. La que está en San Juan de Sahagún es de finales del XVI y procederá del antiguo retablo mayor de Santa Olaya; es obra que hemos atribuido a Juan de Montejo.

De mediados de aquel siglo será el **San Boal** que se guarda en San Juan de Sahagún pero que procederá de su vecina parroquia suprimida; su rostro, muy berruguetesco, es de excelente calidad, por el contrario, su cuerpo y manos adoptan soluciones diferentes a las habituales en aquel artista.

Llama la atención el escaso número de esculturas de **santos de órdenes religiosas** que se han conservado aunque, sin duda, tuvo que haber un número considerable pues fueron muchos los conventos y monasterios que existían en la ciudad y provincia<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> Salamanca (Agustinos calzados, Agustinos canónigos regulares, Agustinos descalzos, Basilio, Benedictinos, Bernardos, Carmelitas calzados, Carmelitas descalzos, Clérigos menores, Dominicos (5), Franciscanos menores (2), Jerónimos, Jesuitas, Mercedarios calzados, Mercedarios descalzos, Mínimos, Premostratenses, Trinitarios calzados, Trinitarios descalzos, Agustinas canonisas, Agustinas descalzas; Benedictinas, Bernardas, Carmelitas descalzas, Dominicinas (2), Franciscanas menores); Alba de Tormes (Franciscanos menores, Jerónimos, Benedictinas, Carmelitas descalzas, Franciscanas terceras); Aldeadávila (Franciscanos), Béjar (Franciscanos menores, Dominicos, Franciscanas menores); Cerralbo (Franciscanos menores descalzos); Ciudad Rodrigo (Agustinos calzados, Dominicos, Franciscanos menores, Premostratenses, Trinitarios calzados, Agustinas calzadas, Franciscanas menores); Ledesma (Franciscanos menores, Benedictinas); Mancera de Abajo (Mínimos); Peña de Francia (Dominicos); San Felices de los Gallegos (Dominicos); San Martín del



---

Castañar (Franciscanos menores); Sobradillo (Franciscanos); Vitigudino (Agustinas descalzas); Zarzoso (Franciscanas menores).



*San Boal*. Anónimo berrugetesco. San Juan de Sahagún (general y detalle). Salamanca

La renovación estilística que experimentó Salamanca durante la época del barroco, las consecuencias de la Guerra de Independencia y de la Desamortización decimonónica acabarían con gran parte de los trabajados en madera. De los conservados destacan la escultura de **San Antonio de Padua** en Cabezabellosa de la Calzada, procedente quizás de algún convento franciscano de la capital o de Alba; los relieves de San Francisco recibiendo los estigmas y San Antonio de Padua del retablo de La Magdalena en la iglesia de los Santos Juanes del Alba de Tormes, los relieves que pertenecieron al pedestal del antiguo retablo de las clarisas de Salamanca así como una **Santa Clara**<sup>272</sup> en el mismo convento. El bulto redondo de **San Jerónimo** penitente de Valdearcos procederá de los jerónimos de San Leonardo de Alba, mientras que el relieve sobre el mismo tema de la Catedral nueva tendrá su origen en el convento jerónimo de la Victoria. En cambio, corrieron mejor suerte muchos de los tallados en piedra, como la serie de santos y beatos dominicos, en relieve y en bulto redondo, que se conservan en San Esteban y en Santa Clara cuyo coro posee una espléndida serie de medallones.

---

<sup>272</sup> Conserva el ostensorio, plano tipo sacra, y el báculo original, ambos en madera. La escultura, de finales del XVI a nuestro entender, llamó la atención de HERRÁNZ MIGUELÁÑEZ (Julio. *Iconografía de Santa Clara en España. monasterios y conventos*. Ávila, 2004, pp. 284 y 292).

## Entre lo religioso y lo profano

### Talla monumental

Aproximadamente, hasta la década de 1570, se utilizó con profusión en la talla monumental de fachadas, patios u otras dependencias, conviviendo en armonía con temas ornamentales de carácter religioso, asuntos de temática profana, sumamente refinados, propios del humanismo imperante en los ambientes intelectuales: emblemas, putti, bucráneos, cabezas de león, mascarones, calaveras, personajes antropomorfos, trofeos, roleos, cestos de frutas, luchas a caballo, templetos, carros triunfales, draperies, etc. La búsqueda de sus modelos y fuentes de inspiración no ha dado todavía muchos resultados positivos y continúa siendo excepcionales, en este sentido, los relieves de la escalera y el claustro de la Universidad cuyos referentes se identificaron en grabados e ilustraciones del alsaciano Van Meckenem y en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna<sup>273</sup>; también se ha señalado ciertos motivos ornamentales de la fachada de la misma institución académica parecen inspirados en un grabado de Nicoletto Roxes de Módena<sup>274</sup>.

Pero a partir del último tercio del siglo XVI el tipo de ornamentación menuda, refinada, preciosista y compleja por su profusión y contenido, sería sustituida paulatinamente por la valoración de los volúmenes arquitectónicos y la sobriedad decorativa apareciendo como elementos decorativos formas geométricas, motivos de espejos, esferas o pirámides. No obstante es cierto que, de manera marginal o arcaizante, sobrevivieron hasta concluir el siglo algunos motivos ornamentales anteriores debido a la popularidad de que gozaban en la ciudad y a que artistas, activos a finales de siglo pero formados en las corrientes manieristas anteriores, se negaron a abandonar su aplicación, por ejemplo: Lucas Mitata o Martín Rodríguez. Lo que es evidente es que la aceptación del novedoso lenguaje del clasicismo pleno no se aplicó en Salamanca hasta las primeras décadas del siglo XVII descompasándose así el desarrollo de sus manifestaciones artísticas con respecto al de otros ambientes artísticos del reino.

---

<sup>273</sup> CORTÉS, Luis. *Ob. cit.*, 1984.

<sup>274</sup> FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*. Valencia, 1987, pp. 329-343.



*Jasón y Medea.* Baccio Baldini (c. 1436-1487)

*Medallón.* Anónimo. Palacio de San Boal o de Arias Corvelle (patio). Salamanca

## Ciclos de medallones

Consideración aparte merecen los ciclos de medallones, asunto que por su cronología y extensión no vamos a entrar en él, pero que es preciso no obviar. Resulta imprescindible disponer de un pormenorizado estudio, a manera tesis doctoral<sup>275</sup>, para tratar de identificar las personalidades artísticas que intervinieron en su ejecución, establecer su cronología y profundizar en su significado ya que es muy elevado el número de los conservados en la ciudad y provincia, y las evidentes conexiones que presentan con los de otros lugares.

En la mayoría de los que decoran los edificios sagrados<sup>276</sup> los profetas, evangelistas, padres de la iglesia, santos o beatos conviven con personajes de la mitología u otros de carácter mitológico e histórico: sibilas, héroes, emperadores, reyes, etc. sobre cuya identificación, interpretación y significado se han hecho importantes aportaciones<sup>277</sup>.

Igualmente en fachadas y patios de palacios hay ciclos en los que sólo parece haberse representado a civiles: así en los de Garcigrande, Monterrey, en el de San Boal, en la casa de las Muertes, etc. Aunque sistemáticamente se asegura que reproducen retratos de sus propietarios o miembros de las distintas casas nobiliarias salmantinas<sup>278</sup>, la mayoría responden a modelos ideales o estereotipos; en algunas ocasiones, como el del arzobispo de Toledo en la Casa de las Muertes, o algunos del palacio de San Boal, se aprecia un mayor realismo y concreción fisionómica. Falta aún por descubrir entre los repertorios de modelos y retratos que circulaban por Europa su correspondencia.

## Monumentos sepulcrales

Lo profano también está presente también, conviviendo intrínsecamente con lo religioso, en los monumentos sepulcrales. Las figuras femeninas se disponen caracterizadas como damas

---

<sup>275</sup> Hay que lamentar que aún no se haya publicado el trabajo de LUCAS GIRALDO (Paloma. *El medallón en la arquitectura salmantina del siglo XVI: estado de la cuestión y catálogo*. Universidad de Salamanca, 2007 [memoria de grado]), donde se catalogan más de 600 medallones.

<sup>276</sup> Claustro, fachada, naves y capilla mayor de San Esteban; claustro de las Dueñas; palacios de la Salina y de los Figueroa; nave central de la Catedral Nueva (tanto en sus muros exteriores como en los interiores); patio de Escuelas; fachada de la Universidad; y colegio de Santiago el Zebedeo.

<sup>277</sup> Algunos estudios de referencia: CORTÉS, Luis y SEBASTIÁN, Santiago. *Ob. cit.*, 1973. SEBASTIÁN, Santiago. *Ob. cit.*, 1977, pp. 296-303. SENDÍN CALABUIG, Manuel. *Ob. cit.*, 1977. PEDRAZA, Pilar. *Ob. cit.*, 1983 (a), pp. 1-35. Id. *Ob. cit.*, 1983 (b), pp. 36-57. ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco. *Ob. cit.*, 1985, pp. 77-94. CORTÉS, Luis y GABAUDAN, Paulette. *Ob. cit.*, 1995. GABAUDAN, Paulette. *Ob. cit.*, 1998; Id. *Ob. cit.*, 2012.

<sup>278</sup> Así, FALCÓN (Modesto. *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*. Salamanca, 1867, pp. 244-245) y JIMÉNEZ (Fernando. "Datos relativos a la Casa de las Muertes", *Salamanca: Revista Provincial de Estudios*, 8 (1983), pp. 77-80), afirmaron que los medallones de la casa de las Muertes eran retratos de parientes del arzobispo Fonseca.

de corte, mientras que las masculinas se representan como caballeros aunque, a finales de siglo, se abandonan las armaduras de *a caballo* optándose por los trajes cortesanos del reinado de Felipe II y Felipe III. Los hombres de religión figuran ataviados con las vestiduras y atributos propios de su condición. Casi todos están retratados con un alto grado de idealización resultando sus rostros bastante estereotipados.

A medida que avanzaba el siglo, los túmulos pasaron de ser exentos a adosarse a los muros de la capilla; y los yacentes empezaron a erguirse, y a leer o rezar ante el Santísimo; pero en unos y otros, los linajes mostraron su orgullo y perpetuaron su memoria gracias a la heráldica de sus escudos. Por citar algún ejemplo, de entre los de mayor calidad el don Lope Fernández de Paz en San Esteban, la escultura yacente del camarero Maldonado de Rivas conservada en la antesacristía de la capilla del Arzobispo, el del doctor Juan de Mogrovejo en la Catedral Nueva<sup>279</sup>, el de don Francisco de Solís y Chaves y doña Mencía de Herrera en Santa Isabel, y por supuesto el del arcediano Gutierre de Castro en el claustro de la Catedral Vieja; el de don Fernando Chaves de Robles y doña Juana Pérez Piñero en la Catedral mirobrigense; en el convento de madres carmelitas de Alba de Tormes el de don Simón de Galarza y doña Antonia Rodríguez; en Santa María de Ledesma el de los hijosdalgo don Diego Hidalgo del Campo y doña Lucía Rodríguez Hidalgo<sup>280</sup>; en Villagonzalo los sepulcros de los condes de las Varillas etc<sup>281</sup>.

### **Blasones y escudos**

Blasones y escudos fueron utilizados tanto por las familias nobiliarias como por instituciones civiles (Universidad, Colegios) y religiosas (conventos y monasterios)<sup>282</sup>. Su complejidad y calidad dependerá del dinero que podían invertir en su ejecución. Así, se labraron desde pequeños escudos sobre uno o varios sillares de piedra hasta grandiosos blasones adornados de cimbras con complicados lambrequines que se extienden como cintas o elementos vegetales por la superficie del muro, o están soportados por figuras tan variadas como *putti*, ángeles, virtudes e incluso salvajes (en Sana Isabel).

---

<sup>279</sup> GÓMEZ MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 207 y 258) vio en ambos la mano del artista que trabajó en las Carmelitas de Alba de Tormes.

<sup>280</sup> “De hacia 1570 y no de 1610 marcado allí” Id. *Ob. cit.*, 1967, p. 351.

<sup>281</sup> Cfr la obra de REDONDO CANTERA, (M.<sup>a</sup> José. *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid, 1987, p. 331) para saber todos los que hay en la provincia, bien medievales o de época moderna.

<sup>282</sup> Los estudios más relevantes los realizó Julián ÁLVAREZ VILLAR. *De heráldica salmantina: historia de la ciudad en el arte de los blasones*. Salamanca, 1966. Id. *De heráldica universitaria salmantina*. Salamanca, 1983).



*Custodia*. Anónimo. Aldeaseca de Armuña (general y detalle). Salamanca

## TIPOLOGÍAS DE MUEBLES LITÚRGICOS

### Custodias

Los sagrarios o tabernáculos, denominados en Salamanca por la documentación habitualmente como custodias, se solían encargar al mismo tiempo que los retablos en donde se iban a colocar; pero en muchas ocasiones se contrataban de manera independiente para integrarse en un retablo antiguo o como pieza previa a la construcción de uno nuevo para el que todavía no se contaba con fondos económicos suficientes. Por ser destinados a guardar en su interior el Cuerpo de Cristo y estar situados en la parte más importante de los espacios sagrados, los artistas pusieron gran cuidado y destreza en su realización.

Estos muebles, pequeños o monumentales (como el de Tabera de Abajo, ya del siglo XVII), se diseñaban como templete arquitectónicos, habitualmente de formato poligonal, los más sencillos semi hexagonales aunque también existen ejemplos de siete lados o incluso semicirculares. Generalmente disponen de un único cuerpo formado por basamento, balaustres o columnillas, hornacinas y entablamento, bien es cierto que no es inusual que tengan un segundo cuerpo a manera de remate<sup>283</sup>. En su puerta se talla algún relieve de tipo eucarístico o alusivo a la Resurrección de Cristo y en las caras laterales se disponen pequeñas esculturas de San Pedro y San Pablo, dentro de hornacinas aveneradas, o relieves del mismo asunto.

Donde se aprecia el sucesivo cambio de gusto en cada periodo es en el desarrollo de su decoración. Durante el segundo tercio del XVI las custodias estaban repletas de ornamentación plateresca de manera semejante a la que envolvía fachadas y retablos. De las conservadas, la de mayor calidad y belleza se halla en Valdecarros. En su basamento se disponen relieves: en la cara central, animales fantásticos, a manera de unicornios flanqueando una láurea con retrato y, en las laterales, dragones enfrentados a flameros. La puerta de la custodia se decora con el tema de la Resurrección de Cristo y las aveneradas hornacinas laterales, hoy vacías, protegen sus tres lados mediante bellos doseletes de inspiración nórdica, el central muy calado y rematado por una

---

<sup>283</sup> Por ejemplo, la desaparecida custodia de Villar de Gallimazo (1602) que conocemos por haberse conservado la traza del retablo donde iba integrada.



Custodia. Pedro de Salamanca. Salmoral. Salamanca

cabeza de angelote y los laterales decorados con telas, copas, bichas y grifos; un telón con labores de tracería sirve de respaldado a toda la estructura.

El diseño de la custodia del templo de Aldeaseca de Armuña, desplazada de su lugar original, es mucho más *clásico* que el de Valdecarros. Su cuerpo central avanza con respecto a los laterales dando lugar a una estructura de siete lados.

Levantada sobre un pedestal decorado con ángeles que sostienen la Santa Faz flanqueándoles otros con espejos en las laterales. Su único cuerpo se organiza por columnillas abalaustradas con su tercio inferior ocupado por angelotes. En la puerta del sagrario se dispuso un relieve con la Resurrección de Cristo completado con relieves de ángeles con atributos de la Pasión. En los intercolumnios laterales, hornacinas ciegas aveneradas acompañadas por parejas de ángeles niños.

La de Montemayor del Rio, obra de Francisco Julí y del mismo momento que las anteriores, posee planta semicircular a la que se adosan columnas abalaustradas dispuestas sobre pedestales, con un relieve de la Resurrección y hornacinas laterales, planas y aveneradas, vacías; seguramente ha perdido su segundo cuerpo.

Más compleja que las anteriores es la de Salmoral pues, en altura, conserva sus dos pisos. Obra del abulense Pedro de Salamanca (1564)<sup>284</sup>, la planta de su cuerpo inferior es pentagonal, con su parte central convexa mientras que la superior dispone, en sus dos caras laterales, de un caprichoso diseño triangular cóncavo que enlaza con el cuerpo bajo mediante aletones sobre los que cabalgan *putti* con canastos y telas. En la puerta del sagrario, flanqueada por columnas jónicas, el relieve de la Resurrección, en el retranqueo lateral relieves con figuras femeninas (una, tal vez, la Iglesia) y en los

<sup>284</sup> PARRADO DEL OLMO (Jesús María. *Ob. cit.*, 1981 (a), p. 298) aseguró que no se conservaba. Apuntamos aquí su estrecha relación con la custodia de Rasueros (Ávila).

cuerpos externos, entre pilastras jónicas, relieves de San Pedro y San Pablo. El cuerpo alto alberga dos tableros esquinados con relieves, entre pilastras, de la Virgen y el ángel Gabriel componiendo el tema de la Anunciación. Las zonas secundarias se llenan con bucráneos, draperies, cueros recordados, cartuchos, etc.



Custodia. Lucas Mitata. Bañobárez. Salamanca

Lamentablemente no se han conservado otros ejemplares pero aprovechamos para transcribir varias noticias documentales que aportan elementos clarificadores de sus diseños. Por ejemplo, cuando el entallador Hans Sibilla y el pintor Juan de Montejo se comprometieron en 1552 a hacer el retablo de San Salvador de Guadramiro acordaron con la parroquia que

a de tener en medio [el retablo] una custodia bien tratada que no salga medio del retablo, y encima de la dicha custodia un *Sant Salvador* de bulto de altor conveniente conforme a la traça, y todo lo demás conforme a una traça que parecerá firmada<sup>285</sup>.

La de Rodasviejas, contratada en 1561 por los entalladores Juan Bautista de Salazar y Mateo Vangorla, y el pintor Juan de Aguilar, se describe así:

con sus columnas y traspilares de alto y ancho que convenga del retablo de la iglesia del dicho lugar, la cual a de ser de madera de pino con su San Pedro y San Pablo a los lados, y a la puerta una Resurrección, y su *cuerpo segundo* con sus coronaciones y remates convenientes para la dicha custodia<sup>286</sup>

Otras, en cambio, no parecen haber tenido nada singular: Francisco Aparicio contrató en 1547 la de Miranda de Pericalvo<sup>287</sup>, Juan Fernández hizo en 1548 la de

<sup>285</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 116 y 1334.

<sup>286</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, pp. 174-175. Id. *Ob. cit.*, 1991, pp. 410-413.

<sup>287</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa de. *Ob. cit.*, pp. 111 y 114.

Tordillos<sup>288</sup>, Juan Guerra fabricó en 1560 la de la parroquia salmantina de San Julián y Santa Basilisa<sup>289</sup> en cuyas caras laterales no llevaría relieves de San Pedro y San Pablo sino de “San Julianes”; el entallador Juan Moreno igualó en 1566 la del retablo de Santo Tomás de Forfoleda<sup>290</sup> y en 1576 acordó la del Hospital del Estudio de la Universidad<sup>291</sup>.

El diseño de las custodias fabricadas durante el último tercio del siglo XVI fue mucho más sencillo y claro en cuanto a su ornamentación, insistiendo en las estructuras arquitectónicas y en los volúmenes puros. Su decoración se limita a juegos de formas geométricas y espejos. Como motivos retardatarios los *putti* jugando entre *draperies* y los cartuchos. Entre ellas destaca la custodia de Bañobárez (a. q. 1583), obra de Lucas Mitata, con su entablamento de triglifos y metopas. Pero, sin duda, es excepcional en toda la provincia la que preside el retablo mayor de Fuenteguinaldo (a. q. 1575), original asimismo de Mitata. Concebida como auténtica custodia procesional a imitación de las de plata, su sección hexagonal conforma un gran templete de arquitectura exenta. Descansa en un pedestal decorado con bajorrelieves de la Coronación de espinas, el Llanto sobre Cristo muerto y la Tercera caída de Cristo. Formada por tres pisos que disminuyen su tamaño en altura, el primero, organizado por esbeltas columnas jónicas, alberga el tabernáculo para el Santísimo Sacramento; el segundo, compuesto por pilastras dóricas estriadas, un grupo de bulto redondo con la Piedad; y el tercero, también dórico con arquerías, una Virgen con el Niño. Sobre el remate cupuliforme la representación de la Iglesia triunfante.

De las numerosas custodias que se hicieron durante este periodo y que no se han conservado, sabemos que, en 1585, al ensamblador Martín de Espinosa la iglesia de Villaflores le encargó la suya en cuya puerta se obligó a tallar un relieve de San Martín titular del templo<sup>292</sup>.

---

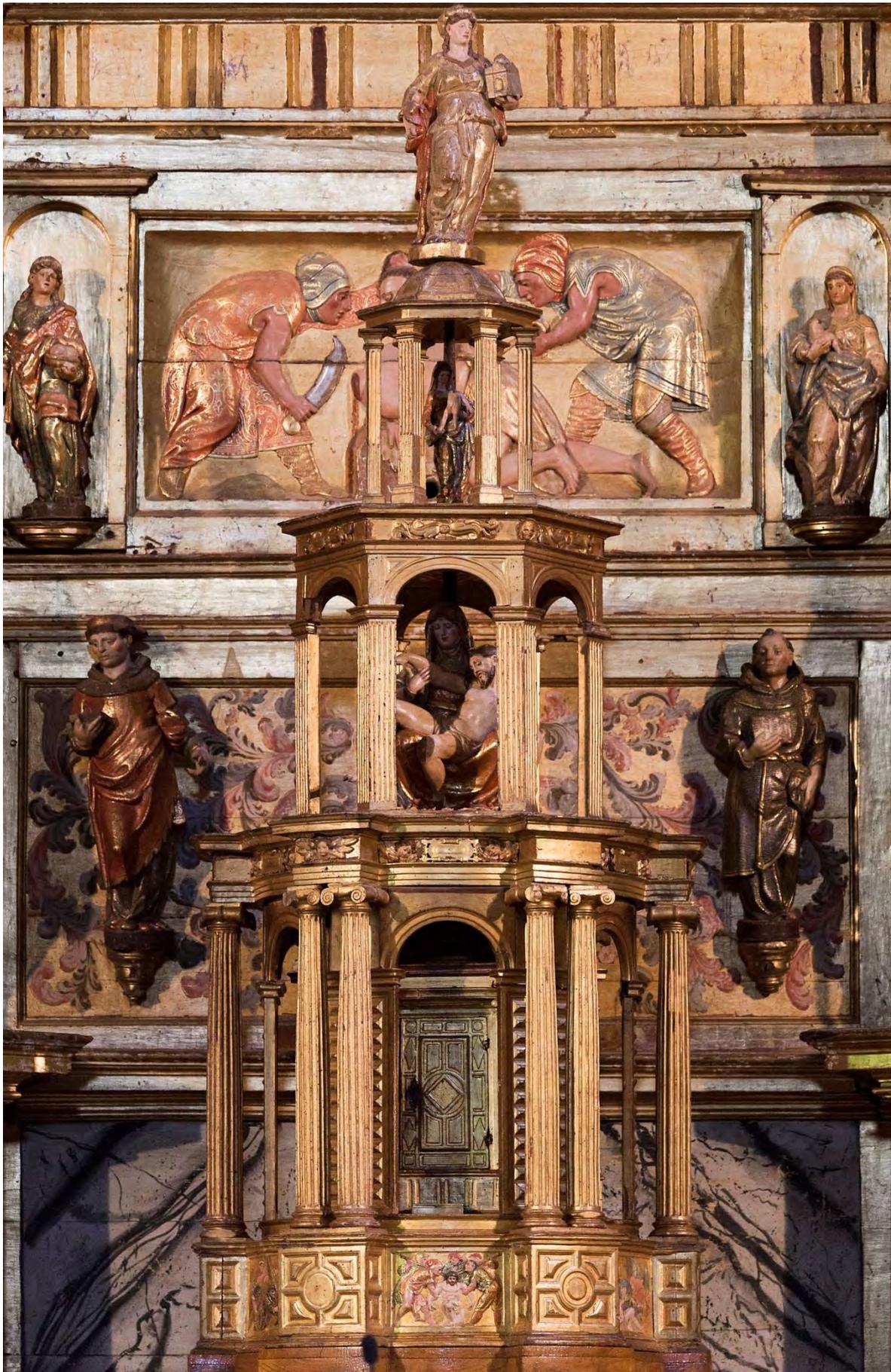
<sup>288</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 114.

<sup>289</sup> AUSA. R. 6, 3, fols. 326-328.

<sup>290</sup> AUSA. R. 6, 3, fols. 379-383.

<sup>291</sup> AUSA. R. 45, fol. 28r y 150r; y R. 6, 3, fol. 386.

<sup>292</sup> AUSA. R. 6, 3, fols. 256-257 y R. 2, 7, fols. 255-256.



*Tabernáculo. Lucas Mitata. Fuenteguinaldo. Salamanca*

## Retablos

Pero, sin duda, en cualquier templo o capilla el mueble más importante es su retablo principal o mayor que posee una clara función *litúrgica* ya que sirve para magnificar la custodia o tabernáculo en el que se guarda el cuerpo de Cristo; además tiene relevancia pedagógica o *ilustrativa* por enseñar a los fieles la doctrina cristiana y la vida de los santos sirviendo de soporte a la predicación, a la vez que muestra ante sus ojos modelos ejemplares de comportamiento; por último, el retablo cumple una finalidad puramente *decorativa* o *estética*.

Parece inviable que los estudiosos del Renacimiento hispano se pongan de acuerdo en utilizar una terminología común, histórica o de nuevo cuño, al referirse a obras que responden a características similares: proto-renacimiento o pre-renacimiento<sup>293</sup>, plateresco<sup>294</sup>, estilo ornamentado<sup>295</sup>, manierismo, romanismo, estilo príncipe Felipe<sup>296</sup>, trentino<sup>297</sup>, vignolesco<sup>298</sup>, escurialense, herreriano, purismo<sup>299</sup>, renacimiento desornamentado o clasicismo<sup>300</sup>, protobarroco<sup>301</sup>, han sido términos que se manejan con mayor o menor acierto. La aplicación de unos u otros ha dependido si con ellos se alude a ejemplos de arquitectura, escultura [en madera o piedra], pintura, platería, rejería, etc., si analizan su estructura o su ornamentación, la zona geográfica y cultural a la que circunscriben su estudio, las *modas* terminológicas de cada momento, o si se entiende el hecho artístico como una diacronía o una sincronía etc.

---

<sup>293</sup> MARÍAS, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Vol. I. Toledo, 1983, pp. 22-28.

<sup>294</sup> Sobre la historia de este término cfr. BURY, J. B. "The Stylistic Term 'Plateresque'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 39 (1976), pp. 199-230. sobre su aplicación contemporánea es fundamental el artículo de ROSENTHAL (Earl.) "The image of Roman architecture in Renaissance Spain" (*Gazette des Beaux-Arts*, LII (1958), pp. 329-346); y en menor medida, *The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renaissance* (Princeton, 1961). Su división en dos fases la hizo CAMÓN AZNAR (José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Col. Summa Artis, vol. XVII. Madrid, 1959).

<sup>295</sup> MARÍAS, Fernando. *Ob. cit.*, pp. 22-28

<sup>296</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI*. Col. Ars Hispaniae, vol. XI. Madrid, 1953.

<sup>297</sup> CAMÓN AZNAR, José. "El estilo Trentino", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 9 (1982), pp. 121-128.

<sup>298</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. *Ob. cit.* 1953.

<sup>299</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1941.

<sup>300</sup> MARÍAS, Fernando. *Ob. cit.*, 1983, pp. 22-28

<sup>301</sup> SCHUBERT, Otto. *Historia del Barroco en España*. Madrid, 1924. CHUECA GOITIA, Fernando. "El protobarroco andaluz: interpretación y síntesis", *AEA*, 42, 166 (1969), pp. 139-154. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca", *AEA*, 49, 195 (1976), pp. 247-272.



*Retablo ¿Francisco Juli? Candelario. Salamanca*

Como el objetivo del presente estudio no es teorizar sobre asunto tan polémico, para analizar el caso específico del retablo salmantino, tomaremos en parte la clasificación que en 1964 dio Martín González quien, consciente de las particularidades de cada obra, consideró que en el siglo XVI hubo retablos goticistas, platerescos, manieristas, romanistas y clasicistas<sup>302</sup>.

Refiriéndonos sólo a los del siglo XVI y primeros años del XVII, el más antiguo del que se tiene noticia es el de la capilla de la Universidad. Según parece terminada su estructura en 1503, a mediados de septiembre de ese año se contrató a Felipe Bigarny la talla de quince esculturas de bulto a 4.500 maravedís cada una (12 ducados aprox.). Acabadas en febrero de 1505, Juan de Yprés se encargó de su policromía<sup>303</sup>.

<sup>302</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *BSAA*, XXX (1964), pp. 5-66.

<sup>303</sup> RÍO DE LA HOZ, Isabel (del). *Ob. cit.*, pp. 72-75. Parte de estas esculturas se conservan expuestas en el Patio de Escuelas de la Universidad y otras el Museo Nacional de Escultura.



Retablo mayor. Anónimo. Valdecarros. Salamanca

En la década de 1510 se hizo el mayor de Machacón y el de la ermita de La Vellés<sup>304</sup> y aunque ninguno se ha conservado cabría pensar que fuesen aún **goticistas** pese a que la *Virgen con el Niño* existente en la parroquial de La Vellés si procede, como creemos, del primitivo retablo de la citada su ermita demostraría que su autor estaba ya asumiendo el lenguaje renaciente.

Los más antiguos de los conservados son **platerescos**. Aferrados unos a la tradición goticista y otros más renacientes, todos introducen novedades estructurales, compositivas o decorativas propias del Renacimiento. El que manifieste más inclinación hacia el mundo *moderno* o por el mundo *romano* no dependerá de la fecha de su contrato sino de la formación de sus autores o del gusto de los clientes. La demanda de esta tipología se extendió desde la década de 1520 hasta la de 1560 a

---

<sup>304</sup> Sobre estos retablos cfr. pp. 545-548 del presente estudio.

diferencia de otras zonas de Castilla en las que, aproximadamente, se desarrollan durante el segundo cuarto de siglo.

En función del espacio con que contaron su disposición es alargada o apaisada y su diseño general se organiza a manera de gran casillero. Suelen ser muy planos, destacando de la línea de fondo los pedestales que soportan las columnas o pilastras abalaustradas así como la custodia. Los elementos arquitectónicos que los configuran enmarcan tableros, la mayor parte de las veces de pintura, por lo que era habitual que entalladores y pintores concertasen conjuntamente estas máquinas. La recargada y menuda talla donde priman los motivos platerescos se circunscribe al ornato de bancos, entablamentos, balaustres, pilastras, etc. Las esculturas de bulto, cuando posee alguna, se reducen a la del santo titular, situada en la hornacina, por lo general avenerada, de la calle central dispuesta encima de la custodia, y a las que componen el Calvario -Cristo en la cruz, la Virgen y San Juan- en el ático o remate. Las calles laterales se rematan mediante pequeños frontones y la caja donde se aloja el Calvario se flanquea por motivos en forma de “s” o de “c”, decorados con figuras recortadas de angelitos o cabezas de serafines, o bien por tondos con pinturas o relieves.

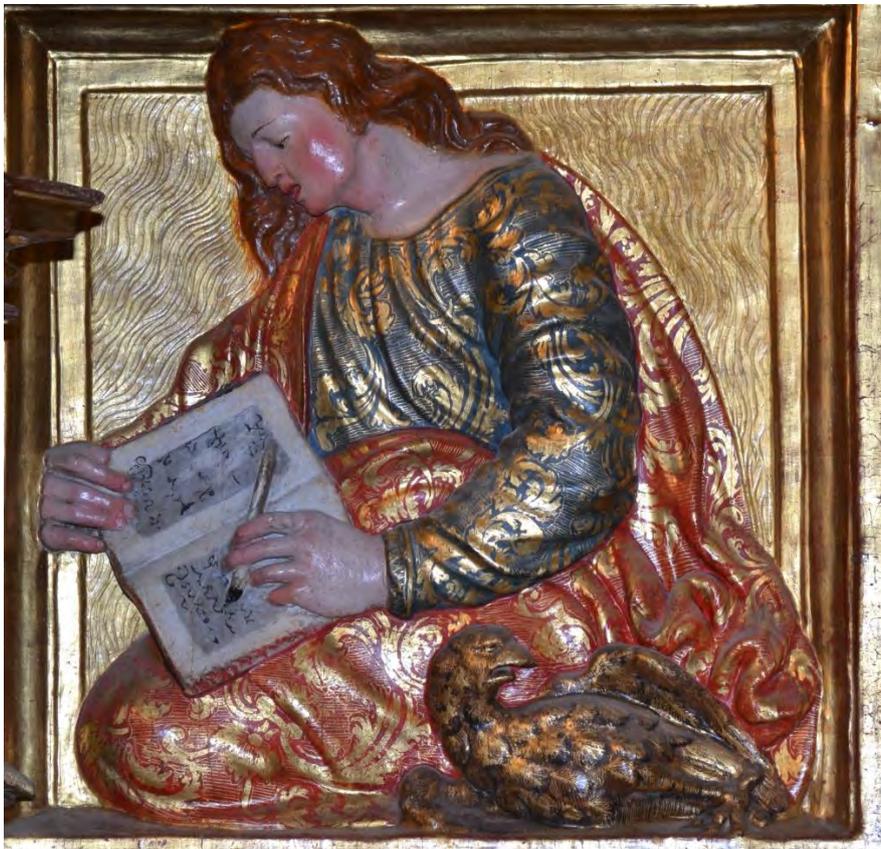
Sin duda, el retablo más importante y uno de los más tempranos es el de la capilla fundada por el consejero real Toribio Gómez de Santiago en la iglesia de Santiago de la Puebla, su villa natal. Gómez-Moreno, que lo atribuyó a Felipe Bigarny y a Diego de Siloe, pensó que se construiría hacia 1523 pero Portal Monge cree que se haría entre esta fecha y 1526<sup>305</sup>. Río de la Hoz todavía lo retrasa más, entre 1525 y 1530, y considera que no sería obra de estos maestros sino de “un escultor que [les] copia”<sup>306</sup>. Es un retablo muy plano y pesado, cuya arquitectura se decora con finísimos candelieri, veneras, guirnaldas y cabezas de serafines, sin embargo los respaldos de las escenas, resueltas en forma de relieves salvo la Virgen con el Niño de la hornacina central, ofrecen tracerías góticas.

---

<sup>305</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979, pp. 24-29.

<sup>306</sup> RÍO DE LA HOZ, Isabel del. *Ob. cit.*, pp. 370-371.







*Retablo mayor. Palencia de Negrilla (general y detalles [¿Antonio de Yarza?]). Salamanca*

En cierta manera, podría considerarse una reminiscencia arcaizante la inclusión de doseletes en el retablo mayor del templo de Serradilla del Arroyo, diócesis y comarca de Ciudad Rodrigo<sup>307</sup>, aunque su diseño sea renacentista.

El retablo de la capilla de Santa Bárbara, en el claustro de la Catedral vieja, es muy sencillo y se halla adaptando a un nicho ojival de escasa profundidad. Posee banco, dos cuerpos y tres calles. Es un retablo de pintura cuya talla se circunscribe a los balaustres que separan las cinco tablas que lo componen, al banco y a los

<sup>307</sup> Incomprensiblemente atribuido al escultor Lucas Mitata por SIERRO MALMIERCA (Ángel. *Itinerario por los retablos de Ciudad Rodrigo en sus Arciprestazgos y en otros lugares*. Madrid, 1997, pp. 160-161).

entablamentos, con cabezas de ángeles de las que brotan roleos vegetales. En el ático hay dos tondos con las efigies de San Pedro y San Pablo. La titular, *Santa Bárbara*, es de cronología posterior. En la misma Catedral existe otro retablo plateresco, el de la Virgen de Pópolo, encargado en 1533 por don Pedro Imperial para el sepulcro de su capilla de Santa Catalina<sup>308</sup>, y como el anterior está también compuesto por pinturas. Dentro de esta tipología hay que mencionar dos retablitos encastrados en lucillos sepulcrales en la iglesia de Santa María de Ledesma; el mejor de ellos tiene seis tableros de pintura del estilo de Juan de Borgoña y un frontal pétreo con fina talla plateresca<sup>309</sup>.

La parroquial de Montemayor del Río posee uno de los retablos platerescos más monumentales de Salamanca, realizado por el entallador Francisco Julí hacia 1539. Tiene un banco corrido, cuatro pisos, cinco calles y ático integrado en la central. Muy degradado por desafortunadas restauraciones, aún se aprecia la talla decorativista típica de la producción del maestro: trofeos, bucráneos, cabezas de serafines y hombres en cuclillas<sup>310</sup>. Próximo a la localidad anterior se encuentra el pueblo de Candelario, perteneciente a la diócesis de Coria, cuyo templo posee un pequeño retablo dedicado ahora San Sebastián<sup>311</sup> aunque, a juzgar por las pinturas que lo integran, se concibió para estar dedicado a los santos Juanes; tal vez sea obra del propio Julí, muy activo en la comarca de la Sierra de Béjar antes de 1544, año en que marchó a Ponferrada.

Por su parte la iglesia de Valdecarros, comarca de Tierra de Alba, posee uno de los mejores retablos conservados en toda la provincia aunque su cronología sea ya más avanzada pues en lugar de balaustradas dispone de columnas estriadas con su tercio tallado, aunque las chambranas o guardapolvos que protegen sus pinturas sobre tabla tienen motivos de cueros recortados y su banco está ocupado por relieves con delicados *putti* que juegan entre draperies y carros triunfales, cabezas de serafines, etc.

---

<sup>308</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Las Catedrales de Salamanca*. León, 2006, pp. 57-58.

<sup>309</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 352.

<sup>310</sup> Este motivo, extraído de Dureró, lo encontramos en los muros de la Colegiata de Villafranca del Bierzo. Sobre este retablo cfr. pp. 209-216 del presente estudio.

<sup>311</sup> En el frente de su mesa de altar, de fecha muy posterior, figura el emblema del santo (panoplia de flechas). Cobija la escultura de San Sebastián obra de Martín Rodríguez, realizada en 1585 que procederá de alguna cofradía de esta misma advocación.



*Retablo de Nuestra Señora.* Alonso de Carrera o Antonio de Colonia. Palencia de Negrilla (general y detalle)



*Retablo de Santa Catalina. Alonso de Carrera o Antonio de Colonia. Palencia de Negrilla (general y detalle)*

Lástima que esté algo desfigurado por las pérdidas de elementos originales y reformas en él operadas<sup>312</sup>.

Podría sospecharse que el retablo contratado en 1529 por Alonso Berruguete con destino a la capilla del colegio del Arzobispo Fonseca hubiese servido de modelo a otros salmantinos proyectados en décadas posteriores. Que su retablo, en el que varió la estructura con respecto a modelos previos pero mantuvo el vocabulario ensayado en el de San Benito de Valladolid<sup>313</sup>, hubiese generado deseos de imitación en los maestros locales. Sin embargo, o no les interesó adaptarse a este tipo de **manierismo** o no han sobrevivido los ejemplos que pudieran demostrar la aceptación de esta corriente formal debido a la desaparición de tantos monasterios, conventos e iglesias de las que no existe noticia sobre cómo fueron los retablos construidos durante este periodo.

El manierismo juniano tiene su máximo exponente en el retablo mayor de Fuenteguinaldo, hecho por el escultor Mitata antes de 1575 (seguramente entre 1570, cuando regresa de trabajar Madrid en los festejos para recibir a la reina, y 1575, cuando percibe de aquella parroquia ciertas demasías por su trabajo). En este retablo, de traza muy extravagante, se encajan unos cuerpos en otros, se invierten los pesos, alteran los ritmos y prima una decoración abigarrada y sensual a base de guirnaldas, mascarones, espejos, tarjas, etc.; también se utilizan columnas de orden gigante, estípites antropomorfos, aletones en forma de garra, etc.

El mismo autor realizaría en aquella década el retablo mayor de Bañobárez. De grandes dimensiones, la fábrica tuvo que quedar exhausta después de su construcción pues esperó hasta 1583 para contratar su policromía. A diferencia del de Fuenteguinaldo, el de Bañobárez es mucho más lógico estructuralmente, haciendo de la serliana el elemento compositivo por excelencia.

En la parroquia de Saucelle, dos retablos colaterales evocan ciertos aires de corte juniano. Aunque se ha dicho que se hicieron de exprofeso para el templo sin duda proceden, a juzgar por su iconografía, del monasterio premostratense de Ciudad Rodrigo. Tienen estípites antropomorfos y basamentos con diseños a lo Vredeman de

---

<sup>312</sup> La hornacina barroca central, revestida de espejos, sustituiría a otra anterior para el santo titular o quizás a una pintura; también ha perdido otras dos en el primer cuerpo y un panel con relieves en el banco.

<sup>313</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. *Ob. cit.*, 2011, pp. 121-130.

Vries, así como garras de león a modo de aletones, y *putti* recortados portando guirnaldas.

También en Salamanca, una serie de retablos convivieron cronológicamente con los platerescos y los manieristas, encontrándose a caballo entre ambas fórmulas tanto en lo conceptual como en lo decorativo: siguen siendo retablos casillero pero las pinturas sobre tabla comienzan a dejar paso a relieves historiados y figuras de bulto redondo. La claridad estructural desaparece y los elementos de carácter arquitectónico adquieren más relevancia y protagonismo, aunque todavía se decoren con grutescos, cueros recortados, labores a candelieri, *putti*, templetos, carros triunfales, etc. Es habitual encontrar el balaustre conviviendo con columnas y pilastras.

Uno de estos retablos se encuentra en la capilla de la Trinidad, en la colegiata de Villafranca del Bierzo (León), contratado por Francisco Julí, que debió de realizarse en la década de 1550 ya que cuenta con estípites antropomorfos; otro está en la capilla de los Gil de Nava, en Nava del Rey (Valladolid), realizado por Hans Sibilla antes de 1553 y otro, asimismo magnífico, en la capilla de El Salvador o Talavera, en la claustro de la Catedral vieja, que a nuestro entender debe de ponerse en relación con la producción de este último maestro<sup>314</sup>.

En Tierra de Peñaranda han sobrevivido algunos restos del retablo de la ermita de la Encarnación de Babilafuente, hoy en su parroquial, contratado en 1559 por el entallador Juan Bautista de Salazar y el pintor Cristóbal de Carbajal<sup>315</sup>.

En la comarca de La Armuña, concretamente en la parroquial de Palencia de Negrilla colocada bajo la advocación de la Santa Cruz, se conservan tres retablos que, realizados entre las décadas de 1550 y 1560, pueden considerarse como muy arcaizantes por haberse utilizado, sobre todo en el principal, un esquema ya gastado. Desde luego, es espectacular por sus dimensiones, descrito pocos años después como “el mejor [...] de talla y pincel que hay en todo el obispado<sup>316</sup>”. Lo contrataron de mancomún, antes del 2 de abril de 1558, los pintores Antonio González y Juan de Montejo pues aquel mismo día éste traspasó a González la parte que a él le correspondía hacer de “talla, e bultos, e custodia [...] por cuanto yo el dicho Montejo

---

<sup>314</sup> Más sobre estos retablos en las pp. 209-216, 236-241 y 242-246 del presente estudio.

<sup>315</sup> Cfr. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, pp. 170-171. Id. *Ob. cit.*, 1991, pp. 400-403.

<sup>316</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 168.

tengo en mi poder catorce piezas grandes y pequeñas del dicho retablo para pintarlas, las cuales están empezadas a pintar de Morales, pintor vecino de esta ciudad de Salamanca, y más tengo yo que acabarlas de pintar”<sup>317</sup>.

Una de las grandes incógnitas de este retablo es conocer la fecha en que se concertó pues si se atiende a la escritura anterior<sup>318</sup> podría creerse que estaba igualado, al menos, el día de San Juan de 1557 ya que de los 53.500 maravedís (143 ducados aprox.) que debía de entregar González a Montejo por sus catorce piezas tenía que abonar 28.000 maravedís (74 ducados) a un tal Pedro Pardo, del que únicamente se dice que era vecino de la villa, “de la mitad de la fábrica que yo tengo [Montejo] con él”.

Montejo al decir que sus piezas “están empezadas a pintar de Morales, pintor” se refería a Alonso González de Morales, hermano de Antonio González<sup>319</sup>. Se sabe por existir evidencias documentales: así el 14 de diciembre de 1569 a causa de la “transacción, partija y división de los bienes, deudas, derechos y acciones [de Alonso González de Morales, pintor ya difunto]”, sus hijas Ana y Catalina de Morales y sus esposos, los pintores Juan de Aguilar<sup>320</sup> y Diego Gómez (respectivamente), acordaron dividirse lo que le adeudaban al difunto diversas fábricas “por razón del retablo que hizo en el lugar de Alaejos, e por lo que hizo en el *retablo de Palencia de Negrilla*”, así como por el retablo de Sieteiglesias de Alba<sup>321</sup>.

Otro enigma radica en conocer al autor de todas sus esculturas, tanto las figuras como los relieves pues creemos que, al menos, hubo tres manos diferentes, una de las cuales como diremos creemos haberla identificado. Lo cierto es que los pintores tuvieron que subcontratarlas con entalladores o imagineros pudiéndose recordar que el pintor Montejo trabajó con el entallador Hans Sibilla pero su estilo no tiene nada que ver con el de los relieves de este retablo; también sabemos que, en alguna ocasión, le avaló el entallador Sebastián de Toledo pero desconocemos si éste por entonces aún vivía;

---

<sup>317</sup> No sabemos a qué piezas se refería Montejo ni siquiera si eran pinturas, esculturas, relieves, columnas, etc.

<sup>318</sup> Las escrituras en BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, 131 y 134.

<sup>319</sup> AHPSa. Pedro Godínez, leg. n.º 2935, fols. 1292r-1293vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 322.

<sup>320</sup> Antonio González le extendió poder el 29 de agosto de 1567 para reclamar 9.222 maravedís por lo que le debían en Palencia de Negrilla de la pintura del retablo. AHPSa. Pedro Godínez, leg. n.º 2942, fols. 782r y vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 311.

<sup>321</sup> El de Sieteiglesias no se conserva. Aquel día los yernos se repartieron la policromía de las tres esculturas de un Calvario que había en ese templo. En el templo existe un gran Crucificado del siglo XVI pero tiene otro origen. AHPSa. Pedro Godínez, leg. n.º 2944, s.f. AUSA. R. 2, 7, fols. 1-3.



*Retablo colateral (epístola). Anónimo juniano. Saucelle. Salamanca*

asimismo Montejo contrató obras con el escultor Juan Bautista de Salazar y los entalladores Juan de Huerta y Juan Méndez, pero el estilo de Salazar tampoco encaja con la esculturas de este retablo, y el de los segundos está aún por definir. Por otra parte, desconocemos quiénes eran los colaboradores que habitualmente trabajaban con los hermanos González.

Es un retablo de tipo casillero que consta de un sotabanco de piedra, banco que soporta cuatro cuerpos y un ático divididos en cinco calles y cuatro entrecalles. Las columnas exteriores, de orden gigante, abarcan los cuatro cuerpos, las que configuran las entrecalles interiores cubren dos cuerpos, y las de los cuerpos altos tan sólo uno. Todas ellas, así como los entablamentos, pulseras, etc. están recubiertas de decoración plateresca pero también manierista debido a la fecha avanza en que se construyó; la



*Estípite*. Vredeman de Vries, ca. 1565



*Retablo colateral* (detalle). Anónimo juniano. Saucelle

labor de candelieri se mezcla, las escenas mitológicas y los retratos de personajes de la antigüedad, con grutescos, guirnaldas, cueros recortados y cartuchos, espejos, etc.<sup>322</sup>.

En el sotabanco de piedra se tallaron relieves, de izquierda a derecha, de la *Esperanza*, *Santiago peregrino*, la *Fe*, el *Sacrificio de Isaac*, la *Lucha de Jacob con el ángel*, la *Justicia*, *San Juan Bautista* y la *Fortaleza*, y su autoría fue obra de algún entallador modesto pues tienen un aire muy popular aumentado por el repinte barroco que los cubre.

En cambio, los relieves de madera que cubren su banco<sup>323</sup>, sin duda lo mejor de todo el retablo, fueron obra de un entallador con formación “clásica”. En los pedestales internos, donde apoyan las columnas del primer cuerpo, se disponen bustos de los *Evangelistas*; en los externos, figuras del rey *David* y un *profeta*, a la izquierda, y

<sup>322</sup> La policromía original se conservó hasta 1762 año en que se ordenó repintar los tres retablos renacentistas del templo. Entre 1767 y 1768 se sustituyó su custodia por un tabernáculo barroco. ADSa. Leg. n.º 288, 18, fols. 207 y ss.

<sup>323</sup> En él se lee la fecha de 1559.

otros dos profetas (quizás *Ezequiel* pues parece dormir), a derecha. Sus ampulosos plegados, y los cabellos ondulados y algodonosos de melenas y barbas, denotan mayor calidad y una personalidad distinta a las que se responsabilizaron del resto de la escultura del retablo. En nuestra opinión, están estrechamente relacionados con los Evangelistas que el entallador Antonio de Yarza realizó en la peana del órgano renacentista de la Catedral<sup>324</sup>.

Dispone además este retablo de diez esculturillas de bulto redondo, algo mediocres: ocho en las entrecalles exteriores, entre las que se puede identificar a *San Juan Bautista*, *San Antonio Abad*, *San Bartolomé* y *San Sebastián*, así como cuatro *apóstoles* que carecen de atributo y dos *arcángeles* dispuestos a plomo sobre las grandes columnas exteriores. A ellas hay que sumar dos grandes relieves, insertos en la calle central, con el tema de la *Exaltación de la Cruz* ubicado entre el segundo y el tercer cuerpo y el *Llanto sobre Cristo muerto* en el cuarto cuerpo; y las figuras de la *Virgen*, *Cristo en la cruz* y *San Juan* en la caja del ático, que parecen obras del mismo autor que hizo las citadas esculturillas.

Los retablos colaterales de Palencia de Negrilla, el de la epístola dedicado a *Nuestra Señora del Rosario* y a *Santa Catalina* el del evangelio, se concertaron con los entalladores Alonso de Carrera y Antonio de Colonia antes del 25 de septiembre de 1563 cuando Juliana Martín, viuda del primero, los traspasó a Colonia<sup>325</sup>. Son gemelos y se adaptan en forma de escuadra al ángulo que forma el muro de la nave con el arco de acceso a la capilla mayor. Cada uno consta de banco, cuatro calles y dos cuerpos subdividido a su vez el inferior. Todas sus columnas, más altas las del primer cuerpo, tienen el tercio inferior del fuste tallado.

En lo que respecta a las labores escultóricas del retablo de Nuestra Señora, en el banco, entre mensulones, se disponen cuatro relieves de sibilas y profetas recostados. En la parte superior de las calles laterales del primer cuerpo, colocados sobre las pinturas, tres relieves en tondos envueltos por marcos de cueros recortados con las figuras de *David*, *Moisés* y, tal vez, *Salomón*. La escultura del retablo de Santa Catalina parece de otro autor y se reduce a la escultura titular y a los relieves de su

---

<sup>324</sup> Obra documentada entre febrero y julio de 1564 por la que le cabildo le entregó 23.000 maravedís (61,49 ducados). ACSa. Libros de fábrica 1563-1564, fols. 158r, 159vº, 161vº, 163vº y 167r. AUSa. R. 6, 3, fol. 479.

<sup>325</sup> ACSa. Caja 44 bis, n.º 80. AUSa. R. 3, 6, fols. 244-245.

banco. Estos últimos poseen menos fuerza y calidad y son muy estereotipados; su concepción y distribución también es diferente. En los pedestales del banco, que carece de mensulones, se adaptan las figurillas de las santas *Gertrudis*, *Águeda*, *Lucía* y *Catalina*, además de *San Marcos* y cuatro *virtudes* en los tableros intermedios.

Las titulares que los presiden, *Nuestra Señora* y *Santa Catalina*, son en cambio del mismo artista. Identificar la intervención de Colonia o la de Carrera resulta por ahora imposible pues aunque del segundo se conserva alguna obra no basta para definir su estilo. Además, es posible que alguna de estas esculturas pudiera hacerse posteriormente pues consta que los retablos no se asentaron y entregaron hasta 1599. El pintor Martín de Cervera continuó recibiendo pagos de la parroquia por sus pinturas hasta 1604<sup>326</sup>.

Durante el último tercio de siglo triunfará en Salamanca el retablo **romanista**, mucho más sólido y potente que los manieristas, inspirados en última instancia en la arquitectura romana de la primera mitad del XVI. En planta tienen retranqueos, los órdenes se superponen de forma más o menos canónica si bien el dórico es sustituido por el jónico, y son frecuentes las columnas pareadas, los entablamentos partidos, las ménsulas de talón y los motivos geométricos. Sus cajas, que suelen contener relieves historiados se envuelven con marcos y molduras y, sobre ellas se disponen frontones triangulares y curvos, a veces alternándose. Las esculturas de bulto se alojan en las entrecalles, ahogadas por las columnas o en hornacinas. Se tiende a prescindir de la decoración superflua pero nunca se abandonan del todo los roleos vegetales o los fustes con el tercio inferior tallado.

Los mejores paradigmas de este tipo son el retablo mayor de Descargamaría (ca. 1585-1586), del polifacético Lucas Mitata; el de Santa María de los Caballeros (a. q. 1595), de Alonso Falcote; y el de Santiago de la Puebla (ca. 1600), obra de Martín Rodríguez. Por desgracia no se conservan en Salamanca retablos de Juan de Montejo a excepción del que se le atribuye en la iglesia de los Santos Juanes de Alba de Tormes, en la

---

<sup>326</sup> MONTANER LÓPEZ, Emilia. *Ob. cit.*, pp. 31-34. En el informe de restauración los técnicos han identificado la intervención de tres o cuatro pintores, cfr. ARTE Y CIENCIA S. A. *Informe de la restauración de los retablos de Santa Catalina y Nuestra Señora del Rosario de Palencia de Negrilla*. Salamanca, 1989.



*Retablo mayor.* Martín Rodríguez y Jerónimo Pérez. Santiago de la Puebla. Salamanca

capilla de los Perucho<sup>327</sup>, quien inundó de retablos de corte romanista la provincia de Zamora.

A finales de siglo comienza a triunfar el **clasicismo** con el que regresa la lógica estructural y la desornamentación; si bien la mayoría de los retablos conservan resabios romanistas: bien el tercio inferior del fuste tallado, bien los frontispicios triangulares o curvos sobre las escenas etc.

Así el mayor de El Campo de Peñaranda, en la comarca de La Armuña, obra anónima de excelente diseño tanto por su arquitectura como por la escultura de su titular, la *Asunción-Coronación de la Virgen*, que no ha tenido el reconocimiento que merece su calidad.

Igualmente el mayor de Cespedosa, en la comarca de Guijuelo, dedicado a la Santa Cruz, algo desfigurado por habersele añadido a fines del siglo XVII un expositor y otros elementos de talla barroca. Tiene este retablo un banco, con relieves de *San Mateo* y *San Marcos*, dos cuerpos, tres calles y dos entrecalles en cuyas hornacinas se alojan figuras de *San Pedro*, *San Pablo*, *San Andrés* y otro apóstol; la calle central y las entrecalles se prolongan en el ático para albergar, en medio, la caja con las figuras del *Calvario*, y en los intercolumnios *San Bartolomé* y quizás *Santiago*. A ambos lados, marcos de cueros recortados contienen las figuras, en relieve, de los evangelistas *San Juan* y *San Lucas*. El tímpano de su remate se destinó, como es habitual, para colocar un relieve del *Padre Eterno* bendiciendo.

Sobre los autores que trabajaron en este periodo destaca la figura del ensamblador Pedro Martín<sup>328</sup> que realizó, junto con Tomé de Espinosa entre 1598 y 1601 el retablo mayor de La Mata de la Armuña<sup>329</sup>. Con su amigo y colaborador el escultor Martín Rodríguez, el mayor de Villar de Gallimazo (1602) que conocemos gracias al dibujo de su traza, y los colaterales de El Campo de Peñaranda<sup>330</sup>.

---

<sup>327</sup> Más información sobre estos retablos en las pp. 499-506 del presente estudio.

<sup>328</sup> Redactó testamento, como vecino de Salamanca, en 1608 pero parece que vivió diez años más, los últimos como vecino de San Martín de Trebejo. En esta etapa no se le conoce actividad alguna. GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 162. AHPsa. Francisco Pérez de Peremato, leg. n.º 5661, s. f. AUSa. R. 6, 4, fol. 85.

<sup>329</sup> ADSa. Provisorato, leg. 254/18, s. f.

<sup>330</sup> Sobre estos retablos consultar las pp. 578-583 del estudio.

En compañía del pintor Alonso Rodríguez concertó este ensamblador el mayor de Ventosa del Río Almar<sup>331</sup>, el 31 de enero y el 22 de febrero de 1595<sup>332</sup>, similar al de Alconada “en todo lo tocante a la arquitectura e talla [...] e excepto que los traspilares no han de ir tallados sino lisos e dejan en medio del dicho retablo por encima de la custodia un encaje en que se asiente la imagen de la asunción que esta iglesia tiene”<sup>333</sup>. A comienzos de febrero de 1598 Martín prometía tenerlo acabado el 24 de junio porque ya había hecho el banco y los dos primeros órdenes<sup>334</sup>. Alonso Rodríguez debió de tener problemas con los pagos si tenemos en cuenta lo que dijo el visitador de la diócesis:

[Hay en la capilla mayor] un retablo viejo, aunque pudiera pasar algunos años han mandado hacer uno nuevo a un pintor que se llama Antonio (sic) Rodríguez, vecino de Salamanca, que vive hacia la Puerta de Zamora, y está hecho y acabado y se le han dado dineros más que 300 ducados, mándeles ajustarse cuenta con el pintor y ajustada se presentasen ante V. S.<sup>a</sup> a pedir licencia para llevar el retablo el cual dicen es muy costoso<sup>335</sup>.

Las mismas dificultades tuvo el ensamblador pues, el 6 de junio de 1606, el mayordomo le extendió un poder para cobrarse de

Francisco Gutiérrez carpintero e Ana Prieta su mujer, vecinos de Peñaranda principales e Alonso González vecino de Ventosa su fiador, nueve mil maravedís que deben a la dicha iglesia e resto de una obligación de veinte e dos mil maravedís [así como de] Cristóbal Suarez el Moço e Catalina Sánchez su mujer, e Pedro Núñez cofradero e María García su mujer vecinos de Peñaranda, diez e nueve mil maravedís que deben a la dicha iglesia de resto de una obligación de veinte e ocho mil maravedís las cuales dichas dos obligaciones os entrego originales para que cobréis de los sobredichos<sup>336</sup>.

El retablo de Ventosa del Río Almar ha desaparecido pero afortunadamente Casaseca lo conoció y fotografió asegurando que en el banco tenía relieves del *Nacimiento* y la

---

<sup>331</sup> Ha desaparecido en época reciente pero por fortuna conservamos fotografías.

<sup>332</sup> Salieron por fiadores suyos el ensamblador y arquitecto Martín de Espinosa, y el escultor Tomé de Espinosa.

<sup>333</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 329-331, notas 7 y 15.

<sup>334</sup> AHPSa. Francisco de Gante, leg. n.º 3882, fols. 325r-326vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 111.

<sup>335</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ. José Ramón. *Ob. cit.*, p. 112.

<sup>336</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5278, s.f. AUSA. R. 6, 3, fol. 80.

*Epifanía*, mientras que en los netos de los pedestales figuras sobre cartelas de los *Evangelistas, San Pedro y San Pablo*<sup>337</sup>.

Pedro Martín fue el ensamblador elegido por el pintor Martín de Cervera para realizar el retablo de la capilla palaciega que el obispo de Salamanca, don Pedro Junco de Posada, tenía en Llanes (Asturias, 1600-1603). Hoy conocemos todos los pormenores de su construcción, así como los artistas implicados, gracias a los hechos derivados del “donativo y servicio gracioso” promovido en 1601 por Felipe III para contribuir a sanear las arcas de la corona<sup>338</sup>. Entre los prelados, títulos y demás particulares a quienes se dirigió esta petición de ayuda extraordinaria se encontraba el titular del obispado de Salamanca que, desde el 20 de julio de 1598, era don Pedro Junco de Posada (Llanes, 14 de abril de 1528-Valladolid, 1602)<sup>339</sup> quien, por declaración de algunos oidores de la Real Chancillería de Valladolid y el cronista Gil González Dávila († 1568), era de salud enfermiza<sup>340</sup>.

Aquel mes de diciembre, pese a encontrarse indispuerto en su cama del palacio episcopal salmantino, el prelado juró delante de varios miembros de su servicio -el canónigo Juan de Ortega, su camarero Antonio de Valencia, el racionero Catedralicio Pedro de Arenas y el propio secretario del cabildo Juan Téllez- que contribuiría con 500 fanegas de trigo al servicio real por no poseer dinero en efectivo<sup>341</sup>. Pero don Pedro falleció en Valladolid sin cumplir lo prometido.

Por ello, el 12 de marzo de 1604, el Consejo Real solicitó el embargo de los bienes que el obispo había dejado a sus herederos esperando que éstos entregasen a la corona las 500 fanegas de trigo o bien su equivalente en moneda. Sin embargo los herederos, que vivían en Asturias, en declaración hecha el 15 de junio de 1606, se negaron a

---

<sup>337</sup> GÓMEZ-MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 484-485) le describió como de “hacia 1570, con tres órdenes de columnas jónicas y corintias, cuyo tercio bajo va lleno de figuras y cogollos; frisos con niños, carteles y querubines; banco lleno de relieves buenos figurando apóstoles, el nacimiento de Cristo y la Epifanía. Contiene once tablas con asuntos usuales, y seis más con santos en los intercolumnios, de agradable aspecto y color vivo; como lo rafaesco romano; pero incorrectas aunque bien pintadas”.

<sup>338</sup> El 31 de diciembre de 1602 el rey mandó a don Pedro Mexia de Tovar, “caballero de la orden de Santiago de mi consejo y hacienda y contaduría mayor della” que se entregase todo lo recaudado por “el servicio gracioso” y que se pusiese “en mis arcas de tres llaves que están en el monasterio de San Pablo de Valladolid”. El 4 de enero de 1604 se renovó la cédula porque muchos altos cargos y dignidades aún no habían contribuido a este servicio extraordinario.

<sup>339</sup> Sobre su biografía cfr. TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Salamanca y sus alrededores. Su pasado, su presente y su futuro*. Salamanca, 1944, pp. 307-308.

<sup>340</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Ob. cit.*, pp. 22 y 23.

<sup>341</sup> Como el obispo no escribió su juramento, los testigos tuvieron que declarar en febrero de 1604.

contribuir a tal servicio alegando que no poseían capacidad económica suficiente ya que su tío les había dejado muchas deudas que debían pagar. Por ello el Juez encargado de la cobranza del servicio y donativo emprendió un pleito contra Fernando de Posada, sobrino, tesorero y testamentario del difunto obispo.

Entre las deudas que tenía contraídas el prelado, la familia presentó escrituras y testimonios que demostraban que al pintor salmantino Martín de Cervera aún le debían 150 reales a cuenta del retablo que hizo para la capilla funeraria en Llanes (Asturias), según constaba por declaración del pintor firmada el 15 de julio de 1603. El retablo lo había contratado Fernando de Posada con Cervera el 27 de agosto de 1600, “conforme y de la manera que presenta una traza que hizo en papel el dicho Cervera” la mitad de la cual conservó el primero<sup>342</sup>, estimándose su valor en 550 ducados y que debía de haber concluido, según las condiciones, el 24 de junio de 1601<sup>343</sup>.

Ahora conocemos porqué a la muerte del prelado (1602) no estaba terminado; a qué se deben las diferencias existentes entre la traza y el retablo, y el nombre del ensamblador responsable, Pedro Martín, que talló también su decoración. Al contemplar el retablo armado en casa del ensamblador a quien Cervera había subcontratado su construcción, Posada confesó que estaba hecho de acuerdo a la traza pero, no obstante, le veía grande para lo angosta que era la capilla de su tío, “a cuya causa dijo que era necesario que el orden de en medio del dicho retablo se retirase para dentro” y pidió que se rehiciese su calle central “para poder desocupar el altar que de la otra manera estaba impedido para poder decir misa”. Pedro Martín “le aderezó en la forma que pidió” dejando la calle central, que en la traza sobresalía, a línea con las laterales; según él la modificación costó “15 ducados, aunque es más lo que se me debe”.

En el subsiguiente pleito, Posada juró en Salamanca que había “dado a hacer un retablo de talla y pintura de la advocación de Nuestra Señora de la Concepción con tres figuras de pincel<sup>344</sup> a Martín de Cervera por 550 ducados ante el escribano del número de la ciudad Cosme Alderete”; que “hecho y montado mandó llamar a Martín

---

<sup>342</sup> Traza, condiciones y pagos en el Archivo de la Casa de Rivero en Llanes (Asturias).

<sup>343</sup> Las escrituras vieron la luz en una publicación del DUQUE DE ESTRADA, D. M. y ALÓS Y MARRY DEL VAL, F. “La Capilla de la Concepción”, *El Oriente de Asturias* (número extraordinario). Llanes, 1986, pp. 116-118. De las noticias se hizo eco Javier GONZÁLEZ SANTOS. *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)*. Oviedo, 1997, pp. 36-37. El estudio definitivo lo realizó FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Ob. cit.*, pp. 125-159 y 183-203, quien además publicó cuidadas transcripciones de todos estos documentos.

<sup>344</sup> En realidad son cinco historias: *Inmaculada*, repintada en el sg. XIX, *San Gregorio* y *San Jerónimo*, *el Calvario*, *San Pedro* y *San Pablo*.

Rodríguez escultor para que lo tasase” y que éste al verlo dijo “estar en perfección en cuanto a la talla pero no la pintura” aunque al revisarlo de nuevo aseguró que estaba “acabado conforme a la escritura”. También emitió declaración Pedro Martín, que confesó haber hecho el retablo en su casa y habiéndose armado le pidieron rectificar la calle central. Por último el escultor Tomé de Espinosa, en nombre de Cervera, y Martín Rodríguez, en nombre de Pedro Martín, tasaron la intervención del ensamblador en 300 reales pero acordaron que tendría que conformarse con 15 ducados que ese mismo día le entregó el pintor<sup>345</sup>. El retablo finalmente llegó a Llanes en octubre de 1603<sup>346</sup>.

El más desornamentado de todos los retablos que se hicieron en Salamanca a finales del siglo XVI es el de Pedraza de Alba: muy macizo su único cuerpo a pesar de ser su orden jónico, dispone de calle central y dos entrecalles laterales habiendo sufrido su remate alteraciones.

Pero el de Lumbrales, en la comarca de Vitigudino, es el más espectacular. Responde al modelo construido en la basílica de El Escorial, y su anónimo ensamblador sin duda utilizó la estampa que de él hizo Pedro Perret en 1589. No sabemos quién lo encargó o si se hizo por mediación de algún *hijo de la villa* que conociese bien la corte. Levantado sobre un basamento, posee una considerable altura que se alcanza gracias a sus cuatro cuerpos, divididos en cinco calles, en los que se suceden los órdenes clásicos. Su planta es lineal, priman los esquemas rigurosos, la lógica estructural, la

---

<sup>345</sup>El litigio en ADSa. Provisorato, leg. 5, n.º 6, fols. 1-117. Las escrituras en los folios 101r-109vº.

<sup>346</sup>Curiosamente, el 2 de junio de 1606, Cervera, que declaró tener unos 64 años, presentó en Salamanca esta escritura: “Martín de Cervera pintor vecino de esta ciudad de Salamanca ante VM parezco y digo que a mi noticia es venido que Francisco de Santiago juez que se dice de su Majestad pretende haber y cobrar ciertos maravedís que de mi pedimento están embargados en Constantino Manrique, así pido a VM le haga pago de éstos por razón de la manda que él [falta por humedad] memoria de don Pedro Junco de Posada obispo que fue de esta ciudad hizo a su majestad no dejando deudas y como a VM le es notorio el dicho señor obispo quedó debiendo muchas deudas y a mí me está debiendo 150 reales de la demasia que se hizo en la talla de un retablo que hice para su señoría y los pagué a Pedro Martín ensamblador, pido y suplico a VM mande ante de que se pague a ninguna persona yo sea pagado de dicha cantidad y me dé término a que haga presente los [falta por humedad] bastantes a tento que Juan de Boiza escribano del número de esta ciudad está ausente de esta ciudad de lo contrario protesto lo que puedo y pido justicia y costas” (ADSa. Provisorato, leg. 5, n.º 6, fols. 78r y vº.).

El 17 de junio compareció de nuevo como testigo en el litigio entre los herederos del obispo y el Juez Ejecutor de Su Majestad manifestando que “al tiempo que murió el obispo vio a algunas personas que decían se les debían ciertos dineros por algunos servicios que habían hecho al obispo, y a este testigo se le quedó debiendo cosa de 2.000 reales y al presente se le deben 150 reales de un retablo que hizo para la capilla que tiene en la villa de Llanes en Asturias y lo demás de la demasia del dicho retablo de costa de un entallador se le deben 150 reales que este testigo los pagó en dineros a Pedro Martín, entallador vecino de Salamanca, que hizo de madera el dicho retablo” (ADSa. Provisorato, leg. 5, n.º 6, fols. 53r y vº.).

superposición canónica de órdenes y la limpieza ornamental basada en el empleo de motivos geométricos, pirámides y bolas. Si bien los entablamentos de frisos de metopas los combina con otros decorados con roleos vegetales. Por desgracia, ha perdido todas sus esculturas, pinturas y relieves historiados originales.



*Retablo mayor. Anónimo clasicista. Lumbrerales. Salamanca*



*Retablo mayor de San Lorenzo de El Escorial, Pedro Perret, 1589*

## Púlpitos

Aunque no puede asegurarse que, durante este periodo, la fabricación de púlpitos fuese limitada pues no se ha descubierto información documental relacionada con encargos de este tipo de muebles, lo cierto es que son muy pocos los existentes.

El más excepcional por su tipología, calidad e iconografía, aunque muy desfigurado por el repinte que lo envuelve, es el existente en la parroquia de La Alberca. Situado junto a un pilar de la nave central, en el lado del evangelio, y próximo a la puerta de ingreso, fue tallado en piedra y está fechado en 1572. Procederá de un edificio anterior ya que el templo actual data del siglo XVIII.

Su tribuna o ambón circular está soportado por una columna jónica estriada de fuste muy corto y sobre su capitel se asienta una pequeña peana redonda decorada con draperies; a continuación otra, más ancha, con calavera y varias cabezas de ángeles; encima otro basamento en forma de casquete cuyos frentes se decoran con anagramas de *MA* y *IHS*, un emblema mariano y figuras de ángeles rollizos que simulan sostener la estructura superior. En el perímetro exterior de la base propiamente dicha del púlpito una inscripción permite leer: “OSSA ARIDA AUDITE VERBUM DOMINI EZECHEL” [Ezequiel, 34:4: Los huesos secos, escuchen la palabra de Ezequiel]. El macizo antepecho se divide en tres secciones decoradas con relieves: en el central la paloma del Espíritu Santo inspirando a los cuatro evangelistas, superpuestos dos a dos, representados en actitud de escribir el evangelio “QI E DEO EST VERBA DEI AVDIT IO” [Juan, 8:47: El que es de Dios oye su palabra]; los laterales se dedican, el de la izquierda a San Pedro<sup>347</sup> y el de la derecha a San Pablo<sup>348</sup>.

En los últimos años del siglo XVI o comienzos del siguiente se haría el púlpito pétreo de la iglesia de Cantalpino pero consideramos más interesante el del templo de los santos Juanes de Alba de Tormes, ya de principios del siglo XVII, en la delantera de cuya tribuna, en piedra de Villamayor, se talló un gran cartucho conteniendo la representación del puente sobre el río Tormes y la bandera del señorío de los duques de Alba así como cruces patadas correspondientes al emblema de la orden de San Juan de Jerusalén.

---

<sup>347</sup>En su inscripción leemos: Z / SSTO / STI / IO8 [dentro de la O: it] / SIS).

<sup>348</sup>En la suya leemos: PV / HTSV [dentro de la H: ta] / COI3).



*Púlpito. Anónimo. La Alberca. Salamanca*

## **Sillerías de coro**

Las sillerías corales hispanas de época moderna son muebles que responden a una tipología muy característica para desarrollar en todos sus elementos, paneles, motivos y temas escultóricos. Durante el siglo XVI, en Salamanca, tenemos noticia de la construcción de cuatro ejemplos aunque tuvieron que construirse muchas más: la Catedralicia, que fue remplazada por la actual churrigueresca, la del monasterio de Nuestra Señora de La Victoria, desaparecida, y otras dos conservadas en los coros bajos conventuales de las úrsulas y las clarisas.

Poco sabemos sobre la sillería que estuvo instalada en primer coro de la Catedral nueva, más que fue construida, según Casaseca, por el entallador toledano Rafael de

León<sup>349</sup>, autor también de la del monasterio bernardo de San Martín de Valdeiglesias y la de la iglesia vieja El Escorial<sup>350</sup>. Sin embargo, en los libros de cuentas de la Catedral, entre 1557 y 1560, se anotan diferentes descargos en favor de los entalladores Juan Moreno y Zaldivar, “los maestros de las sillas [del coro]”. El 13 de marzo de 1560 el cabildo nombró al escultor Juan Bautista de Salazar como su tasador<sup>351</sup>.

Sobre la de los monjes jerónimos conocemos que se proyectó en 1520, y que fue realizada por el entallador abulense Juan Rodríguez quien recibió su finiquito el 17 de junio de 1522<sup>352</sup>.

La sillería del convento de la Anunciación, o de las Úrsulas, se concibió para adaptarse a la capilla mayor aunque hoy está a los pies del templo. Los entalladores Juan Hernández y Gil Prevoste tuvieron que realizar en 1545 unas 22 sillas “poco más o menos, las que cupieren” conforme a una “muestra hecha”. Fabricada en madera de nogal, medirían 2 varas de alto y 1 de ancho (167 x 83, 5 cm aprox.), con estalos en madera de castaño de media vara de ancho (41,75 cm aprox.). La de la abadesa y la del capellán habrían “de llevar media vara más alto que otras, o una tercia, y alguna mejoría”. Cada una costaría 1.800 maravedís (6,8 ducados), y su único motivo ornamental sería un escudo con cinco estrellas, propio de la familia Fonseca, realizado en taracea<sup>353</sup>.

---

<sup>349</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Las Catedrales de Salamanca*. León, 2006, p. 99.

<sup>350</sup> Sobre este autor cfr. CRUZ ARIAS, María Jesús y FRANCO MATA, Ángela. “Nuevos documentos sobre el escultor y entallador Rafael de León”, *Anales Toledanos*, 17 (1983), pp. 87-115; AGUILÓ ALONSO, M.<sup>a</sup> Paz. “Presencia del escultor Rafael de León en El Escorial” en *III Jornadas de Arte de CSIC, Cinco siglos de arte (XV-XX)*. Madrid, 1991, pp. 121-126; RODRÍGUEZ QUINTANA, Milagros I. *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*; Toledo, 1991; AGUILÓ ALONSO, M.<sup>a</sup> Paz. *Ob. cit.*, 1993, pp. 39-393; ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. “Proceso constructivo y artífices”, en SÁNCHEZ VAQUERO, José (coord.) *El coro de la Catedral nueva de Salamanca: Historia, arte e iconografía*. Salamanca, 2008, pp. 31 notas 14 y 15.

<sup>351</sup> ACSa. Actas capitulares 1556-1558, fol. 218r. AUSa. R. 20, 6, fol. 217.

<sup>352</sup> MARTÍNEZ FRÍAS, José María. *El monasterio de Nuestra Señora de La Victoria. La orden jerónima en Salamanca*. Salamanca 1990, pp. 52-53.

<sup>353</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 113.

La del convento de Santa Clara se comenzó en 1548 pero no se concluyó hasta fines de 1559 o comienzos de 1560 siendo, por tanto, la historia de su construcción algo más compleja que la anterior. Debería tener unas 50 sillas y del trabajo se encargaron los entalladores Juan Méndez y Francisco de Lorena aunque acabaron interviniendo también Francisco de Frías, Alonso Carrera y Antonio de Colonia<sup>354</sup>. Se trata de una sillería de ensamblaje sencillo pues los únicos motivos ornamentales, de talla, se centran en el sitio de la abadesa en cuyo respaldo, casi el doble de alto que las sillas de las religiosas, se reproduce



un grabado que Sebastiano Serlio utilizó en su *IV Libro de Arquitectura*

*Silla de la Abadesa (detalle). Alonso de Carrera y Antonio de Colonia. Santa Clara*

para ilustrar la manera de componer un laberinto vegetal; lo flanquean delgados balaustres y, sobre ellos, un entablamento moldurado con cinco cabezas de serafines; a ambos lados, sobre los respaldos de las sillas que la flanquean, se recuestan sendos *putti* sobre motivos en “c”.

<sup>354</sup> En enero de 1550 el primero traspasó su parte a Lorena ya que no podía cumplir el encargo por hallarse ocupado en otras obras. Éste dio como fiadores a Mateo Juli, cerrajero, y Juan Rodríguez, peletero (Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Guía artística de Salamanca*. León, 1989, p. 111). El 19 de febrero de 1550 Lorena confesó que él y Méndez habían recibido 81.760 maravedís (218,60 ducados) (AHPsa. Gerónimo de Vera, leg. n.º 3160, 140r y vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 358). La sillería no estaba terminada en 1556 pues aquel 23 de octubre, muerto ya Lorena, el cerrajero Juli traspasó las 16 sillas que quedaban por hacer al entallador Francisco de Frías, a 2.000 maravedís cada una (5,34 ducados aprox.) y serían “del mismo modo de las que están hechas, de la misma madera, molduras, trazas, rasguños y entablamento [...] usando las herramientas y la madera que dejó el dicho Francisco de Lorena” (cfr. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa de, *Ob. cit.*, pp. 117 y 118). Sin embargo Frías sólo hizo 7 porque el 4 de septiembre de 1559 Alonso Carrera y Antonio de Colonia, entalladores, tomaron a hacer las 7 sillas restantes por 3.000 maravedís cada una (8 ducados aprox.). Aparte les pagarían la silla de la abadesa “que ha de llevar unas labores que ninguna de las demás” y unos cajones “que habéis de hacer al lado de las sillas en el dicho coro” (Cfr. AHPsa. Antonio de Vera, leg. n.º 3173, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 237).

## Cajonerías

La cajonería, mueble destinado a guardar vestiduras y objetos litúrgicos, constituía el principal elemento para cumplir las funciones propias de las sacristías. A pesar de que las constituciones sinodales no ordenan expresamente su construcción<sup>355</sup>, la necesidad de su existencia se deduce del siguiente mandato dado por el obispo González de Mendoza en 1570:

Los ornamentos estén en las sacristías, y no en casas particulares [...] La plata y los ornamentos de las iglesias, mayormente las vestiduras y vasos sagrados con que se celebran las misas y divinos oficios estén en las sacristías o en otras partes de la iglesia, bien guardados y con la limpieza y decencia que conviene, y para la seguridad dello se tomen fianzas de los sacristanes a cuyo cargo han de estar y, cuando no hubiere sacristía segura y buenas fianzas, el mayordomo de la iglesia tenga en su casa en arca apartada, de manera que no esté mezclado con otras cosas profanas de plata, salvo los cálices que fueren menester para el uso ordinario, y los ornamentos: lo cual esté en poder del cura, o del beneficiado más antiguo<sup>356</sup>.

La funcionalidad del mueble no impedía dotarle de un valor artístico por el carácter de los objetos que en él se guardaban, de ahí que su fabricación se encargase tanto a ensambladores como a escultores de prestigio en razón del ornato que el comitente estaba dispuesto a pagar. Son pocos los ejemplos del siglo XVI que se han conservado debido a su continua utilización y también a los cambios de gusto pero por su calidad destaca la que aún posee la sacristía del templo de El Campo de Peñaranda, con relieves en sus tableros superiores de la Anunciación, evangelistas y bustos de San Pedro y San Pablo<sup>357</sup>.

De muy buena calidad, repleta de roleos vegetales que acompañan a medallones y blasones extendiéndose por los frentes de sus cajones, es la de Zorita de la Frontera. En cambio, la de Palacios Rubios se compone de balaustres y decoración de cartuchos, trofeos, guirnaldas, etc.

---

<sup>355</sup> A comienzos del XVII los visitantes hacían constar que Sieteiglesias de Tormes tenía “una buena sacristía y un cajón muy bueno” y Berrocal de Salvatierra “un buen cajón donde están los ornamentos necesarios”. Para Herguijuela el visitador dio parte de que tenía “necesidad de unos cajones para los ornamentos, para lo cual mandó el Concejo un gran castaño para que de él se haga”. Cfr. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, pp. 71, 73 y 81-82.

<sup>356</sup> Const. 11, tit. 13, libro 3, p. 174.

<sup>357</sup> También llamó la atención de GÓMEZ-MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 479) y de CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 86)

Las de Mancera de Abajo, realizada en 1583 por el entallador Blas de Aguilar<sup>358</sup>, y la de Rágama son ya de gusto clasicista.



*Cajonería* (detalle). Anónimo. El Campo de Peñaranda. Salamanca

### **Armaduras de cubierta**

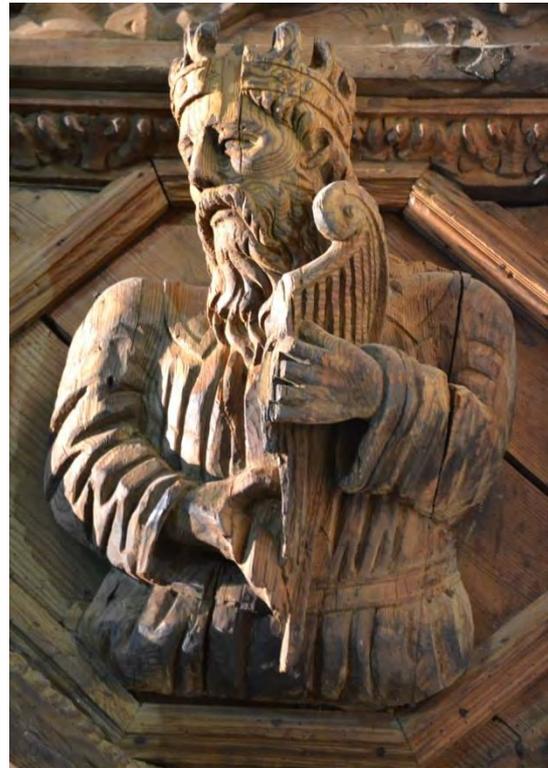
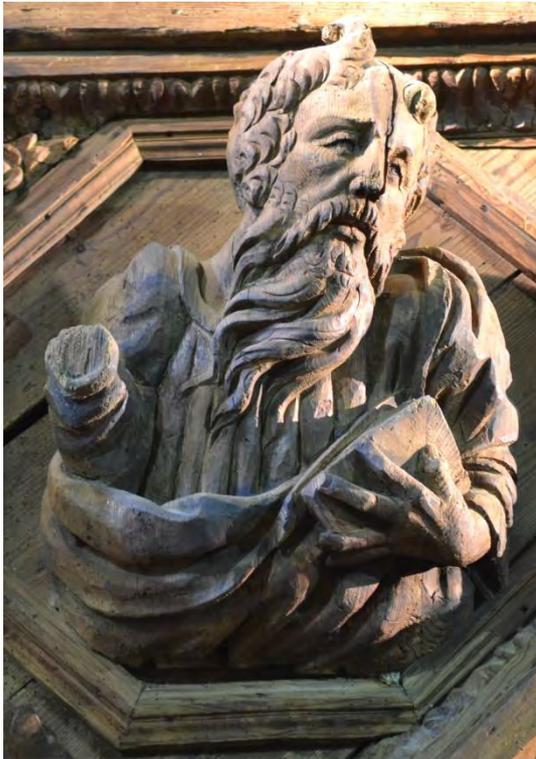
Aunque la construcción de armaduras de cubierta fue trabajo propio de carpinteros o alarifes<sup>359</sup> las excelentes labores de talla figurativa dispuestas en la del coro bajo de la parroquia de Macotera, que cubre las tres naves del templo, demuestran que en ocasiones participarían escultores. Construida entre 1550 y 1557, último año en el que se paga a los carpinteros Juan Carmona, Pedro Sánchez y Sebastián García por su trabajo. En las enjutas de su cuerpo central se albergan casetones octogonales decorados con los bustos del rey David y de Moisés y la viga que lo soporta así como sus cuatro tirantes están decorados, a manera de delicados frisos, con escenas fantásticas de combate con gente armada a caballo, carros triunfales, puertas de ciudades, trofeos, etc., distribuidas a ambos lados de un escudo con las armas de Nuestra Señora del Castillo en su eje central.

<sup>358</sup> Id. *Ob. cit.*, 1984, p. 169 nota 30.

<sup>359</sup> Sobre las armaduras de madera salmantinas cfr. PÉREZ MARTÍN, Sergio. *Estudio de las armaduras de madera en la provincia de Salamanca*. Valladolid, 2015.



*Armadura*. Anónimo. Macotera (general y detalles). Salamanca



## PRECIOS DE LA ESCULTURA Y SU POLICROMÍA\*

Maestro: **FRANCISCO JULÍ**. Actividad documentada: 1534-1563

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F o T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
25/02/1534	Capilla mayor	Salamanca, Hosp. Santa Margarita	Piedra		✓				300.000mrs	802,13
26/02/1538	Retablo	Salamanca, Hosp. Santo Tomé	Madera				✓	<input checked="" type="checkbox"/>	28.550 mrs	76,33
20/05/1543	Retablos	Balbuena y Horcajo de Huebra	Madera			✓		<input checked="" type="checkbox"/>	4.000 mrs	10,69
__/__/1544	Colegiata	Villafranca del Bierzo, Colegiata	Piedra		✓				16.000 dus <sup>o</sup>	16.000
15/02/1550	Retablo	Villafranca del Bierzo, Colegiata	Madera		✓				300 dus <sup>o</sup>	300
25/03/1558	Capilla mayor <sup>360</sup>	Ponferrada, Convento Agustino	Piedra		✓				270 dus <sup>o</sup>	270

Maestro: **HANS SIBILLA**. Actividad documentada: 1544-1554

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F o T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
09/10/1544	Abanderados	Alcalá de Henares, Universidad	Piedra				✓		120r <sup>s</sup>	10,90
26/03/1552	Retablo	Guadramiro	Madera		✓			<input checked="" type="checkbox"/>	200.000 mrs	534,75
18/06/1553	Retablo Medallones (x8) Evangelistas (x2) Escudos (x6)	Nava del Rey, Santos Juanes	Madera Piedra Piedra Piedra				✓		70.000 mrs	187,16
__/__/1554	Retablo	Coca, Santa María	Madera		✓				2.500 r <sup>s</sup>	227,27
14/10/1554	Túmulo	Alba de Tormes, Santa Cruz	Piedra		✓				150 duc <sup>o</sup>	150

\* Leyendas: C: Contrato / D: descargo o deuda / F o T. Finiquito o Tasación / P: Policromada (policromada , en blanco , si no se sabe quedará el hueco en blanco).

<sup>360</sup> Se trataba de concluir la capilla, no de levantarla desde los cimientos



Maestro: **MATEO VANGORLA**<sup>361</sup>. Actividad documentada: 1561-1599

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F o T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
01/06/1565	Cajones	Valdecarros	Madera			✓			20 duc <sup>o</sup>	20
13/08/1566	Retablo y titular	Aldeanueva del Arzobispo	Madera				✓		53,42 duc <sup>o</sup>	53,42
21/04/1571	Maniquí anatómico	Salamanca, Universidad	Madera				✓		60 duc <sup>o362</sup>	60
28/04/1574	Nuestra Señora	Salamanca, San Roque	Madera		✓			<input checked="" type="checkbox"/>	15.900 mrs	42,51
07/10/1575	Retablo	Yecla de Yeltes	Madera				✓	<input checked="" type="checkbox"/>	14.000 mrs	37,43
06/06/1586	Nuestra Señora	Cabrerizos	Madera			✓			23.400 mrs	62,56
14/08/1590	Nuestra Señora	Aldehuela de Bóveda	Madera	1,67 m			✓	<input checked="" type="checkbox"/>	28.722 mrs	76,79
02/10/1590	Nuestra Señora	Milano	Madera	1,05 m	✓				8.000 mrs	21,39
06/03/1599	Custodia	Salamanca, Vera Cruz	Madera	62x83 cm	✓				200 r <sup>s</sup>	18,18

Maestro: **SEBASTIÁN DE ÁVILA**. Actividad documentada: 1567-1576

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F o T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
__/__/1571	Nuestra Señora	Salamanca, Vera Cruz	Piedra				✓		17 duc <sup>o</sup>	17
31/03/1572	Nuestra Señora		Madera			✓			8 duc <sup>o</sup> y 6 r <sup>s</sup>	8,54
08/03/1575	Crucificado	Casas del Conde	Madera				✓	<input checked="" type="checkbox"/>	40 duc <sup>o</sup>	40
17/10/1575	Nuestra Señora	Bohoyo, Ávila	Madera	1,26 m	✓			<input checked="" type="checkbox"/>	10.000 mrs	26,73
07/10/1576	Sepulcro	Villagonzalo de Tormes	Piedra		✓				450 duc <sup>o</sup>	450
__/__/1576		Salamanca, Catedral				✓			6.000 mrs	16,04

<sup>361</sup> Alonso Falcote le pagaba 7 reales por jornal cuando le tenía empleado a su servicio en Valladolid entre el 25 agosto y el 30 de octubre de 1570.

<sup>362</sup> Como el coste pareció muy elevado a la Universidad, se hizo una nueva tasa de la pieza rebajando su valor a 27 ducados.



Maestro: **ALONSO FALCOTE**. Actividad documentada: 1553-1596

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F o T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
15/02/1560	Retablos colaterales	Morille	Madera			✓			20 dus <sup>o</sup>	20
20/06/1562	Nuestra Señora	Vitigudino	Madera	1,47 m	✓			<input checked="" type="checkbox"/>	9 dus <sup>o</sup> y 3 r <sup>s</sup>	9,27
01/10/1565	Crucificado	Vitigudino	Madera	1,05 m	✓				9 dus <sup>o</sup>	9
29/11/1570	Caballo	Valladolid	Yeso	8 m			✓	<input checked="" type="checkbox"/>	720 dus <sup>o</sup>	720
01/06/1571	Cajas para relicarios	Valladolid	Madera		✓				35 dus <sup>o</sup>	35
07/05/1574	Retablo	Torre de Martín Pascual	Madera				✓		134.000 mrs	358,28
21/04/1575	Nuestra Señora	Villamayor	Madera				✓	<input checked="" type="checkbox"/>	42.000 mrs	112,29
11/06/1582	Crucificado	El Cerro	Madera	1,25 m	✓			<input checked="" type="checkbox"/>	42 dus <sup>o</sup>	42
__/__/1584	Virgen del Rosario	Mancera de Abajo	Madera	1,20 m			✓	<input checked="" type="checkbox"/>	33.184mrs	88,75
09/09/1585	Nuestra Señora	El Campo	Madera	0,83 m	✓				12.000 mrs	32,08
20/03/1588	Retablo	Salamanca, San Justo	Madera				✓		1.475 dus <sup>o</sup>	1.475
26/04/1594	Retablo	Salamanca, SM <sup>a</sup> de los Caballeros	Madera			✓			500 dus <sup>o</sup>	500



Maestro: **LUCAS MITATA**. Actividad documentada: 1558-1598

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F y T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
07/06/1558	Figuras (x2)	Salamanca, Catedral					✓		12 dus <sup>o</sup>	12
14/07/1559	Altar sepulcral	Ciudad Rodrigo, Catedral	Alabastro	2,2 x 1,7m	✓				45.000 mrs	120,32
29/08/1543	Crucifijo	Ciudad Rodrigo, Hosp. Pasión	Madera	2,7 m			✓		38 dus <sup>o</sup>	38
14/10/1562	Crucifijo	Sando	Madera	84 cm	✓			<input checked="" type="checkbox"/>	7 dus <sup>o</sup>	7
03/03/1563	Nuestra Señora	Ciudad Rodrigo	Madera	1,68 m	✓				20 dus <sup>o</sup>	20
15/11/1563	Calvario	Ciudad Rodrigo, S. Francisco	Madera	1,68 m	✓				70 dus <sup>o</sup>	70
21/08/1570	Arcos y figuras	Madrid	Yeso		✓			<input checked="" type="checkbox"/>	1.300 dus <sup>o</sup>	1.300
29/04/1572	Nuestra Señora	San Felices de los Gallegos	Madera		✓				30 dus <sup>o</sup>	30
29/04/1572	Pabellón	San Felices de los Gallegos	Madera		✓				40 dus <sup>o</sup>	40
10/03/1578	Retablo	Aldea de Alba de Hortaces	Madera			✓			100 dus <sup>o</sup>	100
02/04/1585	Retablo	Descargamaría	Madera	6,4 x 3,6m	✓			<input checked="" type="checkbox"/>	330 dus <sup>o</sup>	330
30/10/1594	Retablo	Vitigudino	Madera		✓				70.000 mrs	187,16
04/05/1595	Capilla funeraria	Coria, Catedral	Mármol		✓				3.000 dus <sup>o</sup>	3.000
01/03/1596	San Cristóbal	Guadramiro	Madera	3 m			✓	<input checked="" type="checkbox"/>	2.310 r <sup>s</sup>	210
13/06/1598	Retablo	Sobradillo	Madera			✓			9.000 mrs	24,06
20/06/1598	San Juan	San Martín de Trevejo				✓			11.500 mrs	30,74
20/06/1598	Retablo	Bañobárez	Madera			✓		<input checked="" type="checkbox"/>	300 dus <sup>o</sup>	300



Maestro: **JUAN DE MONTEJO**. Actividad documentada: 1576-1601

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F y T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
26/07/1576	San Blas	Fuentesauco, Zamora	Madera	1,05 m	✓			☒	8.000 mrs	21,39
27/04/1577	Retablo	Alba de Tormes, Carmelitas	Madera		✓				112 dus <sup>o</sup>	112
__/__/1587	Retablo <sup>363</sup>	Zamora, Catedral	Madera				✓		100rs	9,09
11/01/1591	Calvario Asunción	Fito, Zamora	Madera				✓		126 dus <sup>o</sup>	126
18/11/1596	Retablo	Salamanca, Santa Olaya	Madera	8,68 x 6,16 m	✓				424 dus <sup>o</sup>	424
18/08/1598	Retablo	Salamanca, Monasterio Jesús	Madera		✓				5.287 r <sup>s</sup>	480,63
25/03/1597	San Bartolomé	Fuentesauco, Zamora	Madera	1,5 m		✓			80 r <sup>s</sup>	7,27
23/08/1600	Retablo	Alba de Tormes, San Andrés	Madera		✓				250 dus <sup>o</sup>	250
05/02/1601	Retablo <sup>364</sup>	Salamanca, Santo Tomé	Madera		✓				400 r <sup>s</sup>	36,36
13/11/1601	Retablo	Alba de Tormes, San Juan	Madera			✓			50 dus <sup>o</sup>	50
13/11/1601	Sepulcro	Medina del Campo, Hospital				✓			300 r <sup>s</sup>	27,27
13/11/1601		Medina del Campo, San José				✓			100 r <sup>s</sup>	9,09
13/11/1601	Relieves	Medina del Campo, Jesuitas	Madera			✓			14 dus <sup>o</sup>	14
13/11/1601	Retablo	Jambrina, Zamora	Madera			✓			800 dus <sup>o</sup>	800
13/11/1601	Retablo	Morales del Vino, Zamora	Madera			✓			1.500 dus <sup>o</sup>	1.500
13/11/1601	Retablo	Villadepera, Zamora	Madera			✓			100 dus <sup>o</sup>	100
13/11/1601	Retablo	Fito, Zamora	Madera			✓			23.000 mrs	61,49

<sup>363</sup> Aderezo del banco

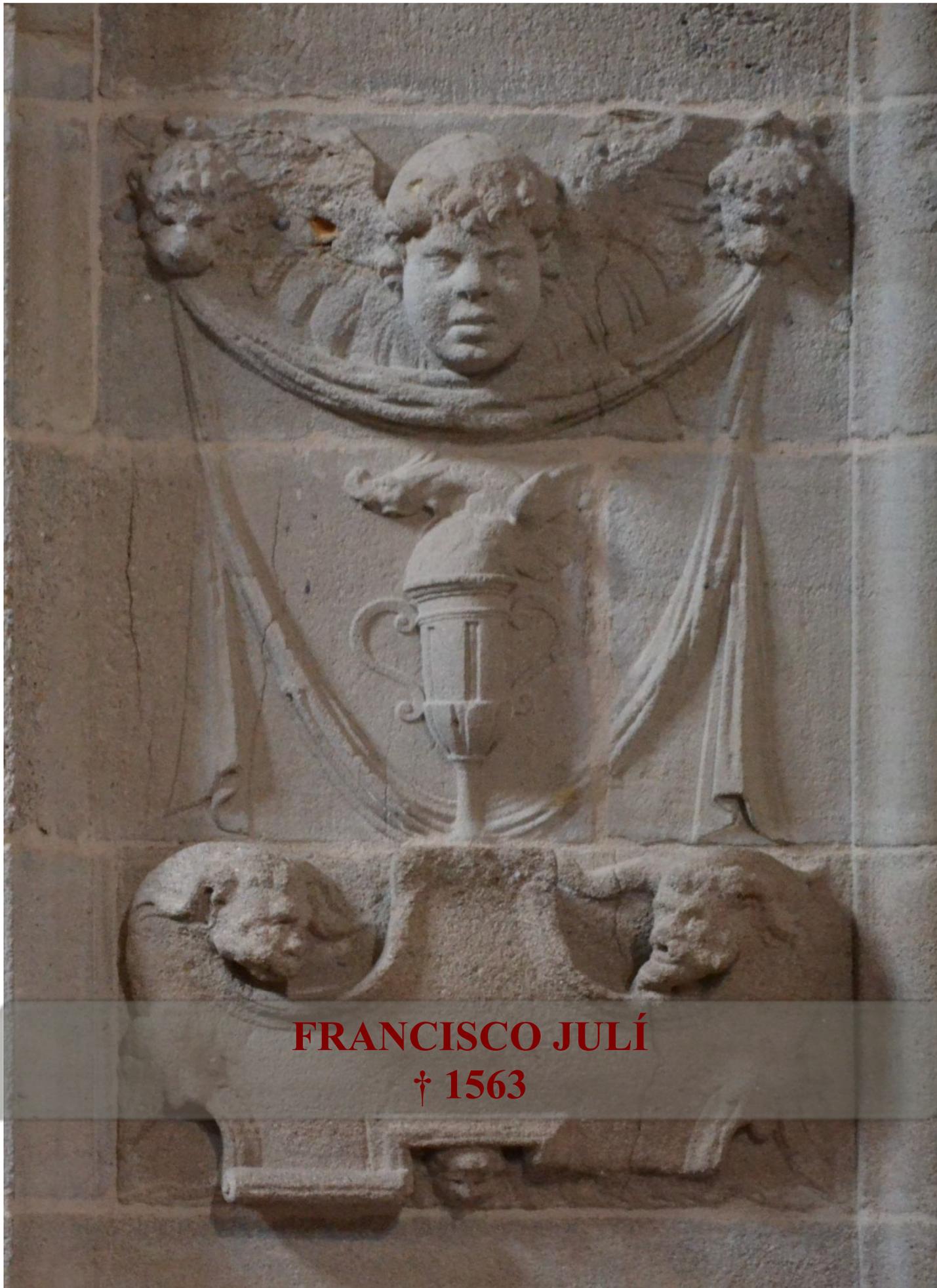
<sup>364</sup> Sólo el armazón; sin ninguna imagen



Maestro: **MARTÍN RODRÍGUEZ**. Actividad documentada: 1576-1607

FECHA	OBRA	LOCALIDAD	MATERIA	MEDIDAS	C	D	F o T	P	CANTIDAD	DUS <sup>o</sup>
14/08/1576	Retablo	Salamanca, Santa Ana	Madera	4,48 m	✓			<input checked="" type="checkbox"/>	160 duc <sup>o</sup>	160
23/10/1582	Escudo	Salamanca, San Pelayo	Piedra				✓		44 r <sup>s</sup>	4
15/09/1584	Escudo	Salamanca, San Pelayo	Piedra				✓		55 r <sup>s</sup>	5
23/07/1585	San Sebastián	Candelario	Madera		✓			<input checked="" type="checkbox"/>	12 duc <sup>o</sup>	12
22/07/1586	Altar funerario	Salamanca, Santa Olaya	Piedra			✓			192 r <sup>s</sup>	17,45
02/09/1589	San Pelayo y escudos	Salamanca, San Pelayo	Piedra				✓		470 r <sup>s</sup>	42,72
09/03/1591	Metopas	Salamanca, San Esteban	Piedra				✓		800 r <sup>s</sup>	72,72
21/10/1595	Coronaciones de librería	Salamanca, San Pelayo				✓			22 r <sup>s</sup>	2
05/XI/1595	Coronaciones de librería	Salamanca, San Pelayo				✓			44 r <sup>s</sup> 4 duc <sup>o</sup>	8
27/01/1597	Retablo	Salamanca, Santa Clara	Madera		✓			<input checked="" type="checkbox"/>	500 duc <sup>o</sup>	500
31/07/1600	Nuestra Señora	Salamanca, San Polo				✓			10 duc <sup>o</sup>	10
16/07/1602	Retablo	Villar de Gallimazo	Madera	4,2x3,36 m		✓			150 duc <sup>o</sup>	150
21/03/1603	Santa Ana y la Virgen	San Esteban de la Sierra	Madera	1,12 m	✓			<input checked="" type="checkbox"/>	40 duc <sup>o</sup>	40
24/05/1604	Retablo	Salamanca, San Francisco			✓			<input checked="" type="checkbox"/>	2.000 r <sup>s</sup>	181,81
16/06/1607	Arcos	Salamanca	Yeso				✓	<input checked="" type="checkbox"/>	91.000 mrs	243,31
07/12/1607	Retablo	Barcial	Madera			✓			400 r <sup>s</sup>	36,36
07/12/1607	Retablo	Gallegos de Solmirón	Madera			✓			400 r <sup>s</sup>	36,36
07/12/1607	San Antonio		Piedra		✓				16 duc <sup>o</sup>	16
07/12/1607	Imagen grande	Yecla de Yeltes			✓				300 r <sup>s</sup>	27,27
07/12/1607	Nuestra Señora y S. Boal	Pepino				✓			100 r <sup>s</sup>	9,09
07/12/1607	Niño	Villaverde				✓			10 duc <sup>o</sup>	10
07/12/1607	Niño	Barrueco Pardo				✓			10 duc <sup>o</sup>	10
07/12/1607	Magdalena	Villanueva del Conde			✓				24 duc <sup>o</sup>	24
07/12/1607	Nuestra Señora y S. Roque	Ledesma	Piedra			✓			16 duc <sup>o</sup>	16
07/12/1607	Retablo (pequeño)	Las Torres	Madera			✓			30 r <sup>s</sup>	2,72





**FRANCISCO JULÍ**  
† 1563



## Estado de la cuestión\*

Durante el siglo XVI numerosos artífices extranjeros, sobre todo originarios de los territorios que integran la Francia actual, viajaron a la Península Ibérica buscando trabajo. La mayoría no regresaron a sus pueblos de origen y se asentaron aquí, jugando los más importantes un destacado papel en el Renacimiento español, mientras que el resto se integraron en sus talleres o en los de maestros locales contribuyendo todos al desarrollo de los distintos periodos estilísticos de aquel siglo. Por fortuna, cada vez son más los estudios que abordan este fenómeno migratorio y analizan las consecuencias artísticas que aportó esa simbiosis cultural, delimitando sus aportaciones e influencias, descubriendo nuevas personalidades que habían pasado inadvertidas o ampliando el conocimiento de lo que se sabía sobre otras<sup>365</sup>.



Firma de Francisco Julí

---

\* Este capítulo recoge mi monográfico sobre Francisco Julí (Cfr. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2017, pp. 103-123). Se han incluido nuevas noticias documentales, atribuciones y material gráfico.

<sup>365</sup> SANZ ARTIBUCILLA, José María. “El maestro entallador Pierres del Fuego”, *Príncipe de Viana*, 5/15 (1944), pp. 145-158. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Guillén Doncel y Juan de Angés”, *Goya*, 47 (1962), 344-350. BERGMANS, Ann. “Enkele gegevens over de activiteiten van de beeldhouwer Guiot de Beaugrant in Bilbao (1533-1549)”, *Archivum Artis Lovaniense*, 1981, pp. 266-278. BARRIO LOZA, José Ángel. *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, 1984. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. cit.*, 1984, pp. 249-259. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. *El arte del Renacimiento en León. Las vías de difusión*. León, 1991. TURCAT, André. *Etienne Jamet, alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l’Inquisition*. Paris, 1994. ORICHETA GARCÍA, Aránzazu. *Juan de Juni y su escuela en León. Producción escultórica en madera* (Tesis Doctoral). Universidad de León, 1999. RÍO DE LA HOZ, Isabel (del). *Ob. cit.*, 2001. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. “Una revisión de obras del círculo de Juni”, *Imafronte*, 16 (2004), pp. 149-166. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Testamento, inventario y almoneda del ensamblador normando Guillomo Peral († Astorga, 1591): datos para la definición profesional”, *Astórica*, 28 (2009), pp. 227-253. CUESTA SALADO, Jesús. *Jaques 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, 2011. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Sculpteurs français en Aragon au XVIe siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray et Pierres del Fuego”, en *La sculpture française du XVIe siècle: études et recherches*. Paris, 2011, pp. 126-138. REDONDO CANTERA, M.ª José “L’apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux”, en *La sculpture française du XVIe siècle: études et recherches*. Paris, 2011, pp. 138-149. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro “Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 73/256 (2012), pp. 515-548. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª Antonia. *Ob. cit.*, 2012. FIZ FUERTES, Irune. “Les échanges entre la France et la Castille dans la peinture des XVe et XVIes”, en LUGAND, Julien (ed.): *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne*. Perpiñán, 2012, pp. 237-246. MUNOZ, Sarah. “Les têtes en médaillon dans le décor sculpté de la Renaissance. Typologie et diffusion d’un ornement à travers la France méridionale et l’Espagne”, en LUGAND, Julien (ed.): *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne*. Perpiñán, 2012, pp. 165-182.

Antes de abordar las novedades que presentamos sobre Francisco Juli<sup>366</sup> y que afectan no sólo a su producción, sino también a su personalidad y a sus relaciones profesionales, resumimos lo que hasta ahora se conocía sobre él. En la historiografía sobre el artista se aprecia el progresivo interés que su figura ha suscitado desde 1925 a causa, en nuestra opinión, de su origen extranjero, su intervención en importantes empresas constructivas, sus desplazamientos por un amplio territorio y a su condición de maestro de cantería que compaginó con la de entallador.

Gómez-Moreno, siguiendo a Villaamil y Castro<sup>367</sup>, fue el primero que reparó en él, un desconocido cantero francés vinculado a Rodrigo Gil de Hontañón que hacia 1558 parecía estar empleado en la construcción de la *Colegiata* de Santa María de Villafranca del Bierzo (León). Más tarde, Costanti le dedicó una entrada en su *Diccionario*<sup>368</sup> con la que le situó en Compostela, en la apertura de los cimientos de una casa en la Rúa do Forno da Contiga (1557), propiedad del Gran Hospital, y en la conclusión de otra que daba a la plaza del mismo (1558). Además, localizó su testamento, otorgado en aquella ciudad el 23 de junio de 1563, que incluía noticias familiares y económicas sobre el dinero que le adeudaban en Ponferrada (León) por haber sido el fiador de un cantero apellidado Calderón en la construcción del puente sobre el río Boeza, y por su labor como maestro de cantería en la *capilla de la cofradía de Santa Catalina (sic)* de Salamanca,<sup>369</sup> la Colegiata de Villafranca, en el convento santiagués de San Francisco, y su sueldo como maestro de las obras del *Gran Hospital* de Santiago para el que trabajó desde 1557 a 1563.

Rivera y Rodicio<sup>370</sup> le dedicaron un artículo donde interpretaron lo que ya había sido publicado y pusieron de relieve su supuesta faceta de escultor al considerar suyo el *retablo* y las *imágenes* de la capilla de la Trinidad en la Colegiata de Villafranca. Nuevos datos han ido completando su biografía y producción: Hernán Alonso recogió que en 1544 Juli y el cantero salmantino Diego Torres se habían comprometido con

---

<sup>366</sup> Sobre su apellido, conviene aclarar que aunque él firma como Francisco “Joli” para evitar confusiones preferimos continuar llamándole Francisco “Juli” ya que la mayor parte de los escribanos y notarios recogieron así su nombre, y casi toda la bibliografía se refiere a él de esta manera. A veces, sobre todo en Villafranca y Ponferrada, la documentación le denomina “maestre Juli”.

<sup>367</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid, 1925, p. 383.

<sup>368</sup> PÉREZ COSTANTI, Pablo. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930, pp. 308-311.

<sup>369</sup> No se trataba de la capilla de la cofradía de Santa Catalina sino de Santa Margarita.

<sup>370</sup> RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODRÍGUEZ, María Cristina. “Francisco Juli, escultor y cantero”, *BSAA*, 47 (1981), pp.415-423.

don Fadrique de Toledo, primogénito de don Pedro de Toledo, a terminar las obras de la Colegiata en el plazo de cinco años por 16.000 ducados<sup>371</sup>. Por su parte Voces Jolías<sup>372</sup> corrigió a Gómez-Moreno al adelantar a 1547 la relación de Julí con la construcción de la Colegiata<sup>373</sup> y documentó que fue, además, el maestro de obras de la capilla de la Trinidad y de la capilla mayor de aquel templo entre 1551 y 1552, momento en el que parece estar vinculado al mencionado cantero de Salamanca.

Barbero y de Miguel<sup>374</sup> aportaron abundantes noticias sobre Julí entre el 17 de febrero de 1534, cuando firmó la escritura de dote de su futura esposa, Ana Sierra, en la que se declaró entallador y vecino de Salamanca pero oriundo de Dijón (Francia), y el 27 de enero de 1552, “ya estante y residente en la villa de Villafranca del Bierzo en el reyno de León” -aunque en ese momento presente en Salamanca- cuando apoderó a Juan Rodríguez, vecino de esa ciudad, para ejecutar una orden de requerimiento contra Diego Torres<sup>375</sup>. Respecto a su obra salmantina, pusieron de relieve su condición de entallador al constatar que antes de 1543 concertó, junto con el pintor Martín de Montejo, los desaparecidos *retablos* de las parroquias de las localidades de Valbuena y Horcajo de Huebra<sup>376</sup>. Por su parte Casaseca ha documentado como suyo el *retablo mayor* de Montemayor del Río, de fina talla plateresca, y en el mismo templo le atribuye también otra escultura, en piedra, de *San Miguel*<sup>377</sup>.

Portal Monge precisó que en 1535 Julí y su esposa tenían la vivienda familiar en la salmantina parroquia de San Isidro<sup>378</sup>. Finalmente Rodríguez Cubero corroboró su actuación en 1544 como fiador del cantero Toribio de Calderón en la construcción del viejo puente sobre el río Boeza a su paso por Ponferrada (León)<sup>379</sup>; y Fernández

---

<sup>371</sup> ALONSO, Hernán. *Villafranca del Bierzo*. León, 1984, p. 94.

<sup>372</sup> VOCES JOLÍAS, José María. *Arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*. Ponferrada, 1987, pp. 40-44.

<sup>373</sup> La confusión se produjo al traspapelarse la escritura, entre las de 1558, de Julí y el maestro Pedro Prieto por la construcción un horno de cal.

<sup>374</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 111, 116-119 y 135.

<sup>375</sup> CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 1997, pp. 47-48, afirmó que el Diego Torres que trabajaba con Julí en la colegiata de Villafranca era el vecino de Béjar contra el que se ordenó el requerimiento.

<sup>376</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 117 y 135.

<sup>377</sup> CASASECA CASASECA (Antonio). *Ob. cit.*, 1990, p. 106) aportó la noticia de la autoría de Julí y añadió el dato de que en 1552 el pintor Antonio González fue responsable de las pinturas sobre tabla [hoy ocultas detrás de otras modernas debido a su mal estado de conservación]. Por su parte BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 117 documentaron que en 1539 la iglesia de Montemayor debía dinero a Julí “por virtud de un contrato”.

<sup>378</sup> PORTAL MONGE, María Reyes. *Ob. cit.*, 1996, p. 201.

<sup>379</sup> RODRÍGUEZ CUBERO, José Diego. “La construcción del Puente de Boeza en Ponferrada (Siglos XVI y XVII)”, *Tierras de León*, 42 (2004), p. 188.

Vázquez documentó su intervención, en 1559, en la desaparecida capilla mayor del *convento agustino* de aquella villa<sup>380</sup>.

### **Su estancia en Salamanca (ca. 1526?)**

Pese a que Julí compareció muchas veces ante la justicia, y, por lo tanto, “fue preguntado por las cuestiones generales”, nunca declaró su edad, aunque es lógico pensar que naciera a comienzos del siglo XVI. Tampoco hay noticia de cuándo abandonó Dijón, la ruta que siguió antes de llegar a España y si lo hizo solo o acompañando a algún maestro. Lo que se sabe es que estaba avecindado en Salamanca en 1534, pero su presencia en esta ciudad podría adelantarse varios años si se analizan las declaraciones de los testigos del pleito que en 1538 libró en compañía del pintor Martín de Montejo (†1543 *a. q.*<sup>381</sup>) a causa de la tasación de un *retablo* que ambos hicieron para la iglesia del salmantino Hospital de Santo Tomé.

Las declaraciones prestadas por los testigos de mayor edad, como el entallador Juan López (de más de 40 años) o los pintores Pedro Bello (de 75) y Hernando Pinedo (de 50), hacen pensar que estaba en Salamanca desde 1526 aproximadamente, porque los tres dijeron conocer “a Julí y a Montejo de diez a doce años a esta parte”. No obstante, sus afirmaciones deben tomarse con cautela ya que los testigos de un proceso no siempre actuaban con veracidad y, además, en este caso tampoco precisaron el tiempo que conocían al pintor y al cantero; tan sólo el joven entallador Francisco Aparicio (de 30 años) dijo que conocía a Montejo de “siete a ocho años” y a Julí de “ocho a nueve”<sup>382</sup>.

### **La capilla del Hospital de Santa Margarita (1534-1545)**

Del antiguo Hospital salmantino de Santa Margarita<sup>383</sup>, fundación medieval en la colación de San Román, ha sobrevivido su templo renacentista convertido en el siglo

---

<sup>380</sup> FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Vicente. *Ponferrada artística y monumental*. Ponferrada, 2011, p. 304.

<sup>381</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 117, 135 y 136.

<sup>382</sup> ARChVa), Pl. Civiles, Taboada, c. 1519, 5, fols. 21r-25r. AUSA. R. 7, 2, 139-143.

<sup>383</sup> Su fundación, como Hospital de “Santa Margarita y los mártires de San Cosme y Damián”, se remonta a 1204 gracias a don Gonzalo, obispo de Salamanca. VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca... Libro III*. Salamanca 1887 (ed. Consultada: Salamanca, 1974, pp. 129-130). En 1581,

XX en la capilla del Colegio de las Siervas de San José<sup>384</sup>. Considerado como una de las joyas platerescas de la ciudad, sin embargo sufrió intervenciones que dañaron su interior, por la construcción de un moderno coro alto y la modificación de sus bóvedas originales, además de alterar su configuración exterior; una fotografía aérea tomada en 1919 permite apreciar como el muro del Evangelio de la capilla y sus ventanas quedaron ocultas por una de las galerías adosadas de su patio. En otra imagen obtenida por Cándido Ansede entre 1912 y 1940 se observa que su cabecera ochavada y sus contrafuertes han quedado ocultos por el edificio moderno que habría de adosarse a él.

La autoría de la capilla se ha venido vinculando a los arquitectos Rodrigo Gil de Hontañón y fray Martín de Santiago<sup>385</sup> porque la talla ornamental de sus muros interiores recuerda la fantasía decorativa del palacio de Monterrey, pero también a los maestros Pedro de Ibarra, al [maestre] Pedro y a Miguel de Aguirre<sup>386</sup>. Sin embargo,

---

tras decretar Felipe II la reducción de Hospitales, se refundieron en su edificio casi todos los suprimidos, por ser el de mayor capacidad, colocándose entonces bajo la advocación de la Santísima Trinidad. Aun así, el complejo resultaba insuficiente y sus instalaciones no estaban bien pues el 9 de septiembre de 1597 el maestro de obras de la Catedral, Juan de Ribero, presentó la memoria y las condiciones de la reforma que debía hacerse en el cuarto de las mujeres del Hospital General. La intervención se remató en el carpintero Mateo Lozano (Cfr. ADSa. Provisorato, leg. 20, n.º 22). En el siglo XIX sufrió numerosas reformas. En 1904 dejó de funcionar como tal y en 1916 las Siervas de San José lo compraron, remodelándolo el arquitecto Joaquín de Vargas entre 1916-1917 para destinarlo a centro de enseñanza. Fue entonces cuando se regularizaron los huecos y se adaptaron sus dependencias. VICENTE MÉNTRIDA, Marta. *Reformas sanitarias y asistenciales en la ciudad de Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVIII* (tesis doctoral). Universidad de Salamanca, 2011, pp. 192-193 y 203-246. ALMEIDA CORRALES, José. *El Hospital General de la Santísima Trinidad. Sus orígenes, evolución histórica y desarrollo*. Salamanca, 2016, pp. 73 y ss. Su archivo, que fue consultado en 1861, se encuentra en paradero desconocido. HERRERO, M. "Hospital de Santa Margarita y de los Mártires", *Crónica de Salamanca*, 22 (27 de enero de 1861), pp. 15-16.

<sup>384</sup> En la manzana comprendida entre la plaza de San Román y las actuales calles de Marquesa de Almarza, Mártires y Gran Vía, hoy propiedad del Colegio de las Siervas de San José, se han reunido, además del Anfiteatro neoclásico de la Universidad y el templo de San Román, restos de varios edificios: las columnas con sus capiteles existentes en su patio proceden del claustro de San Francisco (mezcladas con otros nuevos); las esculturas colocadas en sus ángulos vienen de la fachada de la iglesia de San Pablo y las ménsulas que las soportan, del templo de San Adrián, derribado en 1841. La doble galería arquitrabada que se abre a la plaza de San Román perteneció a la casa de Ramos del Manzano. AZOFRA, Eduardo. *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*. Salamanca 2010, pp. 289-311.

<sup>385</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Salamanca. Guía artística*. Salamanca, 1953, p. 128. FERNÁNDEZ ARENAS, José. "Martín de Santiago: noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca", *BSAA*, 43 (1977), pp. 167.

<sup>386</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 226. El P. Ceballos indica que Pedro de Ibarra, [el maestre] Pedro y Miguel de Aguirre rehicieron la capilla en 1540. Pero en realidad fue Miguel de Aguirre quien concluyó la obra (AUSa. R. 5, 1, fols. 1 y 2), tal vez ayudado por Pedro de Ibarra, con el que formaba cuadrilla en ese momento tanto en Monterrey (1539) como en la Catedral (1540), así como en su intento por hacerse con la construcción del puente sobre el río Almaraz (1539). Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando. *Ob. cit.*, 1951, p. 149. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1988, pp. 202 y 213. CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2010, pp. 404-416, 421 y 445-456. Quizás colaboraban, asimismo, en el Colegio del Arzobispo Fonseca. Cfr. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1988, p. 258. SENDÍN CALABUIG, Manuel. *Ob. cit.*, 1977, pp. 283



Capilla de Santa Margarita en 1919

nuevos datos demuestran que fue iniciada en 1534 por los maestros de cantería Juan Francés<sup>387</sup> (ca. 1503-1550) y Francisco Julí, siendo ésta la primera obra conocida del segundo.

El 25 de febrero de 1534 el mayordomo de la cofradía de San Antón y Santa Margarita de los pobres<sup>388</sup>, que por entonces regentaba el Hospital de Santa Margarita, se concertó con Francisco Julí y Juan Francés para que construyesen la capilla de su templo<sup>389</sup>. Fiados por el carpintero Francisco Seco y por el mercader de libros Pierres

---

y 284. Precisamente a Ibarra le avaló el maestro Pedro cuando se obligó a trabajar en el Colegio de Santiago el Zebedeo (1541). BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 47. Sobre este último, véase más abajo, nota 390.

<sup>387</sup> Sobre este cantero Cfr. ESTELLA MARCOS, Margarita. “Las obras artísticas del plateresco madrileño”, *AEA*, 215(1981), pp. 238-296. Id. “El testamento de Juan Francés, maestro de cantería”, *AEA*, 233 (1986), pp. 96-106. GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. “Alonso de Covarrubias, Luis de vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)”, *Academia*, 74(1992), pp. 202-217.

<sup>388</sup> Esta cofradía estuvo asentada en el Hospital, al menos, durante las décadas de 1530 a 1570. ARChVa.Pl. civiles, Valera (olv), c. 1011, 5; Fernando Alonso (f), c. 1014, 2; y Pérez Alonso, (f), c. 608, 7; ADSa. Provisorato, leg. 22, n.º 36, fols. 1-5. Debió de escindirse, pues a mediados del siglo XVII la cofradía de San Antón se hallaba instalada en el vecino Hospital de la Encomienda de San Antón. ARChVa, Pl. civiles, Zarandona y Walls, (olv), c. 3581, 39.

<sup>389</sup> ARChV.Pl. civiles, Taboada (f), c. 934, 2; y Registro de ejecutorias, c. 596, 19. A partir de esta nota se prescinde de las citas concretas de los documentos utilizados al sobreentenderse que los datos tienen tal procedencia. La escritura en el *Apéndice documental* (Doc. IV).



Capilla de Santa Margarita. Cándido Ansede. Primera mitad del sg. XX

de Tros, ambos vecinos de Salamanca, se comprometieron a elevarla en plazo de dos años por 300.000 maravedís, según traza dada por “maestre Pedro”<sup>390</sup>.

La capilla en cuestión debía adosarse al cuerpo del templo existente por entonces, convirtiéndose así en su capilla mayor en sustitución del testero o cabecera original por disponer el Hospital de caudales suficientes para hacer frente a la empresa constructiva, quizás procedentes del legado que en 1510 hizo el obispo de Salamanca don Juan de Castilla (1460-1510)<sup>391</sup> o de alguna familia nobiliaria puesto que en el primitivo muro del Evangelio se encontraba el enterramiento de Gómez Maldonado, seguramente miembro del conocido linaje salmantino.

---

<sup>390</sup> El maestre Pedro ha sido identificado por Castro Santamaría con Pedro de Abalibide, quien trabajó a las órdenes de Juan de Álava en la iglesia de San Pedro de Pedroso y, de forma independiente, en Santiago de la Puebla. Considerado por algún coetáneo como “uno de los mejores canteros de la ciudad”, estuvo vinculado a Pedro de Ibarra y Miguel de Aguirre en las obras de Monterrey. CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2010, pp. 447-448. La traza de la capilla del Hospital no se ha conservado ni en los procesos judiciales del Archivo de la Real Chancillería ni en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca pues no existe el protocolo del notario ante quien se firmó el concierto.

<sup>391</sup> VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Ob. cit.*, 1974, p. 128.



Capilla de Santa Margarita en 2017 (vistas generales del exterior, interior y detalles). Salamanca

Del referido templo se sabe que su nave discurría paralela a la línea de calle y que estuvo cubierta mediante una armadura de madera. Con el paso del tiempo su cuerpo y su cubierta desaparecieron, por hundimiento<sup>392</sup> o por reformas, pero sus dimensiones y su perímetro aún se pueden apreciar en el primer tramo del edificio adosado a los pies de la capilla del colegio de las Siervas de San José<sup>393</sup> observándose señales de la unión de ambas construcciones en la parte alta del muro exterior a los pies de la misma.

El edificio que Julí y Francés debían levantar sería de formato longitudinal “de veintiséis pies de ancho e cincuenta de largo e cuarenta y tres de alto desde el suelo que ahora es hasta las claves mayores” (7,28 x 14 x 12,04 m aproximadamente), rematado por una cabecera ochavada. “Fundada sobre buenos cimientos de peña, arcilla, barro o cascajo” comunicaría con el cuerpo de la iglesia ya existente mediante un “arco perpiaño con sus molduras y basas bien ornamentadas” a modo de arco diafragma. Respecto a los muros, se estipuló que fueran de sillería y que tuviesen una anchura de cuatro pies (1,12 m aproximadamente), mientras que los estribos, en talud, que servirían de apoyo a la construcción circundándola medirían tres pies y medio de frente y cuatro pies y medio de salida (0,98 x 1,26 m respectivamente).

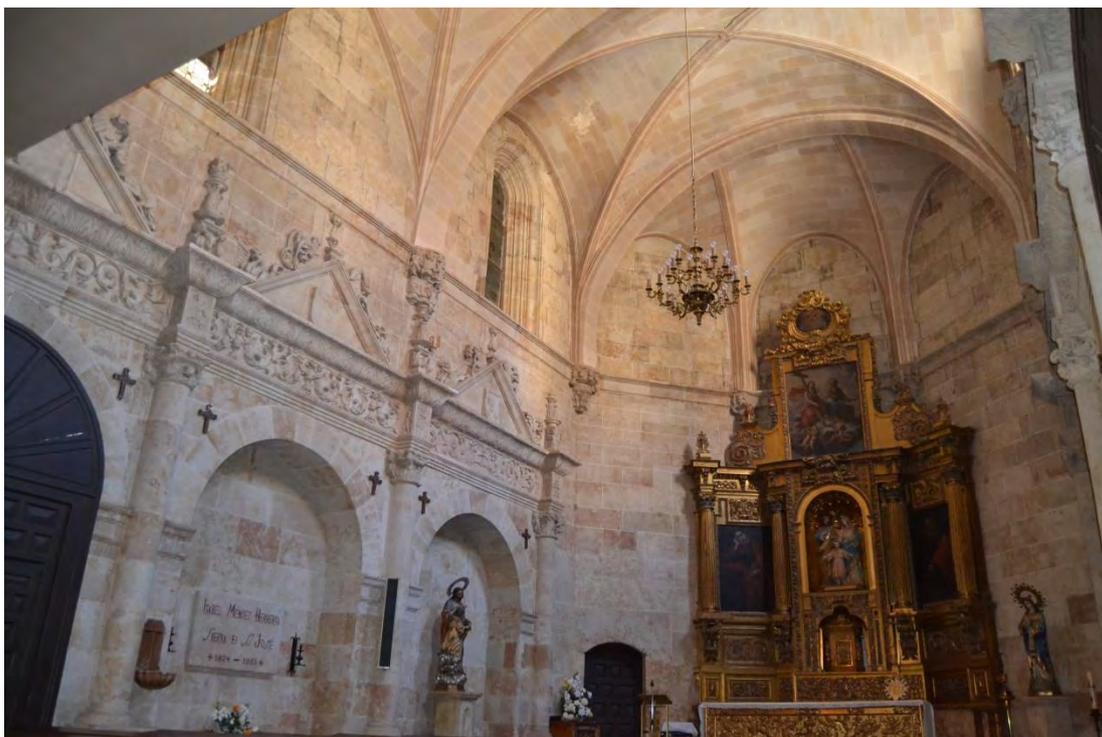
La piedra de las zonas nobles de la capilla sería de Montemayor “de la mejor cantera que hubiere excepto de la cantera blanca de la iglesia mayor”, mientras que en el resto debía utilizarse piedra tosca. En cuanto a la cal, habían de traerla de Los Santos<sup>394</sup> y la arena, del río Tormes. Además, los canteros tenían permiso para utilizar “el despojo de lo que ahora se ha de derrocar para que lo gastemos en la obra donde quisiéremos”. El contrato no especifica la forma que habrían de tener las bóvedas; lo único que deja intuir es que aquellas se elevarían hasta la altura del almizate del templo, y que sus claves y combados se labrarían en piedra de Montemayor.

---

<sup>392</sup> Algo similar sucedió en la vecina iglesia del Hospital de San Antón cuya armadura, construida de nuevo por el carpintero Juan Sotil en 1585, siendo comendador frey Antonio de Villaturiel, se comenzó a hundir hacia “el costado que cae a San Esteban”, debido al ancho de la nave (29 pies = 8,12 m), a que se había fabricado cuadrada en vez de ochavada y a que se habían reutilizado tirantes podridos procedentes de la vieja. ARChVa, Pl. Civiles, Zarandona y Wals, c. 483, 1, y Registro de ejecutorias, c. 596, 19. Resumen del pleito en AUSA, R. 4, 1, fols. 98-102.

<sup>393</sup> Dividido en dos alturas, las Siervas utilizan la inferior como prolongación de la capilla, lo que aumenta su capacidad, mientras que la superior se usa como área privada desde la que se accede al moderno coro alto.

<sup>394</sup> Sobre esta explotación, el empleo de piedras graníticas de Los Santos para los monumentos salmantinos y la competitividad de estas canteras con otras más cercanas a la ciudad (Martinamor y Ledesma) Cfr. VV.AA. “La utilización del granito de los santos en la ciudad de Salamanca”, *Studia Geologica Salmanticensia*, 45, 1 (2009), pp. 7-40.



En los muros longitudinales se abrirían “cinco enterramientos” y el “que ahora está hecho [se refiere al de Gómez Maldonado en la iglesia vieja], se ha de pasar adelante [a la nueva capilla], en el mismo lienzo de la pared”; es decir, las condiciones estipulaban que los canteros debían abrir un total de seis nichos, tres a cada lado de la capilla (figs. 4 y 5), de ocho pies de ancho, catorce pies de alto hasta la vuelta del arco (2,24 x 3,92 m) y, sobre su rosca, diez pies de “labores de talla, por manera que suba cada enterramiento en alto veinticuatro pies” (6,72 m). A continuación vendría el entablamento y sobre él unas ventanas rasgadas de tres pies de ancho y diez de alto (0,84 x 2,80 m). En los paños ochavados de la cabecera, por debajo del entablamento, dos luces darían “claridad a la sacristía”.

Parece que poco después de iniciarse la obra surgieron problemas. Sabemos que Juan Francés abandonó Salamanca y se trasladó a Madrid para atender trabajos concertados con el cantero Juan Gómez en el Alcázar Real<sup>395</sup>, dejando como responsable de la obra de la capilla del Hospital al también cantero Juan del Castillo, vecino de Aldearrubia (Salamanca). Sin embargo, pasados los dos años que les dieron para que estuviera concluida, como aún “estaba por acabar”, los cofrades actuaron contra Francés, le

---

<sup>395</sup>GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. Ob. cit., pp. 202-217. ARChVa, PL. CIVILES, Fernando Alonso (f), c. 47, 1 y Registro de ejecutorias, c. 783, 40.



buscaron en Madrid, le retuvieron y después le trasladaron a la cárcel pública de Salamanca<sup>396</sup> donde estuvo preso desde el 12 al 30 de mayo de 1537.

Aquel mismo día se extendieron varias escrituras para seguridad de los cofrades del Hospital. En una, el bachiller Rodríguez de Alaejos se obligó a valorar lo que Francés había construido hasta entontes debido a que algunos oficiales, cuyos nombres no se especifica, decían “que la capilla se había de deshacer por no estar hecha conforme a la traza, aunque dicho Juan Francés dijo estar hecho conforme a ella”. Según parece el problema radicaba en saber si el arco perpiaño de unión era capaz de sostener el empuje de las bóvedas. Para determinar la calidad de lo construido solicitaron que lo tasaran los canteros Juan Negrete y Juan de Sarasola, nombrando en caso de discrepancia a fray Martín [de Santiago] cantero y fraile de San Esteban. Esta escritura estipula que, en caso de recibir la capilla una valoración positiva, las obras debían continuar, pero de ser negativa, el bachiller Alaejos se obligaba a buscar a otros oficiales que hiciesen el arco perpiaño conforme a la traza del maestro Pedro y a financiarlo a su costa. En la otra, Francés, que se disponía a regresar a la corte para atender las obras del Alcázar, se comprometió a dejar a Juan del Castillo al frente de la

---

<sup>396</sup> Francés primero estuvo preso en la Cárcel de Corte en Madrid por el mismo motivo. Con dineros que le dio Alonso Hurtado, mayordomo y pagador de las obras de Carlos V, por su intervención en el Alcázar, “pagó en Salamanca sus deudas y obras que tenía a su cargo” ARChVa, Pl. Civiles, Fernando Alonso (f), c. 391, 7, fols. 208vº y ss.

capilla del Hospital de Santa Margarita asegurando que él regresaría cuando las “tapias perimetrales estuviesen terminadas de construir” para elevar las bóvedas<sup>397</sup>.

Cabe preguntarse dónde se hallaba Julí, si continuaba empleado en la construcción de la capilla o si había tenido problemas durante la obra como su compañero Juan Francés. Todo parece indicar que los tuvo porque por entonces libraba un pleito contra el mayordomo de la cofradía, el bachiller Diego de Frómista. Del proceso sólo conocemos una escritura de apelación presentada el 19 de diciembre de 1536 por Frómista ante el Tribunal de Chancillería por creer injusta una sentencia dada en Salamanca contra el Hospital por el licenciado Rentería, quien falló a favor del cantero. En la apelación aquel reclamó 8.000 reales a Julí<sup>398</sup>, quien declaró que, cuando el mayordomo de Santa Margarita le preguntó “que por qué no iba a trabajar en la obra” de la capilla, “le contestó que porque no le daba dineros”, a lo que aquél le respondió “que le daría los dineros, que siguiese [con su trabajo] y que fuese a trabajar”.

Llegado el 29 de enero de 1539, fecha “término en que habían de hacer [la capilla]” y “[porque Juan Francés y Francisco Julí] no habían cumplido ni fecha la dicha obra conforme a como se obligaron”, los cofrades del Hospital interpusieron demanda contra Pierres de Tros, mercader de libros, fiador y principal pagador de los canteros<sup>399</sup> para que los “tres concluyesen la obra conforme al contrato”. El mismo día se le notificó la demanda y también a Julí, que “no estaba en la ciudad”; sus criados afirmaron que su amo estaba en Zamora y que a su regreso se lo comunicarían. Esta es la primera noticia que se tiene de la presencia de Julí en aquella ciudad, de la que regresó aquel 26 de marzo.

Mientras tanto, el 25 de febrero Pierres de Tros negó la demanda alegando que él era libre, ya que la escritura de concierto de la capilla había quedado invalidada por la renovación de escrituras que Juan Francés había hecho con Juan del Castillo en 1537 y que, si algo había de reclamarse, no debía ser a él sino a los que habían salido por nuevos fiadores. Además alegó que si Juan del Castillo había dejado algo por hacer, “era culpa del mayordomo del Hospital por no darle dinero para acabar la obra”. Para

---

<sup>397</sup> Le avalaron, entregando 60.000 maravedís por garantía, Juan de las Peñas, Bernardo Madaleno y Agustín Bello, vecinos de Salamanca.

<sup>398</sup> ARChVa, Registro de ejecutorias, c. 483, 83.

<sup>399</sup> Francisco Seco había fallecido.

tranquilizar al fiador, el 4 de julio, Julí se comprometió a pagarle todas las costas que surgiesen del juicio que contra él habían iniciado los cofrades “porque Francés se fue a Madrid con dineros con los que debía de hacer la capilla”<sup>400</sup>.

Durante el tiempo en que se sustanció el proceso judicial, las obras siguieron su curso. En aquel año de 1539 el mayordomo, como “quería que la obra no cesase porque con el tiempo no reciba daño en estar descubierta e querían tomar las aguas del tejado mientras el pleito se averigua”, apremiaba a Juan del Castillo a que terminase un pedazo de las paredes que faltaban por acabar y a subirlas un poco más alto para poder echar el tejado.

El 21 de abril el mayordomo presentó un interrogatorio ante las autoridades de Salamanca instando a que los testigos que iban a ser presentados en el juicio declarasen, entre otras cosas, que aún quedaba mucho para acabar la capilla, que para hacerlo eran necesarios otros 80.000 maravedís, y que “Juan Francés e Francisco Julí [a los que ya habían entregado 280.000] están ausentes de esta ciudad de Salamanca e de su tierra e no están en ella ni treinta leguas alrededor”. Declararon a su favor el clérigo del Hospital y algunos cofrades como Rodrigo de la Cuesta, que concretó que Juan del Castillo ya había puesto los entablamentos de la obra y que Julí estaba en la ciudad “que lo había visto de dos a tres días a aquella parte”. También declararon Pierres de Tros y el propio Julí quien dijo “que no estaba ausente, que estaba en Salamanca”

Tros presentó el 7 de junio su interrogatorio del cual tienen interés estas preguntas: si los testigos conocían que Julí “era y es vecino de Salamanca”, ciudad en la que vivía con su familia; si a día de la fecha “Juan Francés ya era vecino de Madrid”; y, la más interesante, si sabían que en la capilla del Hospital “están hechas todas las paredes para cerrar la bóveda della las cuales están hechas en toda perfección y cada día se labra y hace la dicha capilla”. Juan Francés, que contestó a las preguntas desde la Corte, continuaba empleado en la construcción pues el 5 de septiembre de 1539 un escribano dio fe que estaba haciendo:

---

<sup>400</sup> Dato extraído de un pleito paralelo que los herederos de Pierres de Tros movieron contra Francisco Julí. ARChVa, PL. CIVILES, Masas (f), c. 1022, 2, y Registro de ejecutorias, c. 860, 61.



*Fachada de San Justo y San Pastor (detalle). Anónimo. Salamanca (desaparecida)*

algo en una piedra para la dicha capilla y luego el dicho Pierres de Tros pidió a mi el dicho escribano recibiese juramento del dicho Juan Francés si es verdad [...] que había venido para acabar la obra y que no se podía marchar sin terminarla.

El 22 de abril de 1540 Tros presentó un nuevo cuestionario con otras preguntas:

si saben que Juan Francés tiene hecho en la dicha capilla las paredes y el arco perpiaño e que las dichas paredes y arco están hechas y en perfección e otro si tiene hechos los arcos de enterramientos hechos en toda perfección e ansy es como están.

si saben que la dicha capilla es y está hecha en toda perfección excepto la bóveda de la dicha capilla e no hay que hacer otra cosa que hacer en la dicha capilla su bóveda [...] y si está cubierta y trastejada.

En este interrogatorio declararon los cofrades y el propio Frómista que dijo:

que sabe quel año de 1540 estuvo Juan Francés en esta ciudad e le vio hacer en la dicha capilla parte del arco perpiaño e otros oficiales con él, e que las paredes e arco perpiaño están acabadas conforme a la traza e que falta por hacer por el dicho Juan Francés con sus fiadores la bóveda de la dicha capilla<sup>401</sup>.

<sup>401</sup> El mayordomo juró su declaración el 15 de enero de 1541.



El 27 de abril de 1540 el Hospital pagó a Juan del Castillo el finiquito por su trabajo como cantero en la obra: 21.942 maravedís en razón de las tapias, entablamentos y piedra empleada<sup>402</sup>.

La sentencia del proceso se dictó el 22 de marzo de 1541 en Salamanca fallando las autoridades a favor de los demandantes y condenando a Tros, como fiador de Julí y Francés, a que “ambos tres terminen la capilla conforme a como se contiene en el contrato principal en el término de seis meses primeros siguientes”. Tros apeló la sentencia en Chancillería el 16 de diciembre de 1541 pero la vista celebrada el 13 de marzo de 1543 la corroboró, diciendo que “conforme al derecho y ley de la Partida no queda libre el fiador hasta que el principal no pagasen o cumpliesen”. Presentó nueva apelación que se resolvió aquel 20 de noviembre en los mismos términos, condenando esta vez el Tribunal a pagar al mercader 3.454 maravedís por las costas del juicio.

Liberados Francés y Julí de su compromiso con el Hospital, el 4 de octubre de 1545 se pregonó la “memoria de lo que han de hacer y acabar los oficiales en el Hospital de Santa Margarita” deduciéndose que las bóvedas ya se habían cerrado y faltaba poco

---

<sup>402</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 32. Casaseca dice que ese mismo día existe un pago del Hospital a Nicolás Francés por la talla del entablamento y de los sepulcros. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1988, p. 248. No se trata de Nicolás sino de Juan Francés. La referencia corresponde a una carta de pago por las fianzas que dio a un mesonero de la ciudad.

para que la capilla “estuviera en perfección”. En plazo de dos meses se debía pincelar, cerrar unos pechinales y poner en los enterramientos seis escudos, “en blanco los cinco y uno con las armas de los Maldonado”<sup>403</sup>. Además, había que rematar el presbiterio con tres gradas, hacer la mesa de altar, y levantar un pequeño campanario encima del hastial derecho. Para ello se postularon los canteros Miguel de Aguirre<sup>404</sup>, Marcos de León y Cristóbal de Tolosa. A estas condiciones, a los pocos días, los cofrades añadieron otras muchas: revocar, pincelar y retundir la capilla, labrar y asentar el brocal del pozo, sustituir dos combados defectuosos, y hacer un poyo en el arco perpiaño para asentar una reja que separase la capilla del resto del templo. La obra se remató en Miguel de Aguirre en 18.000 maravedís<sup>405</sup>.

Muchos años después, al redactar su testamento, Julí recordaba esta obra y a su compañero Juan Francés. En una de sus mandas ordenaba a sus herederos que le reclamasen 32.000 maravedís que le adeudaba por la condena en la construcción de la capilla del Hospital de Santa Margarita [no de Santa Catalina como apuntó el propio cantero] iniciada en 1534. Era difícil olvidar un contrato de 300.000 maravedís, el encarcelamiento de Francés, diez años de pleito y una importante condena económica.

Ninguna referencia aclara por ahora que Julí, Francés, Castillo o después Aguirre fuesen responsables de la ornamentación de la capilla pese a que el primero es el único entallador documentado por ahora en la construcción y pese a que en los muros, capiteles y entablamentos que talló en la colegiata de Villafranca hizo alarde de un completo dominio sobre los cinceles. Su resolución formal y algunos motivos, como los monstruos que parecen desparramarse por la cara externa de los frontones, están en relación con las cuadrillas de entalladores que trabajaron en el palacio de Monterrey y en la desaparecida fachada de San Justo y Pastor, que se desplomaba en 1886. También con ciertas labores decorativas de San Esteban y el antepecho de la escalera de la iglesia de San Martín, con finos roleos que nacen de delfines<sup>406</sup>. Lo más lógico es

---

<sup>403</sup> El único escudo que al parecer se talló fue el de los Maldonado aunque ha perdido una de sus cinco flores de lis. Se halla situado en el tímpano del arcosolio del lado del Evangelio, el más próximo al altar.

<sup>404</sup> Trabajó junto con Juan Negrete y Pedro de Ynestosa en las iglesias de Arcediano (Salamanca) y en la de San Bartolomé. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 27.

<sup>405</sup> AUSa, R. 5, 1, fols. 1 y 2. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 27, 28, 41, 42 y 61.

<sup>406</sup> Construida, junto con la tribuna, por Juan de Álava, en 1516. Cfr. CASTRO SANTAMARÍA, Ana. “Una nueva obra de Juan de Álava: el coro y escalera de San Martín de Salamanca”, *BSAA*, LXIII (1997), pp. 337-348.

pensar que el entallador que hizo los de Santa Margarita, fuese o no Julí, siguiese un modelo previo, acaso dado por el maestro Pedro<sup>407</sup> aunque, como ha apuntado Castro Santamaría, “la decoración [de los edificios] quedaba en gran parte bajo la responsabilidad de los entalladores, que ponían mucho de su iniciativa, pues el arquitecto con frecuencia no podía descender al planteamiento de la minuciosa ornamentación; de ahí que los contratos con los maestros canteros nunca se haga alusión a la decoración”<sup>408</sup>.

Hemos encontrado en una de las pandas del claustro del convento de Santa Clara una *Santa Margarita* de la segunda mitad del siglo XVI de autor desconocido. Bien pudiera haber pertenecido al antiguo Hospital homónimo y haber llegado al convento de las clarisas a por ser la institución religiosa más próxima, acaso después de la reducción de hospitales.

### **Su condición de entallador**

Es razonable pensar que Julí actuaría más como contratista que como escultor en el retablo de Trinidad en la Colegiata de Villafranca; las imágenes las subcontrataría con algún artista, quizás leonés, reservándose el ensamblaje, el torneado de las columnas y la obra de talla menuda, ya que la calidad de las piezas es tan destacable que cuesta creer que las hiciera un maestro de cantería. Sin embargo, su capacidad para tallar en madera resulta evidente por su contratación de los retablos destinados a los lugares de Valbuena y Horcajo de Huebra (Salamanca) –ninguno conservado– así como por la

---

<sup>407</sup> En una carta del arzobispo de Toledo, don Alonso de Fonseca, dirigida al arcediano Juan de Cañizares (1529), sobre la construcción de su Colegio Mayor, dice “que los oficiales que hubieren de labrar [la portada] del colegio sean tales que lo entiendan y lo sepan hacer. Acá nos han dicho que esta ay un Juan de Troya y otros dos o tres compañeros suyos que son buenos oficiales, y así nos lo ha dicho también Syloe; bien será que si son tales los encarguéis de ello [...] y sino lo hicieren tan bien [...] no faltará quien la tome a destajo [...] aunque siempre ha de ser maestro que la sepa hacer tan perfecta y pulidamente, como se requiere, según las trazas”. HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio. *La Basílica Teresiana*, 25 (1916), p. 206. SENDÍN CALABIUG, Manuel. *Ob. cit.*, 1977, p. 268. ¿Acaso Pierres de Tros, evidentemente extranjero como Julí, estaba relacionado con Juan de Troya, el mismo que en 1542 intervenía en los tondos de la Catedral? CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1988, p. 81. Hubo un Juan de Troya “imaginario” que años antes fue vecino de Valladolid: el 7 de agosto de 1516 concertó una imagen de Nuestra Señora de 3 pies y medio de alto (0,98 m. aprox.), su hijo en el brazo, con su corona y un ángel alado de cuatro palmos (0,84 m. aprox.) señalando una estrella que se había de poner sobre él. Grupo en madera que estaba destinado al reloj que se había de poner en la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco. Ese mismo día tasó junto al entallador Pedro González la caja que el también entallador Pedro Gutiérrez Padierna había hecho para el Ángel Custodio de dicha iglesia. GARCÍA CHICO, Esteban. *Ob. cit.*, 1959, pp. 8-9.

<sup>408</sup> CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2002, p. 152.



*Retablo mayor. Francisco Julí. Montemayor del Río. Salamanca*

construcción del gran retablo de Montemayor del Río (Salamanca), en el que se puede apreciar, a pesar de las desgraciadas restauraciones, las labores a candelieri de sus balaustres y pilastras, llenas de trofeos colgados de draperies, bucraneos y hombres de cuclillas<sup>409</sup>. Como los motivos antropomorfos han desaparecido y lo conservado está gravemente dañado, resulta difícil relacionarlo con los interesantísimos relieves que completan la arquitectura del retablo de Villafranca. Por su parte, el Calvario de su ático nada tiene que ver con la excelente escultura de la Virgen con el Niño que lo

---

<sup>409</sup> Motivo popularizado por Alberto Durero, y muy repetido por la escuela de grabadores que dejó tras de sí. Bien podría haber tenido Julí alguna copia de estos diseños. Los motivos antes enumerados se repiten en los muros y capiteles de la Colegiata berciana donde está documentada la intervención de Julí.



*Virgen con el Niño. Retablo Mayor. Montemayor del Río. Salamanca*

preside<sup>410</sup> y, menos aún, con las elegantísimas imágenes del berciano. Posee este retablo forma de “U”, adaptado al testero de la capilla. Parece sostenerse sobre cuatro estípites antropomorfos (dos masculinos y dos femeninos) pero en realidad está adosado y encajado en el muro. Posee un banco, tres calles y cuatro entrecalles en el primer piso, mientras que el segundo sólo tiene la calle central y dos entrecalles que la flanquean. En el ático una caja y su correspondiente frontispicio.

En el banco, de izquierda a derecha, hallamos relieves de San Marcos y San Juan escribiendo los Evangelios, Santa Catalina, la Lamentación ante Cristo muerto, Santa Bárbara, y el resto de evangelistas: San Lucas y San Mateo. En las calles extremas dos bultos: San Pedro y San Pablo, tan altos como los órdenes.

El primer cuerpo tiene columnas de orden gigante que sostienen un entablamento quebrado decorado con amocillos. En las calles exteriores los bultos de San Pedro y San Pablo, tan grandes como los órdenes. En calles laterales cuatro tablas, dos a dos, con los temas de Cristo Muerto, Camino del Calvario, Descendimiento y el Santo Entierro. Por su parte, en las entrecalles interiores cuatro hornacinas, también dos a dos, que cobijaban en cuatro bultos, de los cuales hoy se conservan insitu dos: un apóstol y San Andrés. La calle central la ocupa, en su totalidad, un relieve de la Santísima Trinidad.

El segundo cuerpo tiene como argumento iconográfico la adoración del Niño; en el centro un relieve con la Virgen, San José y un pastorcillo, en el pesebre, rodeando al recién nacido; en las calles laterales, bajo hornacinas, figuras de los Reyes Magos (a la izquierda Melchor, y a la derecha Gaspar y Baltasar) ofreciendo el oro, el incienso y la mirra. Coincidiendo con las calles laterales del primer cuerpo, aletones con relieves de pastorcillos, y con las entrecalles exteriores motivos en “c” con putti recortados, entre y sobre ellos.

El remate del retablo es muy simple; una caja con el Crucificado y un frontón con el busto del Padre Eterno.

Los pedestales del banco están llenos de delicada talla a candelieri, con draperies, híbridos, espejos que contienen retratos, guirnaldas, jarrones, bucráneos, calaveras,

---

<sup>410</sup> En origen el templo estuvo dedicado a Nuestra Señora pero después se varió su advocación por la Asunción.

putti etc. El mismo tipo de ornamentación la encontramos detrás de los órdenes gigantes. En el primer entablamento, en el encasamento central, figuras con las armas christi y en los laterales escenas bélicas con carros, equinos, guerreros etc. sacadas de algún grabado o estampa. Los entablamentos superiores son más sencillos, putti con jarras y draperies.

Apuntamos por último que el *San Miguel* pétreo no procede de la parroquial salmantina de Villamayor sino que fue encontrado hace no muchos años dentro del río que bordea el municipio.

El de Montemayor es muy parecido al pequeño *retablo* plateresco de la parroquial de Candelario (a 19 km aprox. un municipio de otro); coinciden sus balaustres, el remate con motivos en “c” y tondos pictóricos, la talla con trofeos colgados de draperies, cabezas de carnero, de angelotes etc. El de Candelario cobija una escultura de *San Sebastián*, obra posterior, del escultor Martín Rodríguez.

Hoy se refuerza su faceta de entallador al saberse que el 9 de enero de 1537 Montejo y Julí, uno como pintor y otro como entallador, se comprometieron a realizar un *retablo* para el altar que la cofradía de Santo Tomé de los Caballeros y Escuderos tenía en su Hospital, situado en la acera norte de la Plazuela de la Puerta de Villamayor, en Salamanca. De esta obra desaparecida sabemos que debía ser “al romano, de blanco y oro, con la historia de la Resurrección de Santo Tomé” que haría referencia a la Duda de Santo Tomás apóstol, pintura de pincel, con la talla en madera de varios escudos, uno con las armas de Sus Majestades. No sería de grandes dimensiones si se atiende al tiempo en que se entregó, la Pascua de aquel mismo año, y a los 10.000 maravedís en que se tasó en enero de 1538. A esta valoración se opusieron los artistas por sentirse, en su opinión, damnificados pues ellos lo estimaban en 30.000 maravedís, especificando que las labores de talla superaban los 40 ducados y las de pintura, los 60.

Tras mover pleito ante las autoridades salmantinas, examinaron el retablo los entalladores Juan López (\*1498 a. q.), Luis López (\*ca. 1515-1516), Francisco Aparicio<sup>411</sup> (\*1508) y Juan de Huerta<sup>412</sup> (\*1514); y los pintores Pedro Bello (1463-

---

<sup>411</sup> Casado en segundas nupcias con Isabel Martín, fue cofrade de la Santísima Trinidad y de las Ánimas del Santísimo Sacramento, vivió en la c/ Concejo de arriba, y tuvo una hija llamada Isabel Martín, como la madre. (AHPSa. Bernal López, leg. n.º 3381, fols. 604r-614vº.AUSa. R. 6, 3, fol. 226). El 1



*Retablo de la Trinidad. Contratado por Francisco Julí. Villafranca del Bierzo. León*

de noviembre de 1554 igualó un retablo -sin imágenes- para la cofradía de Santiago de Pitiegua que no se conserva (BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 111). Redactó testamento el 11 de marzo de 1563 pero vivió, al menos, hasta 1565.

<sup>412</sup> Estuvo casado con Ana González, que tenía un par de casas en la plaza mayor de la ciudad. tuvieron dos hijos: Antonio de Huerta fue platero en Valladolid y Juan de Huerta escultor en Salamanca (AHPsA. Francisco Fernández, leg. n.º 3664 y 3665, s. f. AUSA. R. 6, 3, fols. 333 y 337-338). Realizó el retablo de La Peña, jurisdicción de Ledesma (a. q. 1563) que su viuda traspasó a Antonio de Colonia. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 235.



Retablo de la Trinidad (relieve de la *Trinidad*). Anónimo. Villafranca del Bierzo. León

1550), Juan Cervera (\*1478 a. q.), Hernando Pinedo (\*1488) y Antonio Rodríguez (\*1508). El 26 de febrero de 1538 el teniente de corregidor de Salamanca, atendiendo a las pruebas presentadas por las partes y las declaraciones de los testigos, obligó a los cofrades a que pagasen a los artistas 28.550 maravedís: 9.800 por la talla y 18.750 por la pintura<sup>413</sup>.

### **Estancia en León (1544) y cárcel en Valladolid (1550)**

Hasta el momento sabíamos que Julí trabajaba en Villafranca, al menos, desde 1544, año en el que aceptó concluir la obra de la Colegiata. Aunque en el documento donde adquirió este compromiso lo dio como vecino de Salamanca, es muy probable que por entonces ya se hubiera trasladado a aquella villa con su familia procedente de la ciudad del Tormes. Como ya hemos avanzado, el 4 de julio de 1539 Francisco Julí se comprometió a pagar a Pierres de Tros todos los gastos que le pudiera ocasionar el juicio con los cofrades del Hospital de Santa Margarita. No cumplió con su palabra pese a que el fiador le instó varias veces a hacerlo. Tras el fallecimiento de Tros, el nuevo esposo de su viuda y curador de los hijos del difunto, el impresor de libros Andrea Portinaris, reclamó judicialmente el 11 de octubre de 1548 a Julí la suma de 34.490<sup>414</sup> maravedís, que era lo que Tros había perdido durante el proceso judicial<sup>415</sup>. Algunos testigos declararon que Julí “siempre había estado ausente y huyendo de Salamanca” desde que la Chancillería condenó a Tros (1543), para que “no le prendiesen y no tener que abonarle maravedí alguno”<sup>416</sup>. Seguramente aquellos exageraban pues si Julí abandonó la ciudad sería porque tenía que cumplir su compromiso de construir la Colegiata de Villafranca (1544).

Le hemos hallado, de forma intermitente entre los años 1550 y 1553, en Valladolid pero ninguno de los documentos añade luz sobre el motivo de tales estancias ¿motivos judiciales o, acaso, profesionales? Sea como fuere, el 5 de agosto de 1550 Portinaris le localizó en esta villa y solicitó su ingreso en la cárcel. Entró ese mismo día y dos días después un escribano le sometió a interrogatorio. Al ser preguntado por su oficio, dijo

---

<sup>413</sup>ARChVa. Taboada (olv), c. 1519, 5. AUSA, R. 7, 2, fols. 139-143.

<sup>414</sup>Dinero que, de forma aproximada, reclama Julí a Francés en su testamento.

<sup>415</sup>ARChV.PL. civiles, Masas (f), c. 1022, 2, y Registro de ejecutorias, c. 860, 61.

<sup>416</sup>Así lo declararon el 5 de octubre de 1554 el librero Simón Borgoñón y el encuadernador Cristóbal de Valdueza, ambos vecinos de Salamanca

que era “maestro de cantería y entallador”. Aseguró también que Juan Francés fue su compañero “por espacio de dos o tres o cuatro años e tuvieron muchas obras en la ciudad de Salamanca que hicieron”; y en cuanto a su vecindad dijo que no hacía más de nueve años que se fue de Salamanca a vivir a Villafranca. Por fortuna, el 8 de agosto su procurador Gaspar de Valcazar, actuando como su fiador le pudo liberar<sup>417</sup>. Atendiendo a su declaración, sin duda aparecerán más obras suyas o en mancomún en Salamanca mientras que su actividad en Villafranca podría abarcar buena parte de la quinta década del siglo XVI pues como su rastro se pierde en la ciudad del Tormes en mayo de 1543, y en Ponferrada y Villafranca aparece en 1544, sería entonces cuando debió de instalarse con su familia en Villafranca, cuya vecindad ya conservó de por vida.

Es probable que el matrimonio tuviese alguna modesta aspiración vitícola con la que mejorar la situación económica de la familia. El 2 de junio de 1551 adquirieron por 2.000 maravedís el aforamiento de una sentada de cuba en la bodega del síndico de la villa de Ponferrada, Pedro Corral el mozo, situada en la colación de Santa Catalina, en la Rúa que iba hacia Santa María<sup>418</sup>.



*Colegiata de Santa María. Villafranca del Bierzo. León*

<sup>417</sup> El 18 de junio de 1555 se dictó sentencia de vista en Chancillería, condenando a Julí a pagar 33.740 maravedís: 14.980 por razón de la fianza que Pierres de Tros le hizo, 3.450 por las costas del juicio y 15.310 por gastos que acontecieron durante pleito. El 5 de mayo 1556 se corroboró la sentencia de revista y la carta ejecutoria se extendió el 12 de junio.

<sup>418</sup> En esta cuba se podían hacer de 14 a 15 miedros de vino, medida que equivalía a 12 cántaros. El propietario quiso recuperarla por lo que movió un pleito el 27 de mayo de 1552 ante el Alto Mayor del marquesado de Villafranca que falló a favor de la parte demandante. Julí se negó a devolver la sentada por lo que el pleito llegó a Chancillería, tribunal que confirmó la sentencia el 10 de marzo de 1556. ARChVa. Pl. civiles, Zarandona y Balboa (olv), c. 1874, 2.



Relieves de las jambas de la capilla de La Trinidad. Francisco Julí. Colegiata. Villafranca del Bierzo. León



Uno de los capiteles de la cabecera. Francisco Julí. Colegiata. Villafranca del Bierzo. León

### Capilla del templo agustino de Ponferrada (1558-1559)

Según testimonio de los consiliarios del Hospital Real de Santiago de Compostela, Julí trabajó para ellos durante cinco o seis años e incluso “había muerto a su servicio”. En efecto, la primera noticia que se tiene del artista en Compostela se remonta a marzo de 1557, cuando concertó los cimientos de una casa propiedad del Hospital. Por aquella época debió de comenzar a trabajar en otra de sus casas, la que se hallaba situada entre la calle Carretas y la propia plaza del Hospital. Sin embargo, parece que alguna obra requería con urgencia la presencia del cantero, pues éste se marchó de Santiago sin concluir el tejado de la segunda, dejando la vivienda a merced de las inclemencias climatológicas.

Un año después Julí estaba en Ponferrada participando en la subasta para concluir la obra de la capilla mayor del templo agustino de la villa, ganando su puja a la de los canteros Juan de la Tijera, Antonio de Calero y Toribio de Vozilla (n. 1502) después de hacer una baja de 60 ducados. El concierto con el prior del monasterio se formalizó el 25 de abril de 1558<sup>419</sup>; en él se obligaba a construir el entablamento y el arco perpiaño de la cabecera, a hacer dos ventanas, a cerrar la bóveda de crucería y a cubrir con tejado la construcción, todo ello por 270 ducados<sup>420</sup>. Estuvo poco tiempo trabajando en esta capilla, pues el 28 de julio ya había regresado a Compostela, apremiado por el Hospital para terminar la casa que había dejado inconclusa debido a que “estaba sufriendo gran daño” y, pese a que el “maestre” dejó a cargo de la capilla agustina a su hijo Juan Julí, igualmente cantero y vecino de Villafranca<sup>421</sup>, las obras no avanzaban a la velocidad deseada<sup>422</sup>, por lo que empezaron a llegar los problemas.

El 1 de diciembre de 1558 estaba ya construido el entablamento<sup>423</sup> pero el prior, harto de tanto esperar y preocupado por la gran suma de ducados que ya había entregado, echó a Juan Julí y a los oficiales de su padre de la construcción pocos días antes del 15

---

<sup>419</sup> ARChVa.PL. civiles, Fernando Alonso (f), c. 1552, 6.

<sup>420</sup> FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Vicente. *Ob. cit.*, p. 304, al tratar la participación de Julí en esta capilla, pese a conocer el proceso judicial de Chancillería, solo utilizó varias escrituras del Archivo Histórico Provincial de León relativas a las condiciones de lo que habría de construir así como su posterior sustitución por Vozilla.

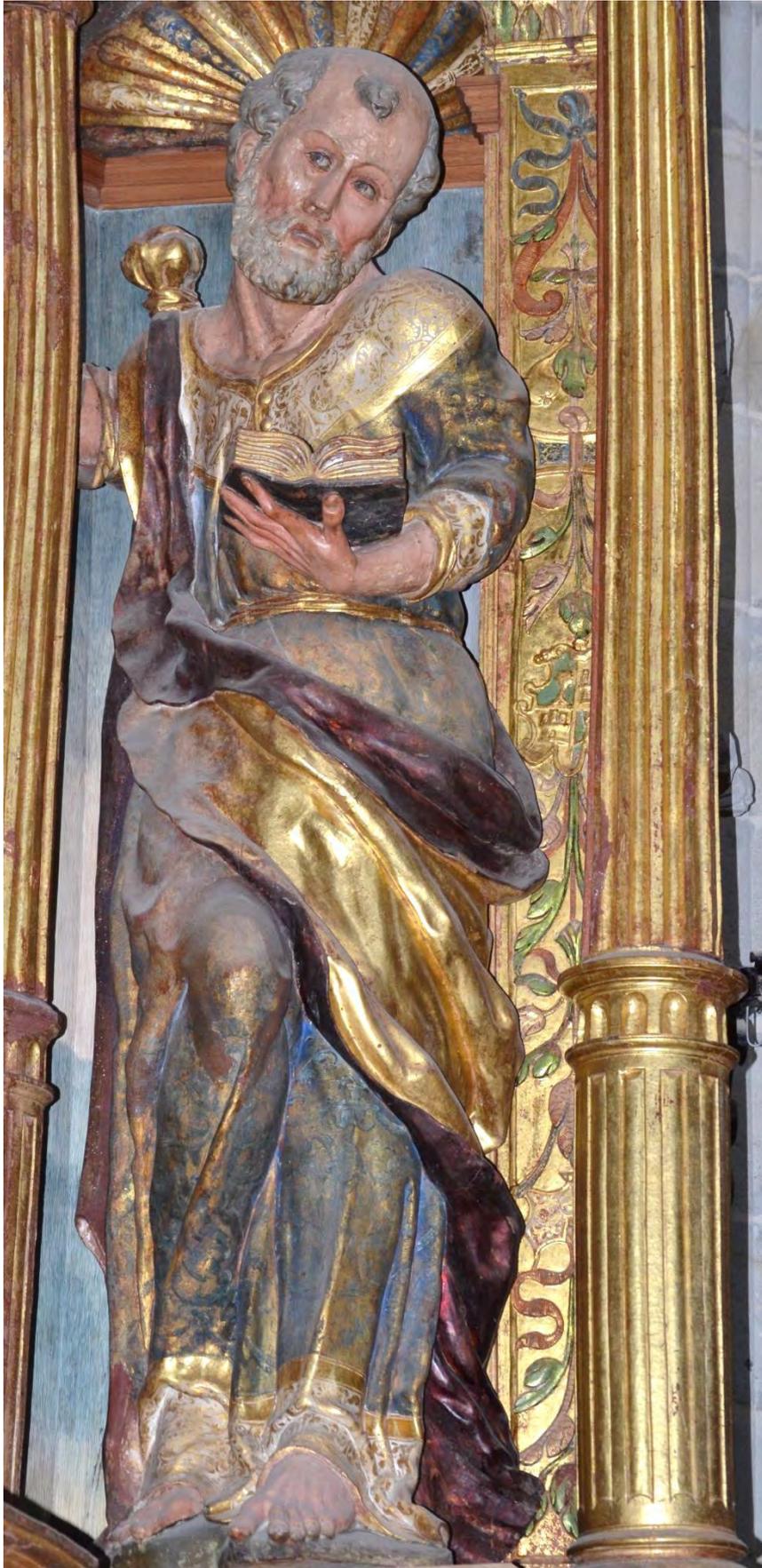
<sup>421</sup> Esta es la primera noticia que se tiene de su hijo varón. Como no le cita en su testamento podría pensarse que habría fallecido antes de 1563.

<sup>422</sup> La escritura se renovó el 1 de diciembre de 1558 y el 10 de junio de 1559 al no cumplirse los plazos de conclusión

<sup>423</sup> Lo tasaron los canteros Toribio de Vozilla y Pedro del Castillo en 53 ducados, que se sumarían a los 270 en que fue concertada toda la obra.



Retablo de la Trinidad (*San Pablo*). Anónimo. Villafranca del Bierzo. León



Retablo de la Trinidad (*San Pedro*). Anónimo. Villafranca del Bierzo. León

de agosto de 1559, sacando de nuevo las obras de la capilla a pregón. Con su padre en Santiago, el hijo regresó a Villafranca para comunicar a su madre lo sucedido en Ponferrada y ésta, acompañada de su vecino Juan Darza, se presentó en el monasterio reclamando al prior, sin éxito, que les entregasen de nuevo la obra.

Según la declaración de los testigos del juicio que posteriormente moverían las partes implicadas, la madre y el hijo obligaron al cantero francés Juan Astiel a que pujase para así “embarazar la construcción”. Precisamente a Astiel le había engañado Julí para trabajar a sus órdenes en esta capilla pero “no cobraba de él ni un real [...] y tenía mucha necesidad de dineros para poder regresar a Francia”. A la subasta acudieron los canteros Toribio de Vozilla y García de Cazal, el carpintero Sebastián del Prado (que puso la obra en 280 ducados) y Astiel, que ni siquiera pudo dar fiadores. La obra se remató en Vozilla, que había participado de mala gana al ser animado muchas veces a hacerlo por los frailes.

Julí trató de regresar a Ponferrada para solventar la desagradable situación pero cuando el administrador del Hospital santiagués lo supo, se lo impidió con una Provisión Real que le mantuvo trabajando allí desde julio hasta septiembre. Su hijo intentó, por orden paterna, que Vozilla le traspasase la obra a cambio de los jornales de sus oficiales, así como del dinero que hubiera invertido en la construcción y, aunque el cantero estuvo de acuerdo, el traspaso nunca se efectuó debido a que Juan no encontró fiador “por ser tenido [su padre] por hombre que no cumple”.

Los agustinos, temerosos de que si Julí regresaba a Ponferrada “el monasterio se destruiría e los frailes lo habrían de dejar porque los convendría vender por lo que tienen que pagar” movieron pleito en octubre de aquel año contra el bachiller Isla, el tercer fiador en esta empresa, reclamándole 260 ducados por los 330 que ya habían dado a Julí y los 120 que adeudaban a Vozilla. Gracias a este proceso conocemos todos los pormenores de la construcción de la capilla, que acabamos de resumir, y además aporta rica información sobre la cuadrilla de oficiales que trabajaba con el cantero al final de su vida.

Tras rematarse la obra el 15 de agosto de 1559, Vozilla empleó en ella a unos once trabajadores entre canteros y carpinteros, algunos de los cuales declararon en el pleito

y confesaron<sup>424</sup> que, nada más comenzar la construcción, Julí cogió a todos los oficiales así como los materiales que estaban al pie de obra y se los llevó de Ponferrada para emplearlos en otras en Compostela. También le acusaron de una mala costumbre: “no osa aparecer por la villa [de Ponferrada] porque no puede cumplir con ésta obra ni con otras muchas que ha tomado y de las que también se ha ido” y que no “no osaba entrar en la villa para que no le prendan por la falta que hizo”.



Retablo de la Trinidad (relieve del *Nacimiento*).  
Anónimo. Villafranca del Bierzo. León

### **Oficiales y muerte en Santiago de Compostela (1563)**

El corregidor de Ponferrada dictó sentencia el 2 de diciembre de 1559 fallando a favor del monasterio y condenando a la venta de los bienes que el bachiller Isla había hipotecado cuando se instituyó como fiador de Julí. El proceso resulta extraño por no presentar testigos la parte del bachiller ya que el corregidor no lo permitía por hallarse muchos fuera de su jurisdicción “en las faldas de Galicia”. Tras apelar en Chancillería, Isla consiguió que durante 1560 sus testigos pudiesen hacerlo: Juan Astiel, desde Cortinas, “ques en el Coto de Castrelo” (Lugo), [de 50 años, pero vecino de El Espatal de Quiroga], Juan de Araujo [26, vecino del Coto de Araujo], desde Samos (Lugo), quien trabajó con Julí en la capilla del monasterio al igual que los canteros Juan Caballero [25, vecino de Villafranca] y Alonso de Aguilar [40, residente en el coto de San Agustín, natural de Santa María de Musa obispado de Lugo] que emitió su declaración desde Bóveda “tierra de Lemos”. Todos dijeron que era mucho lo que habían construido en el monasterio y que si no se acabó a tiempo fue porque el prior

---

<sup>424</sup>Fueron los canteros Alonso López (de 22 o 23 años, vecino de Ponferrada), Pedro de Ezquierra (de 35 años, “estante en Ponferrada”), Pedro de Ralos (30, vecino de Pontones), Martín Alonso (35, habitante en Ponferrada) y Pedro del Castillo (50, vecino de Ponferrada), y dos carpinteros que había empleado Julí: los vecinos de San Esteban de Valdiorres (León) Sebastián Pérez (25) y Sebastián de Prado (36) que “trabajaba en el maderamiento de la capilla y en las cimbras del crucero” y que dijeron que el maestro “no les suministraba madera ni a los canteros piedra”.

les expulsó de la obra. Incluso aseguraron que Vozilla terminó el casco de la capilla con piedra labrada por Julí; que éste nunca se había llevado materiales de la obra ni tampoco a oficiales; que el remate de la obra que se hizo en Vozilla fue simulado y que su intervención no costaba más de 50 ducados.

Desde Santiago emitieron su juicio el capellán del Gran Hospital, Guillén Más, y los clérigos Pedro Martínez de Arce y Fernán Rodríguez de Mondelo. Los tres aseguraron que Julí estaba deseoso de partir a Ponferrada pero que no pudo hacerlo por ser maestro mayor de las obras del Hospital y por una Provisión Real “que le apremiaba a que trabajase en las obras del Hospital Real antes y principalmente que otras obras” y que esto le tuvo obligado a no levantar mano de la construcción entre julio y septiembre de 1559. También declararon a su favor varios compañeros de oficio y vecinos de Santiago, como el cantero Domingo Pérez (de 40 años) y el carpintero Juan de las Marinas (de 40).

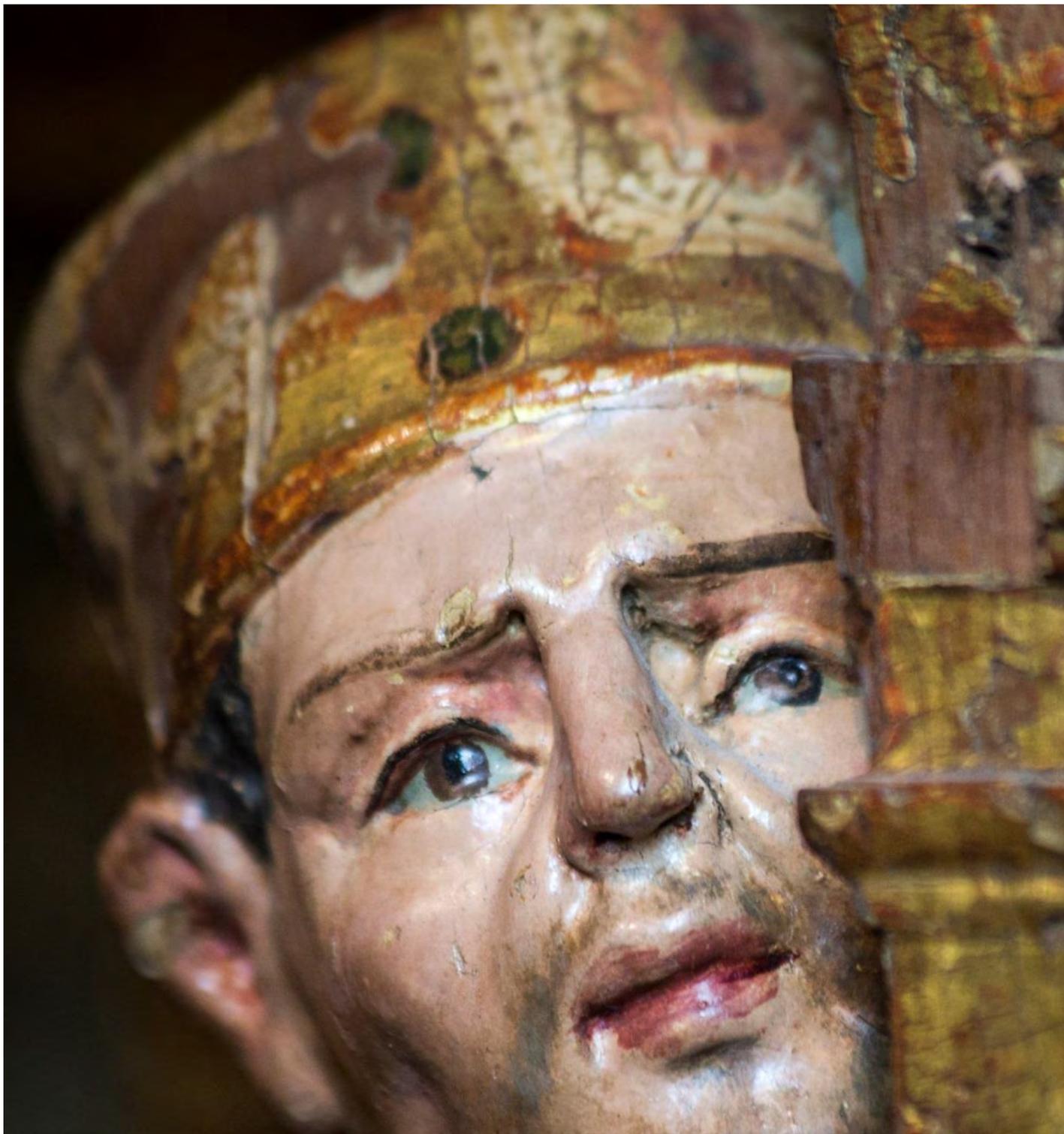
Poco después de morir, postrado en cama en el Hospital Real<sup>425</sup>, la Chancillería falló el 15 de agosto de 1563 a favor del bachiller Isla, librándole así de todas las duras acusaciones que sobre él habían vertido los afines al monasterio por no concluir “en tiempo la capilla”. Dejó como testamentaria a su esposa, Ana Sierra “si fuere viva”, y como herederas a sus tres hijas: Juana, Leonor y Barbolina Sierra<sup>426</sup>.



Retablo de la Trinidad (relieve del *Llanto*). Anónimo. Villafranca del Bierzo. León

<sup>425</sup> Varios folios de su testamento se reproducen en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (ed.). *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino de Peregrinación*. Santiago de Compostela, 2004, pp. 570-573.

<sup>426</sup> PÉREZ COSTANTI, Pablo. *Ob. cit.*, p. 311.



**HANS SIBILLA**  
ca. 1508 - a. q. 1561



Entre los muchos artistas extranjeros que acabaron integrándose en los ambientes artísticos y sociales de la península se encuentra Hans Sibilla, sin duda uno de los más sobresalientes escultores activos en Salamanca durante el segundo tercio del XVI. En los documentos que otorga firma como “Hans Sibilla” pero sus contemporáneos, cuando hacen referencia a él, lo denominan de muy distintas maneras: Ançe, An, Juan; Sevilla, de Sevilla, Onçevilla etc., lo cual habla de una cierta dificultad a la hora de transcribir su nombre y apellido indicativo de un origen extranjero, de ahí que se haya popularizado como Hans de Sevilla. No hemos logrado averiguar, sin embargo, ni cuándo llegó a la ciudad del Tormes ni de dónde procedía, ya que si su nombre nos indica una procedencia germana su apellido es muy popular en la península itálica. Atendiendo a su propio testimonio debió de nacer en 1508, datándose en 1544 la referencia documental más antigua que por ahora existe de su persona.

De su vida familiar, sabemos que estuvo casado con la salmantina Ana Bello, hija del pintor Pedro Bello (1463-1550) quien debía de tener buena relación con el escultor pues cuando redactó testamento, el 21 de septiembre de 1550, le instituyó como uno de sus testamentarios<sup>427</sup>. Del matrimonio entre Hans y Ana, vecinos de la colación de Santa Olaya, nacieron varios hijos: Arnal, Bárbara (bautizada el 24 de enero de 1546), Bernardo (el 15 de febrero de 1548), Juan (el 25 de noviembre de 1549), Pedro (el 23 de noviembre de 1551), Ana (el 6 de marzo de 1554) y Dorotea (el 13 de septiembre de 1556)<sup>428</sup>.

Sobre sus relaciones profesionales, fue uno de los maestros que trabajó a las órdenes de Rodrigo Gil. Además, fue buen amigo de Juan de Juni porque en 1548 declaró a su favor en el pleito que el francés mantenía con Francisco Giralte por el retablo de la iglesia vallisoletana de Nuestra Señora de la Antigua. Entonces Hans manifestó ser “imaginario y escultor,” vecino de Salamanca, tener unos 40 años, y que “Juan de Juni es mejor oficial que Francisco Giralte [...], é[l] que sabe e alcanza de estos oficios”<sup>429</sup>.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Hans Sibilla' with a large, decorative flourish extending to the right.

Firma de Hans Sibilla

<sup>427</sup> El otro testamentario fue Jácome Núñez, marido de una de sus hijas: Isabel Pereira. El resto de los hijos de Pedro Bello se llamaron Francisco Bello (vecino de Valencia), Catalina Sierra (casada con el pintor Alonso Rodríguez) y María Bello (monja en el convento de Santa Clara de Ciudad Rodrigo). AHPSa. Bernal López, leg. n.º 3369, fols. 416r-417r. AUSA. R. 2, 7, fols. 18-19.

<sup>428</sup> PORTAL MONGE, M.ª Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1996, p. 202, nota 112.

<sup>429</sup> MARTÍ Y MONSÓ, José. *Ob. cit.*, 1992, pp. 330 y 337.

Sobre su posterior diaria existencia sólo se tiene otra noticia muy marginal: El 27 de agosto de 1551 el curtidor Alejo Martín, vecino de la parroquia de Santa Cruz extramuros de Salamanca, se comprometió a pagarle la suma de 156 reales “por razón de la resta de un caballo platero que de vos compre, de edad de cinco años”<sup>430</sup>.

### **Oficial de Rodrigo Gil en Alcalá de Henares (1544)**

Según aquellos que han estudiado la construcción y decoración de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (ca. 1531-1553), Hans era ya vecino de Salamanca cuando entre septiembre y octubre de 1544 estuvo empleado en ella. Desde luego, consta que emitió una carta de pago en la que titulándose “imaginario” declaraba haber recibido

de vos Pedro de la Cotera 120 reales los cuales fueron por 30 días que yo trabajé en hacer unas figuras para el Colegio, a cuatro reales cada día y porque es verdad lo firmo de mi nombre, y más 20 reales que medio el señor Rodrigo Gil para el camino, fecho en Alcalá jueves 9 de octubre de 44 años.

Para identificar el trabajo de Sibilla hay que tener en cuenta otro pago entregado a un entallador de nombre Claudio, burgalés afincado en Madrid, que recibió de

Pedro de la Cotera 4.080 maravedís / los cuales me dio por que hice dos figuras grandes y una reprisea (sic) y porque es verdad lo firmo de mi nombre, hecho en / 17 de septiembre de 1544<sup>431</sup>.

Como Claudio se refería a dos figuras grandes y las dos mayores existentes en la fachada son los *Atlantes* que abrazan las columnas del cuerpo principal, necesariamente las figuras que hizo Hans, puesto que no hay más, tuvieron que ser los *Abanderados* que se disponen recostados sobre motivos en forma de “C” flanqueando el vano central de la fachada<sup>432</sup>.

---

<sup>430</sup> AHPSa. Agustín Bello, leg. n.º 3718, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 458.

<sup>431</sup> Transcribimos los descargos de GONZÁLEZ NAVARRO (Ramón. *Universidad de Alcalá. Esculturas de la fachada*. Alcalá de Henares, 1971) que publicó fotografías de algunos folios del *libro de cuentas* donde se anotaron.

<sup>432</sup> El único que no lo cree así es CASTILLO OREJA (Miguel Ángel. *El colegio mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*. Alcalá, 1980, p. 74, nota 19) por una conversión matemática inexacta. En realidad ambas intervenciones se valoraron con la misma cuantía.



*Abanderado*. Hans Sibilla. Fachada de la Universidad. Alcalá de Henares. Madrid

En ella trabajaron más entalladores afincados o naturales de Salamanca a las órdenes de su convecino Rodrigo Gil. No se sabe qué talló Guillén Juni o “maese Guillén”<sup>433</sup> entre 1541 y 1543, pero Juan Guerra (a. q. 1568)<sup>434</sup> en 1552 realizó el escudo central, tarea en la que estuvo ocupado 52 días cobrando 9 reales por jornal; entre enero y marzo de 1553, el *Dios Padre* en el frontispicio de la fachada y la coronación de la puerta<sup>435</sup> ayudado por un joven, quizás Antonio Sánchez al que, por su trabajo de enero a marzo de 1553, se le remuneró con 386 reales.

<sup>433</sup> ORICHETA GARCÍA (Aránzazu. *Ob. cit.*, 1999, p. 194) sospecha que pudiera ser el entallador francés Guillén Doncel, afincado en León en torno a 1532 o 1533.

<sup>434</sup> Vivió en la ronda de San Juan con su esposa, Ana Pérez, y tuvo dos hijas: María Pérez y Petrona Guerra. Tomó como criado, en 1551, al entallador flamenco Dionisio de Flandes (AHPSa. Agustín Bello, leg. n.º 3718, fols. 191r.192vº y 354r-355vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 81-83 y 324). Sobre sus obras cfr. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (b), p. 21, notas 18 y 19, y p. 22, nota 22.

<sup>435</sup> Navascués le atribuye los cuatro medallones del cuerpo bajo de la fachada que representan a los Padres de la Iglesia, aunque tampoco descarta que puedan ser del entallador Anaya que trabajó en Alcalá por las mismas fechas y que colaboraba con Miguel de Espinosa en los medallones de la nave central de la catedral de Salamanca. En cambio los tres medallones del cuerpo superior -San Pedro, San Pablo y San Ildefonso- se los adjudica a Claudio. Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá”, *AEA*, 45 (1972), pp. 106-107, 112-113 y 115-116.

Hans demostró con sus *Abanderados* el dominio y destreza que poseía en la labra de la piedra por lo que cabría preguntarse si no será el autor de muchas de las figuras y ornamentos dispuestos en tantos edificios salmantinos. Sus esculturas de Alcalá están colocadas medio tumbadas en actitud de deslizarse por unos perfiles en forma de “C”, girándose con violencia hacia el escudo al que flanquean. Los personajes son delgados pero fibrosos, con un canon muy prolongado; sus dedos son tan largos que parecen garras; sus rostros armoniosos con entrecejos fruncidos, nada grotescos ni estereotipados, más bien parecen retratos. El de la izquierda es un hombre de edad avanzada con largas barbas; el de la derecha un joven con bigote cuyas guedejas se mueven como impulsadas por el aire.

La siguiente noticia profesional que de él se tiene está fechada el 3 de marzo de 1547 cuando, por orden del arcediano de Monleón, tasó en compañía del entallador Francisco de Salamanca<sup>436</sup>, el retablo que sus compañeros de oficio Francisco de Aparicio y Juan de Huerta habían hecho para la ermita de San Lorenzo de Cabezabellosa; retablo que por entonces se encontraba en Salamanca en casa del pintor Alonso de Morales como responsable, seguramente, de su dorado y policromado, sino de sus tablas<sup>437</sup>.



*Abanderado*. Hans Sibilla. Fachada de la Universidad (detalle). Alcalá de Henares. Madrid

<sup>436</sup> Al menos habría 3 entalladores llamados Francisco de Salamanca en el siglo XVI en la ciudad. Éste muere hacia 1548 cuando su hermano, el también entallador Pedro de Salamanca, retoma el retablo mayor y la custodia de Membrille (BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa. *Ob. cit.*, p. 121). El segundo nacerá hacia 1542 y fue uno de los litigantes en el pleito por las ordenanzas del gremio (cfr. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (b), pp. 23-30); el tercero era un joven que en 1588 se asienta para aprender el oficio con el entallador Juan de Zaballos (BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa. *Ob. cit.*, p. 243).

<sup>437</sup> Su valor se estimó en 12.541 maravedís (522 reales). No se ha conservado. AUSA. R. 20, 6, fol. 41.

## El retablo de San Leonardo de Alba de Tormes (1547)

Con el también entallador Sebastián de Toledo contrató la construcción de un *retablo* para la iglesia del monasterio de San Leonardo, en Alba de Tormes, convento por el que los duques de Alba sentían especial predilección -sobre todo doña María de Toledo<sup>438</sup>- pero el 19 de diciembre de 1547<sup>439</sup> subcontrataron su ensamblaje con Francisco de Lorena, compañero de oficio, para que lo hiciese “como en la muestra y planta que tenemos e dimos para hacer la dicha obra, salvo el tornear y las basas de los traspilares, y que no hicieses ni fueses obligado a más de lo que conviene al ensamblaje, y que fueses obligado a lo acabar y no asentar”<sup>440</sup> en 14 meses.

La reducida cantidad de 176 reales (16 ducados) en que se valoraba su intervención, a la que se sumaba la madera necesaria, cola, herramientas y alojamiento, seguramente en Alba, no parece indicar que se tratase de un retablo de grandes proporciones. Sin embargo, como el 3 de abril de 1549 Lorena les reclamó una demasía a causa de que “en la dicha obra yo hice más de lo aquello que era obligado”, las partes decidieron que se tasara lo que hasta entonces se había hecho. Por parte de Sibilla y Toledo intervino Alonso de Carrera<sup>441</sup> mientras que Lorena solicitó el parecer de Andrés Cardeñosa, ambos entalladores y vecinos de Salamanca<sup>442</sup> y como su declaración fue contradictoria se tuvo que llamar a un tercer tasador, Francisco de Aparicio, quien dictaminó que Hans y Toledo debían pagar a Lorena 3.850 maravedís (113,33 reales o 10,29 ducados) por las demasías “y lo demás que se le debe” y que éste continuase con su labor de ensamblaje, que debía de entregar el día de Santiago de aquel año<sup>443</sup>.

---

<sup>438</sup> Aunque el patronazgo no se efectuó de manera oficial hasta 1620 Cfr. PINILLA GONZÁLEZ, Jaime. *El arte en los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1978, pp. 45-68.

<sup>439</sup> La escritura no especifica que se tratase del retablo mayor. El 9 de abril de 1569 el cantero Pedro de Barajas, vecino de Alba, se había encargado por 2.208 reales de hacer las gradas y suelo de la capilla mayor del templo. AHPSa. Gaspar de Ávila, leg. n.º 16, s.f. AUSA. R. 5, 1, fol. 33.

<sup>440</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (b), p. 20.

<sup>441</sup> El 9 de febrero de 1553 igualó un retablo de talla e “historias de pincel” para el altar de *Santa Ana*, en la iglesia de Calzada de Valdunciel (BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 112). Sólo se ha conservado la escultura de la titular. Trabajó en las *sillas del coro bajo* del convento de Santa Clara, en la ciudad, con entalladores como Antonio de Colonia, Francisco de Lorena, Juan Méndez y Francisco de Frías, en la década de 1550 (sobre el proceso constructivo de esta sillería cfr. RIESCO TERRERO, Ángel. *Ob. cit.*, 1977, p. 18).

<sup>442</sup> AHPSa. Jerónimo de Vera, 1549, leg. n.º 3.158, fols. 219r-220vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 196-197.

<sup>443</sup> La transcripción en PINILLA GONZÁLEZ, Jaime. *Ob. cit.*, pp.187-188.



*San Andrés*. Hans Sibilla. Aldesaseca de Alba. Salamanca



*San Andrés. Hans Sibilla. Aldesaseca de Alba. Salamanca*

Seguramente el retablo, al igual que el monasterio, no sobrevivió a los acontecimientos políticos y sociales del siglo XIX<sup>444</sup> pero quizás se pueda identificar una de sus esculturas en la vecina localidad de Aldeaseca de Alba pues la hornacina central del retablo mayor de su iglesia, dieciochesco, está presidida por una escultura de *San Andrés*, de tamaño poco menos que el natural, que adscribimos a este escultor. Se trata de una pieza de sobresaliente calidad, que puede fecharse a mediados del siglo XVI.

Como los *Abanderados* de la fachada universitaria de Alcalá, la escultura de este santo contorsiona su cuerpo en sentido contrario al que avanza; el canon es muy largo y elegante, sus barbas se mueven al compás del viento, y sus dedos son muy largos y afilados; también su rostro es muy personal, con ceño fruncido y nariz chata. Otro dato que parece confirmar su filiación se encuentra en el libro de fábrica de la iglesia de Aldeaseca. Su párroco, Eulogio Ortiz, anotó en 1821: “gasto de doscientos reales que me costó la efigie de bulto del Patrono o titular de esta Iglesia de San Andrés”<sup>445</sup>. La fecha coincide con los acontecimientos ocurridos durante el Trienio Liberal que tanto afectaron a las comunidades de religiosos regulares y no sería extraño que se adquiriera para remplazar a la imagen antigua de su patrono<sup>446</sup> en algún pueblo cercano -Alba de Tormes se encuentra a tan solo 7 km.-; que proceda del monasterio de San Leonardo.

### **Declara en Valladolid a favor de su amigo Juan de Juni (1548)<sup>447</sup>**

Cabría la posibilidad de que Hans Sibilla, coetáneo de Juan de Juni, fuese uno de los muchos maestros que llegaron a la península y que fueron amparados por el artista francés. De lo que no hay duda es de que ambos mantuvieron una estrecha relación personal porque cuando Juni necesitó de su testimonio después de que algunos quisieran arrebatarle la construcción del retablo de La Antigua; cuando muchos pusieron en tela de juicio sus capacidades y

---

<sup>444</sup> Según PINILLA GONZÁLEZ (Jaime. *Ob. cit.*, pp. 56-61) el claustro viejo del complejo se construyó hacia el segundo cuarto de 1500. Han sobrevivido algunos medallones en piedra sobre las enjutas de las arquerías. ¿Los harían alguno de los entalladores antes citados? Apuntamos la posibilidad pues su estado de conservación no es muy satisfactorio. Hay capiteles del claustro diseminados por las plazas de Alba de Tormes y de Peñaranda de Bracamonte.

<sup>445</sup> Mi más sentido agradecimiento a José Andrés SANZ ARROYO (*Aldeaseca, un lugar en la tierra de Alba*. Calella, 2016, p. 231).

<sup>446</sup> La iglesia de Aldeaseca estuvo al menos desde 1722 bajo la advocación de San Andrés. Así se recoge en los primeros libros de bautismos conservados.

<sup>447</sup> La noticia la dio MARTÍ MONSÓ (José. *Ob. cit.*, 1992, p. 33), aunque apenas transcribió cinco líneas de su declaración, acaso porque le consideró un maestro *menor* de una zona artística *secundaria* -en comparación a Valladolid, León, Palencia o Toledo, de donde procedían el resto de los testigos que participaron en el litigio- El testimonio completo se encuentra transcrito en el *Apéndice documental* (Doc. I).

destreza en el ejercicio de su oficio; Hans no dudó en viajar desde Salamanca a Valladolid para colaborar en su defensa.

El 20 de abril de 1548 Hans estaba en esta villa. Aquel día juró su declaración ante la justicia competente, comprometiéndose a contestar a las preguntas primera, octava, décima, undécima, duodécima, decimotercera y vigésima del interrogatorio que había presentado el procurador de Juan de Juni en marzo de aquel año.

Declaró Hans no conocer personalmente Francisco Giralte pero sí haber oído hablar de él y haber visto las “obras que se decían sus hijas, de su mano”. Sobre las de su amigo Juni dijo “ha tenido y tiene mirado las obras que de su mano ha hecho y hace” aunque no especificó cuáles. También juró conocer la iglesia de La Antigua, concretamente su capilla mayor, para dónde se había de construir el retablo. El receptor de la Audiencia pasó entonces a enseñarle las trazas previas a su materialización, que habían dado las dos partes, y le leyó las condiciones de un proyecto y otro.

Como imaginero y escultor, conocedor “en estos oficios cual mejor cosa, especialmente en la arquitectura”, sabía que las obras escultóricas de Juni eran superiores a las de Giralte, como también lo era su traza del retablo mayor de La Antigua “especialmente lo que toca a la talla e a la arquitectura” y que cabría a la perfección en el espacio para el que estaba destinado. No valoró tan bien la traza “que dicen que es de mano del dicho Francisco Giralte”, mejor dicho del pintor Vázquez, “porque si el dicho retablo se hiciese por la dicha muestra era imposible caber en la dicha capilla donde dicen que se a de poner e asentar”; que aquélla no era más que un dibujo hecho “sin compas y desconformado”; y que irónicamente las figuras que supuestamente Giralte había proyectado y que habrían de materializarse en esculturas no se correspondían con otras que él había visto y que sí habían salido de sus gubias.

Por último afirmó que aunque el retablo que había de hacer Juan de Juni era más costoso y el proyecto se dilatava más en el tiempo que el de Giralte, la iglesia saldría ganando porque “con su habilidad y arte llevará ventaja”. Es decir, insistía en la superioridad formal del primero frente a la del segundo, no sólo como proyectista sino también como escultor.

### **Un proyecto fallido: el retablo de San Salvador de Guadramiro (1552)**

Hay un lapsus temporal en el conocimiento de su vida entre aquel 20 de abril de 1548 y el 25 de noviembre de 1549, cuando consta documentalmente que ya había regresado a Salamanca. Lo que hizo y dónde estuvo aquel año y medio es, por ahora, desconocido. ¿Acaso dilató su estancia en Valladolid o acaso regreso apresuradamente a la ciudad para atender alguna obra que tenía entre manos?

Lo que sabemos es que su siguiente obra conocida es de 1552. Ese año y de mancomún con el pintor Juan de Montejo, concretamente el 26 de marzo, se comprometió a realizar el *retablo mayor* de la parroquia de San Salvador, en Guadramiro, “del altor y ancho que convenga” por la suma de 200.000 maravedís (534,75 ducados); sería “al romano”, con su custodia y un *San Salvador* de bulto. A los maestros se les ordenó reutilizar los tableros del retablo viejo y hacer nuevos únicamente los del banco, por lo que la suma de 200.000 maravedís resulta excesivamente elevada. El 7 de diciembre del año siguiente, la iglesia paralizó su construcción por considerar más necesario levantar la sacristía. Poco debían de haber hecho en él los citados maestros pues el 22 de diciembre de 1561 al renovarse su fabricación con el escultor Juan Bautista Salazar se le dijo que del precio final se le descontarían los 416 reales que anteriormente habían entregado al pintor Montejo y otros 208 reales que Hans había recibido a cuenta<sup>448</sup>.

### **Trabajos para la familia Gil de Nava en Nava del Rey (a. q. 1553)**

El artista confesó el 18 de julio de 1553 haber fabricado y asentado el *retablo* de la capilla de los Gil de Nava en la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid) así como los ocho *medallones* tallados en las claves de la bóveda gótica que cubre el recinto, dos *evangelistas* en las trompas y seis *escudos* con las armas de los patronos. Aquel día el licenciado Nava, patrono de la capilla, le entregó 19.000 maravedís que aún adeudaba al escultor como resto de los 70.000 maravedís (187,16 ducados) en que el arquitecto Rodrigo Gil, a requerimiento de ambas partes, había evaluado el trabajo<sup>449</sup>. Castán sospecha que Rodrigo Gil podría haber estado al frente de la construcción de la capilla y “contrataría en

---

<sup>448</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, pp. 175-176. Id. *Ob. cit.*, 1991, pp. 413-428.

<sup>449</sup> ROJO VEGA, Atanasio. “Documentos para la Historia del Arte en los protocolos de Medina del Campo”, *BSAA*, LXI (1995), p. 375. CASTÁN LANASPA, Javier. *Ob. cit.* pp. 81, 91-92, y 135.



*Retablo de los Gil de Nava. Hans Sibilla. Iglesia de los Santos Juanes (general y detalles). Nava del Rey. Valladolid*





Salamanca a Hans para realizar su amueblamiento”; desde luego fue en él en quien se remató la obra de templo en 1560<sup>450</sup>.

Las piezas que componen el retablo muestran que Hans fue un maestro coetáneo a Juni pero en posesión de un estilo propio, muy elegante y clásico. La estructura del mismo se adapta a un nicho semicircular de la capilla por su frente pero también en la rosca del arco mediante unos guardapolvos que envuelven todo el conjunto.

Consta de banco, un cuerpo y cinco calles divididas por balaustres. El banco posee los siguientes relieves: dos bustos de mujeres ataviadas a la clásica, imaginamos que sean santas, flanqueando los cuatro evangelistas. Entre ellos, en los pedestales de los balaustres, bustos de profetas y doctores de la Iglesia. La calle central está presidida, en una hornacina avenerada casi tan alta como ella, por una escultura de la *Inmaculada*<sup>451</sup> que avanza su hombro izquierdo dejando atrás el derecho, proyecta sus manos hacia delante y su cuello hacia atrás, mientras dirige su mirada a lo alto donde en la rosca del arco se encuentra un relieve de Dios Padre. Es idéntica a otra *Inmaculada* que se encuentra en el Museo Marés, procedente de la aldea salmantina de Gajates<sup>452</sup>, en tierra de Alba, y, por consiguiente, su atribución a Hans resulta incuestionable<sup>453</sup>.



<sup>450</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 81 notas 29 y 30.

<sup>451</sup> Llamó la atención de WEISE (Georg. *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*. Reutlingen, 1925, pp. 60-67, ilustración 166).

<sup>452</sup> VÉLEZ DE CHAURRI, José Javier. “Cercle de Juan de Juni. Mare de Déu de l’Assumpció”, en *Fons del Museu Frederic Marés /3. Catàleg d’esultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc*. Barcelona, 1996, pp. 133-134.

<sup>453</sup> CASTÁN LANASPA, Javier. *Ob. cit.*, p. 91, nota 71.

En las calles laterales y en el ático se dispusieron pinturas de un desconocido autor, tal vez salmantino: Santa Ana, la Virgen con el Niño, la Anunciación, la Adoración de los Pastores y Santa Bárbara en el primer nivel; en el segundo: San Juan Bautista, la Epifanía, la Circuncisión y Santiago. Por encima de la Inmaculada una pintura del Calvario.

Detrás de los balaustres, tondos con personajes de la antigüedad uno de ellos con una celada muy parecida a la del *Abanderado* de Alcalá (si bien esta tipo de casco se hallan en un sinfín de medallones de la ciudad). Sobre las calles laterales, a peso, dos colosales *putti*, semidesnudos, apoyados en palos basculando la cadera. En la rosca del arco, medallones con el Padre Eterno<sup>454</sup> y dos profetas. Por todo el retablo finísimas labores de talla, cuidadas al detalle: putti, angelotes, draperies, cartelas con retratos, templetos, incluso estípites etc.

El retablo ha conservado la policromía y el dorado original. Puede que las labores más delicadas se hallen en la túnica y el manto de la Virgen, donde se han pintado a pincel alegorías de las Virtudes, cenefas, finísimos roleos vegetales, draperies etc.

En los medallones que rodean el arranque de la bóveda de la capilla se representó a San Marcos, San Mateo, Isaías, Ezequiel, San Gregorio, San Jerónimo, San Agustín, y San Ambrosio. En las trompas del testero pequeñas figurillas de Juan y Lucas escribiendo su evangelio. Dos escudos de la familia Gil de Nava completan la decoración de la capilla; los restantes se encuentran en su exterior.



<sup>454</sup> Durante la restauración del conjunto, en la cabeza de Dios Padre apareció una inscripción con la cifra “1560” en alusión, probablemente, al año en que se terminó el dorado y policromía. Agradecemos este dato a don José Manuel Rodríguez Rodríguez.

## El retablo de la capilla de El Salvador ¿obra suya?

En el claustro de la Catedral vieja, concretamente en la capilla de El Salvador, se encuentra uno de los retablos salmantinos más excelentes del siglo XVI. Ha conservado su policromía original, si bien se encuentra bastante ennegrecido. Eclipsado por el espacio arquitectónico que lo cobija, creemos que no se le ha concedido la atención y el reconocimiento que merece.

Tuvo que encargarlo don Francisco Pimentel Maldonado Enríquez López de Tejeda, hijo de don Diego López de Tejeda y doña Inés Enríquez, que eran patrón de la capilla desde 1544<sup>455</sup>, y haberse construido entre finales de la década de los 40 y la de los 50.

Estructuralmente es muy parecido al que Hans realizó en Nava del Rey. Arranca con un sotabanco de piedra en el que se tallaron dos estípites alados muy desgastados. A continuación el retablo propiamente dicho, con un banco, un único cuerpo y cinco calles, que asume por completo el nicho y la testa de la capilla gracias a las pulseras. Con balaustres<sup>456</sup> y columnas de orden gigante, predomina como motivo ornamental el candelieri con guirnalda, efigies, cabezas de serafines, *putti*, templetas, así como relieves de virtudes casi ocultas por las columnas que las preceden, y dos profetas en las enjutas. Culmina el retablo con dos pesados *putti* semidesnudos, a peso sobre dos peanas, sosteniendo escudos y las armas de la pasión: la cruz y la escalera. Se completa con cinco pinturas: el Llanto ante

---

<sup>455</sup> ARChVa. Pl. Civiles, Varela (f), c. 1057, 9 y Registro de ejecutorias, c. 806, 23. Habría fallecido en 1573 cuando doña Inés dice ser curadora de su hijo: don Diego Pimentel Maldonado. El patronato de la capilla seguía, sino todo sí en parte, en manos de la familia, al menos, hasta 1577 (ARChVa. Pl. Civiles, c. 1347, 18). En 1594 el cabildo movió pleito contra don “Diego Tejeda Pimentel”, que por entonces era el patrono (AGS. CRC, 468, 8) y consta documentalmente que en 1611 gozaba de tal distinción don Antonio Maldonado de Tejeda Pimentel (ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 2091, 86).

<sup>456</sup> En el tercio inferior de los balaustres seis escudos, de los cuales sólo hemos podido identificar cinco: Zúñiga, Maldonado, Tejeda, Pimentel, Enríquez; la peana que sostiene la Virgen gótica el escudo de los Maldonado.

En la inscripción de la capilla puede leerse: RODERICUS ARIAS MALDONADO A TALAVERA, QUI OB SINGULAREM UTRIUQUE IURIS PRUDENTIAM. DOCTOR OBQUE. PLACIDUM FIDELEM INGENIUM AREGUM CATHOLICISSIMIS IURETIS. CONSILIARIUS CREATUS ATQUE AB EIS DEMINIMIS AUAM LUSITANIAMQUE DE COMPONENTIA PACE LEGATUS MISSUS. SACELLUM HOC ET SIBI ET POSTERIS DICAVIT. NON IGNARUS VERO QUANTUM ET APUD DEUM ET HOMINES HOMINUM PRECES. VALERET. XII. SACERDOTES SCHOLARES QUOTIDIE DIVINIS PREEIRENT. ATQUE SIBI ET ALIIS ASSIDUE RENTARENT SUI IMPENSIS ATENDOS SUAM INDUSTRIA REGEDOS: TESTAMENTO IHS ANDAVIT. OBJIT. ANNO. 1517. 17 CAL. SETE. QUE OMNIA UT RECTE PERAGANTUR. IUSTRIS: FRANCISCUS PIMENTEL MALDONADO CUI PATRONATUS CURA DELEGATA POSUIT. SUI SINNAM INDUSTRIA CURA HAT ANNO 1562.



Retablo de la capilla de El Salvador. ¿Hans Sibilla? Catedral vieja. Salamanca

cristo muerto, en la calle central; la Oración en el Huerto y la Asunción de la Virgen, en el lado del evangelio; y la Caída de Cristo, y la Visitación, en el de la epístola<sup>457</sup>.

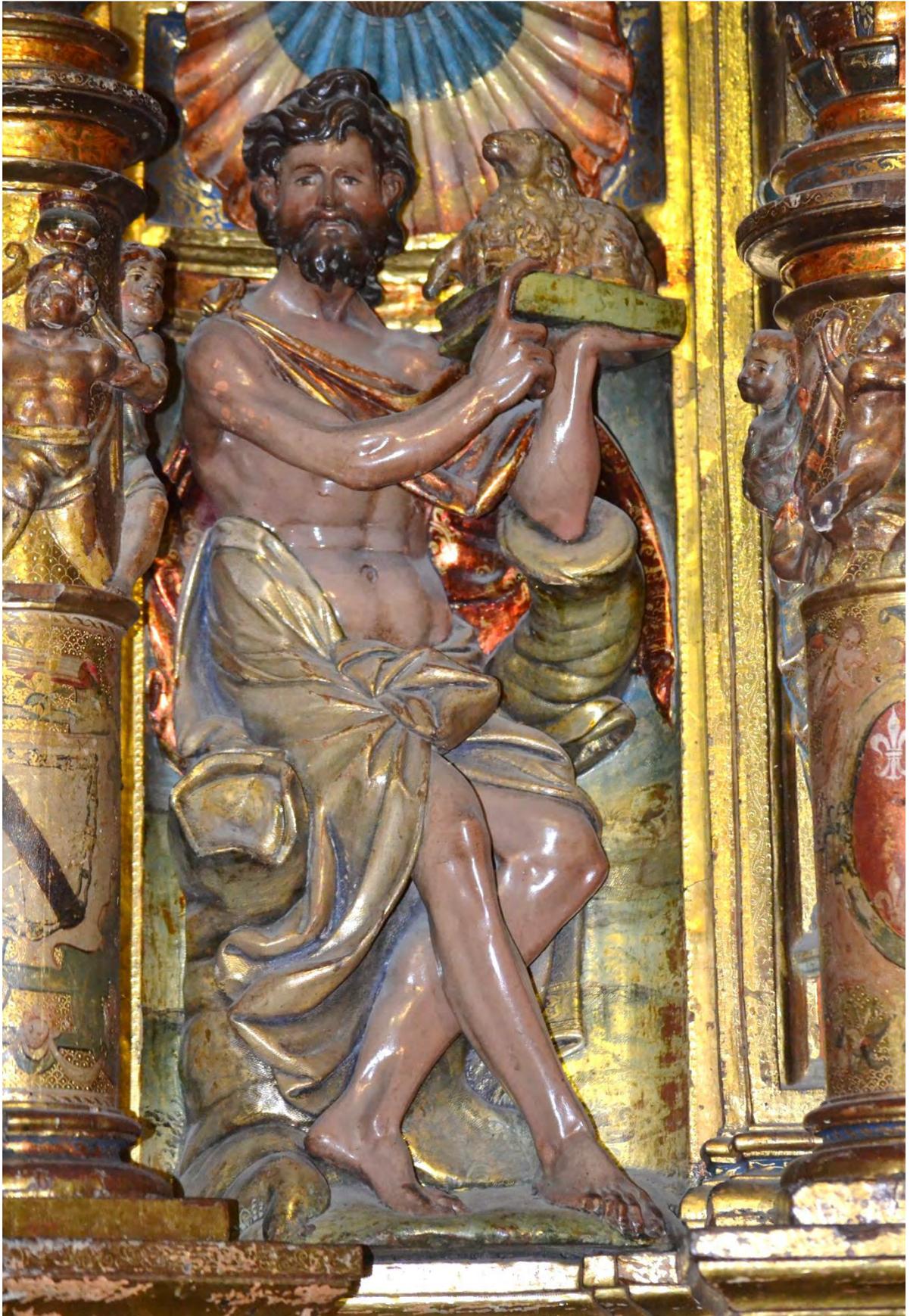
En el banco, entre ménsulas, se tallaron cuatro relieves, de derecha a izquierda: la *Anunciación*, *San Lucas*, *San Juan* y la *Adoración de los Pastores*. En las calles que flanquean la central, cuatro esculturas en hornacinas aveneradas; sólo la elegante figura del *San Juan Bautista* y la de *San Lorenzo* son piezas originales del retablo. La elegancia y clasicismo de todos los personajes, su delgadez y canon alargadísimo, las complejas posturas a las que los somete, el tratamiento de rostros, cabellos, así como el hiperdecorativismo vinculan esta obra a la producción documentada de Hans.

A la espera de que aparezca algún documento que complete el proceso constructivo de este retablo, hoy añadimos que estaba construido el 18 de agosto de 1571 cuando Francisco Rodríguez de Ledesma, vicepatrón de la capilla, dio a hacer al escultor Juan Bautista de Salazar

<sup>457</sup> En un espejo, una pequeña pintura de la Flagelación, y en el remate otra de la Deposición del cuerpo de Cristo en el sepulcro.



*Santa Bárbara. Juan Bautista de Salazar. Retablo de la Capilla de El Salvador. Catedral vieja. Salamanca*



*San Juan Bautista. ¿Hans Sibilla? Retablo de la Capilla de El Salvador. Catedral vieja. Salamanca*



*Adoración de los Pastores. ¿Hans Sibilla? Retablo de la Capilla de El Salvador. Catedral vieja. Salamanca*

dos imágenes de bulto de madera de nogal, para dos cajas quedan vacías en el retablo de la dicha capilla, la una del señor *San Sebastián* y la otra de Señora *Santa Catalina* mártir [...] e las ha de dar hechas y acabadas desde aquí al día de navidad primero venidero [...], acabadas e perfeccionadas o como han de estar para que se puedan pintar [...] y por ellas se a de dar lo que mandare Juan de la Peña, racionero de la iglesia catedral<sup>458</sup>.

Probablemente el escultor que lo talló, y que a nuestro entender no sería descabellado pensar que fuese Hans, “pasó desta presente vida” sin haberlo concluido; si es que acaso don Francisco Pimentel no hubiese especificado que no se hiciesen para disponer en los huecos imágenes por las que la familia tuviese especial devoción, aspecto que desde luego no era infrecuente cuando se igualaban retablos.

### **Su relación con la casa de Alba**

Se sabe que Hans trabajó también para la casa de los duques de Alba aunque, por ahora, sólo se le ha documentado en tareas menores relacionadas con el adorno y amueblamiento de su

<sup>458</sup> AHPSa. Antonio de Vargas, leg. n.º 3158, s. f. AUSa. R. 6, 3, fols. 452-453.



Anunciación. ¿Hans Sibilla? Retablo de la Capilla de El Salvador. Catedral vieja. Salamanca

palacio en Alba de Tormes<sup>459</sup>: haciendo diversos escaños, bancos de madera y revestimiento murales<sup>460</sup>.

Además, se puede señalar su intervención en otra obra de mayor empeño para otro miembro de esta poderosa familia: el *retablo principal* de la iglesia de Santa María la Mayor de Coca (Segovia) cuyo patronato pertenecía a la familia Fonseca. Sabemos que se le encargó en 1554 doña Aldonza de Toledo Manrique (nieta del I duque de Alba y esposa de don Juan de Fonseca y Ayala, V señor de Coca y Alaejos) y que por él debía de cobrar 2.500 reales (227,27 ducados).

El visitador del obispado reconoció en 1777 que el retablo no se encontraba en buen estado de conservación al igual que los colaterales que se hallaban “sumamente indecentes”, pero se le recuerda que su reparación debería de correr por cuenta del duque de Veragua, esposo de doña M.<sup>a</sup> Teresa de Silva y Álvarez de Toledo, hija del duque de Alba, patronos de la capilla mayor del templo, por lo que “suspendió, por ahora, tomar providencia sobre este

<sup>459</sup> Aunque las cantidades a las que se refieren las cuentas se dice que comprenden los años 1472-1573, tal vez esta última fecha sea una errata y aluda al año 1537 con lo que sería la primera fecha conocida de su actividad. FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, Jacobo. *Ob. cit.*, p. 31.

<sup>460</sup> HERBERT GONZÁLEZ, Zymla. “El castillo palacio de Alba de Tormes, simbolismos clásicos en un edificio medieval”, en DE MARIA, Sandro y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (eds.). *El imperio y las hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia, 2014, p. 71.

particular” hasta su regreso a Segovia. Sería entonces cuando se acordó su sustitución por otros neoclásicos que todavía se conservan en el templo<sup>461</sup>.

### Otras noticias

Aquel año de 1554, el 14 de octubre, igualó con los vecinos de Alba de Tormes, Juan Maldonado y Alonso de Valencia, “*un arco de cantería*” en el lado de la epístola de la capilla mayor de la iglesia de Santa Cruz de la villa, propiedad del difunto Antonio de Valencia, “el cual yo tengo de hacer de piedra de Villamayor conforme a una traza que me habéis dado [...] con tres piedras para tres sepulturas de moçarabes (sic) con las armas que me dijeseis e letrero”. Se comprometió a tenerlo hecho en un año por 150 ducados “las tres piedras que se han de echar han de ser todas tres de valor de 12 ducados, antes más que menos, las cuales dichas tres piedras han de llevar sus armas e letreros como arriba va declarado”<sup>462</sup>.

Después de 1554 se carecen, por ahora, de más noticias sobre su actividad profesional aunque sabemos que seguía vivo en 1556, año en el que bautizó a su hija Dorotea<sup>463</sup> pero había fallecido el 21 de marzo de 1561 porque entonces su viuda asentó a su hijo Arnal Sevilla (sic) con Alonso Fernández de Córdoba, impresor de libros vecino de Valladolid, para que aprendiese, durante siete años, el oficio “ques a cortar e a fundir la letra e a componer e batir e a tirar e a todo lo demás tocante al dicho arte”<sup>464</sup>. Es curioso que no lo asentase como mozo en una de las numerosas imprentas que había en Salamanca, más aun cuando ella declara seguir siendo vecina de esa ciudad.

Todavía el 13 de febrero de 1569 una hermana de Ana Bello, Isabel Pereira, en su testamento, recordaba a su cuñado aclarando que la hacienda del hermano de ambas, Francisco Bello, se había vendido a su propio esposo y a Hans Sibilla<sup>465</sup>.

---

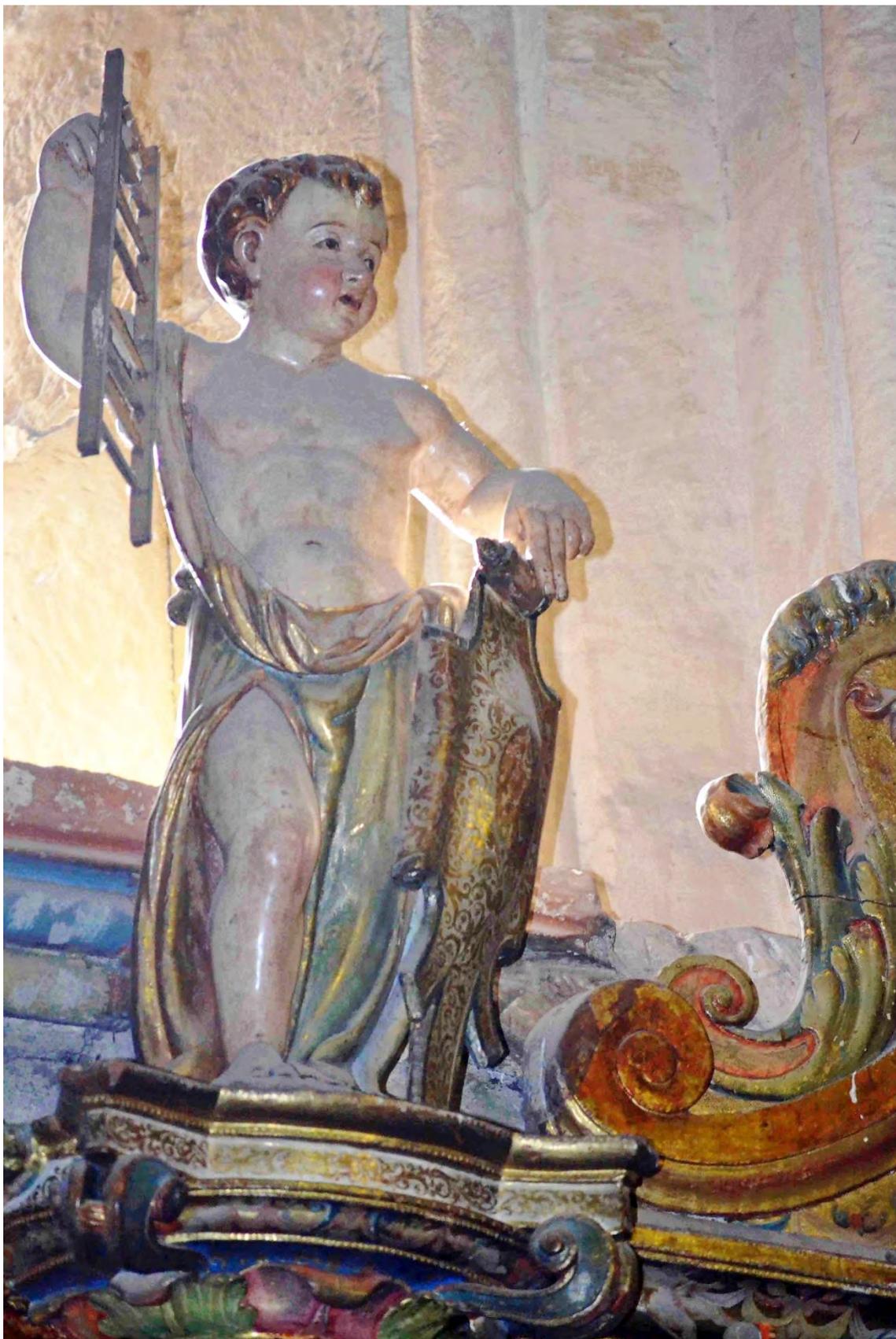
<sup>461</sup> RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe. *Historia de Coca (estudios y documentos)*. Segovia, 1998, pp. 114-115.

<sup>462</sup> Adelantamos la noticia en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (b), pp. 21-22.

<sup>463</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1996, p. 202 nota 112.

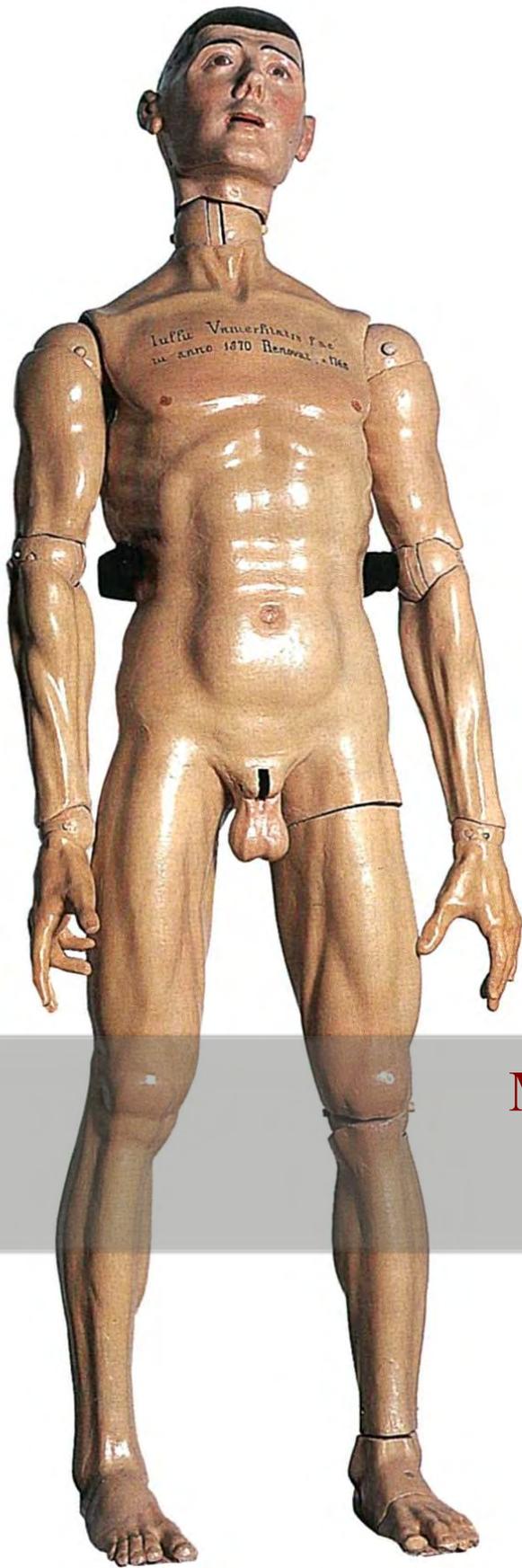
<sup>464</sup> AHPSa. Juan de Vargas, leg. n.º 4541, fols. 559r-560vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 459.

<sup>465</sup> AHPSa. Pedro Calderón, leg. n.º 3877, fols. 483r-485vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 460.



*Putti ¿Hans Sibilla?* Retablo de la Capilla de El Salvador. Catedral vieja. Salamanca





**MATEO VANGORLA**

**1537 - ca. 1599**



## Oficial de Juan de Juni en Valladolid (1556)

Si sobre el escultor Mateo Vangorla (1537- ca. 1599)<sup>466</sup> se han producido avances respecto a su biografía y posible formación, su *manera* continúa siendo una incógnita porque a pesar de haberse localizado referencias documentales de su actividad en Salamanca casi todas las piezas que contrató han desaparecido. Su posible origen flamenco señalado por varios autores se ha visto reforzado al haber sido identificado entre los oficiales, maestros y colaboradores extranjeros que pertenecían al círculo de Juan de Juni hacia 1556<sup>467</sup>.

## Su presencia en Salamanca (ca. 1559)

Bien es cierto que cuando el propio Vangorla extendió el 31 de julio de 1559 la carta de dote y juramento de su futura esposa, Jerónima Vázquez, declaró ser hijo de Ana de Espinosa y de Juan Vangorla<sup>468</sup> y “natural” de la villa de Alaejos (Valladolid), localidad perteneciente entonces a la diócesis de Salamanca<sup>469</sup>. Tal circunstancia permite pensar que quizás fuese el padre quien tuviese esa ascendencia europea porque la madre, además de tener apellido castellano, era propietaria de una casa en aquella localidad<sup>470</sup>. Tal vez pueda confirmarse que el padre también hubiera sido escultor si se le identifica con el Juan Vangorla responsable de la autoría de un *Cristo* y un *San Miguel* en la parroquial de Yecla de Yeltes<sup>471</sup>.

Mateo y Jerónima se instalaron en la ciudad del Tormes, en una vivienda propiedad del clérigo Juan Vázquez, suegro del artista<sup>472</sup>, cuya fachada se abría a la calle de Pozo Amarillo

---

<sup>466</sup> Se deduce su fecha de nacimiento porque en 1571 declaró tener 34 años de edad “poco más o menos”. Archivo Real Chancillería de Valladolid. Pl. civiles, Zarandona y Balboa (olv.), c. 798, 2, s.f.

<sup>467</sup> Aquel año, residiendo en Valladolid, actuó de testigo en el testamento de la esposa de Juan de Juni. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. “Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 1, 1996-1997, p. 16; URREA, Jesús. *Ob. cit.*, 2006, p. 10.

<sup>468</sup> La rareza del apellido provocaba que los escribanos le citasen como “Vangorga” o incluso Vargas.

<sup>469</sup> Todos los datos de carácter biográfico que aportamos se hallan en ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 1194, 1; los publicamos en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015 p. 16.

<sup>470</sup> Antes de fallecer Ana de Espinosa dividió la casa en dos partes heredando Mateo la mitad. Por un lado lindaba entonces con la del licenciado Juan de Meno y por otro con la de Pablos Carrasco. El 6 de diciembre de 1571 Mateo vendió su parte, por 17.000 maravedís (45,45 ducados), a Miguel Cervero propietario de la otra mitad (¿acaso cuñado de Mateo o marido de alguna tía suya?). AHPSa. Juan de Vargas, leg. n.º 3.658, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 471.

<sup>471</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 73.

<sup>472</sup> La familia Mercado donó la casa a Juan Vázquez el 17 de enero de 1543, por los buenos servicios que le había prestado durante años, el cual permitió al matrimonio y luego a sus nietos vivir en ella como inquilinos, reservándose la propiedad y el derecho a habitarla los días que le quedasen de vida. También se comprometió a sostener durante cuatro años a los recién casados entregándoles los cuatro siguientes 5.000 maravedís

y lindaba por un lado con la “casa de la escalerilla”, habitada entonces por el bachiller Roldán, por el otro con casas principales de la familia Mercado y, por detrás, con las casas de Villar Real. A causa de esta vivienda se entabló el 9 de octubre de 1565 un pleito entre los Vangorla y Leonor de Mercado, nieta de los primeros dueños que reclamaba una cuarta parte de la propiedad para poder ampliar la suya<sup>473</sup>.

Tuvieron, al menos, tres hijos. Al mayor, llamado Juan como el abuelo, le bautizaron el 30 de noviembre de 1562 en la parroquia de San Julián<sup>474</sup>. Sabemos que estudió Teología en la Universidad entre los cursos 1581-1582 y 1585-1586<sup>475</sup>. Tal vez, como sucedió con el hijo de Juan de Montejo, se formase como escultor en el taller familiar ya que consta que un tal “Juan Bangorça” (sic), entallador, trabajó en las figuras del túmulo que la Universidad erigió por las honras fúnebres celebradas el 3 de enero de 1581 por la reina doña Ana de Austria<sup>476</sup>, y luego abandonase la profesión para consagrarse a la vida religiosa. El segundo hijo se llamó Mateo como su padre, y le bautizaron el 8 de agosto de 1568, mientras que el menor, Pedro, recibió dicho sacramento el 16 de agosto de 1570<sup>477</sup>. De ninguno de ellos se vuelve a tener noticias.

La primera obra en la que sabemos intervino Mateo, por el momento, fue la *custodia* para el retablo de Rodasviejas, concertada conjuntamente el 18 de diciembre de 1561 con el entallador Juan Bautista de Salazar y el pintor Juan de Aguilar. Se fabricaría en madera de pino, de formato poligonal, con sus columnillas y traspilares, un relieve de la Resurrección en su puerta y en las hornacinas laterales las figuras de San Pedro y San Pablo; en el segundo cuerpo se dispondrían las “coronaciones y remates convenientes”. Se

---

(13,36 ducados) anuales para su sustento. La dote se completó con otros 30.000 maravedís (80,21 ducados): 20.000 en “dineros contados” y otros 10.000 en preseas y ajuar.

<sup>473</sup>El proceso, que se inició en Salamanca, se vio en revista en la Real Chancillería de Valladolid el 15 de diciembre de 1570. El tribunal acabó fallando a favor de los Vangorla.

<sup>474</sup>PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1996, p. 204, nota 130

<sup>475</sup>AUSa. R. 299, fol. 93vº, R. 300, fol. 81 vº, R. 301, fol. 99vº, R. 302, fol. 109r y R. 303, fol. 128r. Quienes tomaron y anotaron los datos en los libros de matrícula recogieron su nombre y apellido: escrito indistintamente con “B” y con “V”; de dónde era natural: Salamanca; y que era “bautista”: que debe de ser entendido como “el que bautiza”. *El Tesoro de la lengua castellana o española compuesto por el licenciado Don Sebastián de Covarrubias*. Madrid, 1611, p. 119. Sabemos, además, que en el mes de julio del año 1582-1583, aprobó dos “cursos”, uno en Biblia y otro en Ensenias (sic) con Antonio Ruíz Cabezón y Francisco Martín Pajares. AUSa. R. 596, fol. 3vº.

<sup>476</sup> Los artistas que trabajaron en el túmulo lo hicieron desde comienzos de diciembre de 1580. SANZ HERMIDA, José María y SANZ RAMOS, José. “Honras solemnes que la Universidad de Salamanca hizo a la muerte de la reina doña Anna, seguidas de los poemas inéditos a las mismas de Henrique Cock Gorcomio, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 44 (2000), p. 379.

<sup>477</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1996, p. 204.

comprometieron a entregarla terminada en el plazo de un año, repartiéndose entre los tres la cantidad en que los tasadores la valorasen. No se ha localizado<sup>478</sup>.

El 1 de junio de 1565 estaba trabajando en Valdecarros porque ese día el mayordomo de la iglesia, Juan Martín, se obligó a entregarle 20 ducados por razón de la madera utilizada para hacer una cajonería<sup>479</sup>.

El *retablo* que realizó para Aldeanueva del Arzobispo de Santiago, hoy Aldeanueva de Figueroa, dedicado a San Bartolomé así como la escultura de su titular tampoco se ha conservado<sup>480</sup>. Estaba ya asentado el 13 de agosto de 1566 cuando el mayordomo del templo y el escultor acordaron no aceptar la valoración que habían dado el pintor Juan de Auñón y el entallador Juan Moreno de la escultura de *San Bartolomé*, acordando que cobraría 20 ducados por el retablo -no sería el principal del templo- y 12.500 maravedís (33,42 ducados) por la escultura<sup>481</sup>.

### **El maniquí anatómico para la Cátedra de Cirugía (1568-1570)**

Mateo Vangorla es el autor del famoso *maniquí anatómico* de la Universidad<sup>482</sup>, fechado y firmado en 1570. El encargo se efectuó en 1568 por requerimiento del primer titular de la cátedra de Cirugía de la Universidad: don Andrés Alcázar, para que los alumnos practicasen en él los tipos de ligaduras, reducciones, y vendajes de huesos fracturados y luxaciones que venían recogidos en el tratado de cirugía de Cuy de Chauliac, libro reglamentario de cuarto curso de la asignatura de *Álgebra*. También se utilizó como prueba en las oposiciones a esa cátedra<sup>483</sup>.

La Universidad encargó al doctor Antonio Gallego, el 8 de junio de 1570, responsable de hacer tasar el maniquí (o estatua como se refieren a ella en la documentación) y abonar a Vangorla la cantidad que le adeudaban<sup>484</sup>.

---

<sup>478</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, pp. 174-175; Id. *Ob. cit.*, 1991, pp. 410-413.

<sup>479</sup> AHPSa. Pedro de Parada, leg. n.º 4608, fol. 371r y v.º.

<sup>480</sup> Agradecemos el dato al párroco Antonio Martín.

<sup>481</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, 1987, pp. 119, 123 y 129.

<sup>482</sup> URREA, Jesús (*Ob. cit.*, 2006, p. 4) es el primero en vincular el maniquí con el escultor.

<sup>483</sup> SANTANDER RODRÍGUEZ, Teresa. "La creación de la cátedra de Cirugía en la Universidad de Salamanca", *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, Año IV (1965), pp. 191-213.

<sup>484</sup> AUSa. R. 39, fol. 89r.

Éste compareció ante el claustro el 6 de febrero de 1571 diciendo que unos tasadores habían estimado el maniquí en 60 ducados, pero que a él personalmente le parecía una cantidad cuanto menos exagera por lo que acordaron volver a tasar la pieza. Así se hizo y el 28 de marzo Gallego volvió a tomar la palabra en el claustro comunicando al resto de los presentes que la nueva tasa había sido de 27 ducados; como a Vangorla ya le habían entregado 4 ducados como aval para que comenzase con el maniquí, el precio definitivo de la tasación quedó en 31 ducados. Los encargados de realizar esta segunda tasación fueron el pintor Francisco de Montejo, al que la Universidad tenía que darle 4 reales por sus servicios (ya que otros 4 tenía que abonárselos el propio Vangorla de su bolsillo, lo que nos hace pensar que quizás hubiese sido nombrado por el escultor), y un entallador llamado Antonio de Arçe, al que acordaron darle 8 reales<sup>485</sup>. Éste último elevó una queja al claustro, descontento con esos 8 reales, recordándoles la cuantiosa baja que había hecho de la tasación previa y que en dicha tasación “había puesto muchos ratos de trabajo”. Por todo, en la sesión del 28 de abril acordaron entregarle 3 reales más<sup>486</sup>.

Mide 1,40 m y se talló en madera de pino. Es una pieza única, no sólo por su carácter profano y científico, alejado de las esculturas sacras y devocionales, sino porque habla de un maestro hábil en los trabajos de corte mecánico y utilitario. Articulado por el tobillo, rodilla y pierna derecha (las articulaciones de la pierna izquierda se quedaron fijas para asegurarlo a la peana), así como por las muñecas, los codos, los hombros, el cuello y el pene (que no se conserva). Los miembros rotan por medio de bolas y con unas espigas o *topes* se pueden fijar, quedándose en el ángulo que se desee o se necesite en cada caso. Vangorla talló la cavidad bucal y la anal, y le colocó ojos de vidrio<sup>487</sup>.

---

<sup>485</sup> No hay constancia de ningún entallador con ese nombre activo en Salamanca en esa época. Acaso el claustro pudiera estar refiriéndose a Antonio de Yarza, autor de los relieves del órgano de la Catedral nueva (1564). Sabemos que Yarza y el Estudio tenían cierto grado de relación pues en 1573 el bachiller Antonio Arnedo, como administrador de esa institución, arrienda en su persona y en la de su mujer (Úrsula del Castillo) unas casas que la Universidad tenía a la calle de las Mazas, por tres años con una renta de 10 ducados anuales. En 1576 y 1579 las partes renovaron el contrato en los mismos términos. AHPsa. Antonio de Vera, leg. n.º 3184, fols. 61r-62vº; leg. n.º 3187, fols. 208r-204vº; y 3190, fols. 942r-943vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 481-483.

<sup>486</sup> AUSA. R. 40, fols. 41r, 72vº y 81r

<sup>487</sup> En su tórax esta inscripción: “Iussu Universitatis factuanno 1570”. Se utilizó hasta el siglo XVIII momento en que lo aderezó Simón Gavilán Tomé en 1765 “Renovat 1765. ArqutGabilanScul&Pinxan!” Se restauró de nuevo en 1995 por el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte con motivo de una exposición en Tokio. En junio de 1997 se repararon por la Junta de Castilla y León las articulaciones defectuosas, se le reconstruyó con resina cuatro falanges y la nariz, y se colocó el ojo que se había incrustado en la órbita ocular. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA, Eduardo. *Inventario artístico de Bienes Muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002, pp. 157-159. La pieza ha sido objeto de varias fichas para catálogos: NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. “Mateo de Vangorla. Maniquí anatómico para la práctica de vendajes”, en *Felipe II. Un monarca y su época*. Madrid, 1998, p. 480. RODRÍGUEZ

### Viaje a Valladolid como oficial de Alonso Falcote (1570)

Trabajó también en Valladolid al servicio del escultor Alonso Falcote, entre finales de agosto y principios de noviembre de 1570, colaborando como oficial suyo en la fábrica de una obra singular efímera, el denominado *Caballo de la Fertilidad*, que se dispuso en la Plaza Mayor de la villa con motivo de las fiestas que honraron la visita de doña Ana de Austria, cuarta y última esposa de Felipe II. Cobró de salario 7 reales por jornal<sup>488</sup> y, sin duda, su selección para participar en tal proyecto no sería aleatoria conocida su habilidad para trabajar en esculturas móviles.

El 29 de enero de 1571 acudió ante la justicia competente de la ciudad de Salamanca como uno de los testigos de Falcote en el pleito que éste mantenía con el Concejo, Justicia y Regimiento de la villa por el dinero que le habían quedado a deber. De sí mismo dijo ser “oficial de escultor e maestro en el arte, e ha tenido muchas obras de pintura y escultura a cargo”, y que estuvo empleado en el *Caballo* todos los días que duró la obra, trabajando como el resto de oficiales “de la mañana a las diez o las once de la noche” para poder cumplir con los plazos señalados.

Parece que Vangorla se halló presente “al tiempo que el dicho Caballo se acabó y estuvo en la dicha villa de Valladolid, cuando la reina Nuestra Señora entró en ella [y el Caballo] salió con cohetes de pólvora e con atabales”, lo que quiere decir que al terminar su trabajo no se apresuró por volver a Salamanca, sino que optó por quedarse con Falcote en Valladolid. Aún seguía en la villa el 29 de noviembre de 1570 cuando Juan de Juni y Esteban Jordán tasaron el Caballo, tasa a la que estuvo presente. Ni que decir tiene que de los sobredichos dijo que eran “de los buenos oficiales que hay en España, y este testigo ha visto sus obras, e por tales los tiene”. Sobre Falcote añadió como durante los meses que duró la construcción se afanó por buscar a buenos oficiales para incluirlos en el proyecto, y que para tenerles contentos y que se afanasen en su trabajo les pagaba muy buenos salarios, dándoles de comer a su costa y pagándoles “las veladas”<sup>489</sup>.

---

SÁNCHEZ, Juan Antonio. “Vangorla, Mateo de. Maniquí para prácticas de cirugía”, *El siglo de fray Luis de León, Salamanca y el Renacimiento*. Salamanca, 1991, pp. 198-199. AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel (dirs.). *Loci et Imágenes / Imágenes y Lugares. 8000 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* [Cat. Expo. Salamanca, 2013]. Salamanca, 2013, pp. 130 y 145.

<sup>488</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, pp. 17 y 20.

<sup>489</sup> Su declaración y la de sus convecinos, el escultor Antonio Yarza y el pintor Pedro de Santiesteban, se encuentran transcritas en el *Apéndice documental* (Doc. V).

## Éxito de sus esculturas de Nuestra Señora

Con destino a la cofradía de San Roque radicada, en su propia iglesia de Salamanca<sup>490</sup>, sabemos que talló una escultura de *Nuestra Señora* tasada el 29 de mayo de 1574 por Alonso Falcote, noticia que refuerza la indudable relación que mantenían ambos artífices, y el escultor Sebastián de Ávila intervino en nombre de la cofradía, acordando ambos que estimaban su valor en 15.900 (42,51 ducados). De su policromía y dorado se encargó el pintor Antonio González, trabajo que valoraron el 17 de agosto de 1574 los pintores Diego de la Cruz y Diego Gutiérrez en 14.268 (38,14 ducados)<sup>491</sup>. La escultura tampoco se conserva.

La cofradía de Nuestra Señora de Yecla de Yeltes le encargó un *retablo* por 14.000 maravedís (37,43 ducados) pero como no lo entregaba el mayordomo marchó a Salamanca el 7 de octubre de 1575 para reclamarle que lo instalase. El documento no especifica si Vangorla debía tallar, o no, la escultura titular del retablo pero de la lectura del *Libro de los lugares y aldeas* se deduce que no porque a inicios del XVII había en Yecla “necesidad de una Virgen del Rosario” ordenando el visitador a la cofradía que la encargase<sup>492</sup>.

Seguramente fuese el mismo retablo dedicado a *Nuestra Señora del Rosario* que el 25 de marzo de 1590 se comprometió a policromar por 60 ducados el pintor Lucas Mateos, vecino de San Felices de los Gallegos<sup>493</sup>.

En paradero desconocido, después de su venta, se encuentra otra escultura de *Nuestra Señora del Rosario* que realizó para la parroquia de Cabrerizos. Tan solo sabemos que el 6 de junio de 1586 su mayordomo otorgó poder al artista para que cobrase de los bienes de Vicente de la Mata 17.000 maravedís de los que aún se le adeudaba por ella de un total de 23.400 (62,56 ducados)<sup>494</sup>. Es evidente que sus esculturas de *Nuestra Señora del Rosario* tuvieron cierta popularidad, a juzgar por las que se le encargaron ya que a las anteriores

---

<sup>490</sup> Estaba instalada a orillas del Tormes. Desapareció con la riada de San Policarpo en 1626.

<sup>491</sup> Id. *Ob. cit.*, 2015, p. 24.

<sup>492</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 30.

<sup>493</sup> AHPSa. Alonso Méndez. Leg. n.º 5.249, s.f. AUSA. R. 6, 3, fol. 210. AHPSa. Juan de Zayas. Leg. n.º 6.479, fol. 113r-1401vº; AUSA. R. 2, 7, fol. 117

<sup>494</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, 1987, p. 234.



*San Miguel ¿Juan Vangorla? Yecla de Yeltes. Salamanca*

deben sumarse las que hizo para Aldeahuela de Bóveda (ca. 1590), policromada por Alonso Rodríguez<sup>495</sup>, El Milano (ca. 1590) y Barreras<sup>496</sup>.

### **Último encargo conocido: la custodia de la Vera Cruz (1599)**

Falleció después de 1599 ya que en aquel año escrituró una *custodia* o tabernáculo destinado a la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca, por el momento su último encargo conocido, el cual desaparecería al instalarse el actual retablo barroco<sup>497</sup>. Concertada en madera de nogal, por 200 reales, medía 62 × 83 cm y en su puerta (41 cm) se pintó el símbolo de la cofradía “una cruz con un lienzo arriba y al pie su calvario”. A los lados, por lo que imaginamos que su forma sería semi poligonal, cuatro figuras, dos en relieve y otras dos de bulto probablemente en hornacinas. La custodia se hallaba alojada en una estructura, a manera de retablo (2,91 m de alto × 83 cm de fondo) formado por pilastras y rematado en un frontispicio, en cuyo interior se instalaría la pintura de un Crucificado y encima se colocaría un “Cristo de bulto” preexistente que identificamos con el que escultor Pedro Hernández convirtió en articulable en 1615-1616 para celebrar la ceremonia del Desenclavo y Entierro<sup>498</sup>. El día 9, Martín de Espinosa salió como su fiador.

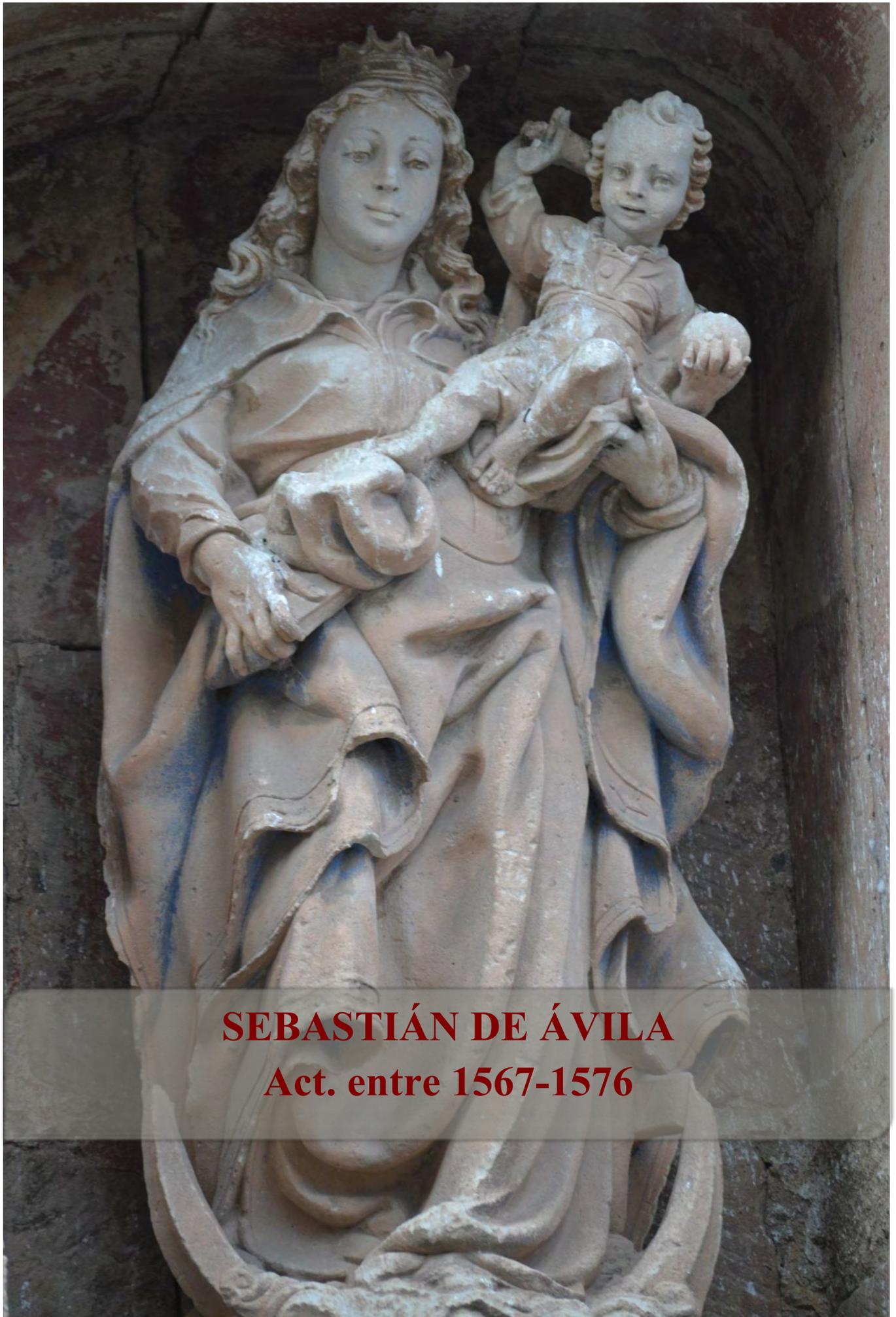
---

<sup>495</sup> Gracias a que el 14 de agosto de 1590 Alonso de Barrientos y Martín Jiménez, vecinos del lugar, se comprometieron a entregarles 28.620 maravedís sabemos que medía dos varas (1,67 m aprox.), tenía una correa y un Niño Jesús en los brazos. AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5262, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 472.

<sup>496</sup> La del Milano, que tenía que ser como la que había hecho para Barreras, mediría 5 cuartas (1,05 m aprox.) y por ella el mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario le pagaría, cuando la asentase el día de San Miguel de 1591, la suma de 8.000 maravedís. AHPSa. Bartolomé González, leg. n.º 6701, fols. 663r y vº. AUSa. R. 6, 3, fol. 212.

<sup>497</sup> AHPSa. Alonso Méndez. Leg. n.º 5.271, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 213.

<sup>498</sup> En el inventario de 1679 se sitúa al Cristo articulable flanqueado por las esculturas de Dimas y Gestas en el altar mayor. VV.AA. *Lignum Crucis. V centenario de la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca*. Salamanca, 2006, pp. 78 y 79.



**SEBASTIÁN DE ÁVILA**

**Act. entre 1567-1576**



## Noticias biográficas y primeros trabajos

De su vida personal sólo se conocen un par de datos que no dejan de ser extraños. Parece ser que estuvo casado con Isabel de Maldonado con la que tuvo un hijo llamado Julio Pérez, que fue pintor, aunque sin obra aún conocida. Según parece Sebastián perteneció a la cofradía de Nuestra Señora de la Paz y San Ildefonso, extramuros de la ciudad, pues su nombre se anota “por [entre] los artífices plateros”, en el libro viejo de acuerdos<sup>499</sup>.

Su *retablo* para la iglesia de la Purificación de Narros de Matalayegua ha perecido. Estaba terminado y asentado el 2 de mayo de 1567 pues ese día Sebastián nombró al entallador Luis de Almenara, mientras que el mayordomo de la iglesia llamó al entallador Juan Moreno, para que lo valorasen<sup>500</sup>. Sería el que casi media centuria después, en el *Libro de los lugares y las aldeas* se describe como “bueno, debe del mismo [la parroquia] 36.000 maravedís”<sup>501</sup>, deuda que se refería a su la policromía pues consta que el 8 de febrero de 1607 el pintor Martín de Cervera reclamaba 200 reales que aún no se le habían entregado<sup>502</sup>.

Su trabajo para los agustinos calzados y el Colegio de San Bartolomé, en la ciudad, le brindarían un gran prestigio y notable popularidad entre los salmantinos. De ambas instituciones había formado parte San Juan de Sahagún; capellán del Colegio desde el 25 de enero de 1450, cargo que renunció en 1453 para poder dedicarse a la predicación, y fraile del convento, conocido como de San Guillermo, desde 1563.

Para honrar a tan ilustre miembro, el 3 de junio de 1569 el rector de San Bartolomé autorizó al licenciado Juan Gómez y al doctor Matías Rodríguez para que pudieran contratar con “cualesquier oficiales ensambladores, canteros, carpinteros, cerrajeros como con otros cuales que fuere menester” la construcción de un tabernáculo en la iglesia de San Pedro, que se les concedió a los agustinos en 1377 por su proximidad con las casas que habían fundado, “que era en la sepultura del beato [...] conforme a las trazas que se le dieren”.

Aquel 16 de junio encargaron a Sebastián de Ávila cinco estatuas para colocarlas en dicho tabernáculo: *San Agustín*, “vestido de pontifical con su ciudad de Dios, sentado, con su báculo” de 4 pies y medio (1,26 m aprox.); dos de *San Juan de Sahagún*, de medidas iguales a la anterior, una vestido como un colegial de San Bartolomé con un libro en las manos, y la

---

<sup>499</sup> Los datos en CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1995, p. 301 nota 2.

<sup>500</sup> AUSa. R. 6, 3, fol. 229.

<sup>501</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 152

<sup>502</sup> AHPSa. Ambrosio Díaz Cornejo, leg. n.º 5569, s. f. AUSa. R. 2, 8, fol. 4. La escritura se encuentra transcrita en el *Apéndice documental* (Doc. VI).

otra vestido como fraile agustino sosteniendo una cruz; las otras dos, que medirían tres pies de alto (0,84 m aprox.), serían *tenantes* de sendos escudos con las armas de ambas instituciones. El escultor juró darlas acabadas en cuatro meses comprometiéndose a abonar al convento 40 ducados si se retrasaba en su entrega<sup>503</sup>. Quizás se le apremiaba tanto debido a la “traslación” de los huesos de San Juan de Sahagún, cuyos restos por entonces se encontraban guardados en un arca de piedra<sup>504</sup>.

Nos consta que a comienzos del XVII tenía su propia capilla y un sepulcro digno, debajo del coro de San Pedro<sup>505</sup>. Gil González de Ávila, diácono y racionero en la Catedral, escribió que el cuerpo descansaba en “un tabernáculo bien labrado y alrededor tenía esta inscripción: EN ESTE TABERNÁCULO ESTÁ ENTERRADO EL SANTO FRAILE JUAN DE SAHAGUN. MURIÓ EL SANTO, DIA DE SAN BERNABÉ, AÑO M.CCCC.LXXIX DE SU EDAD XLIX”. Debajo había un altar donde se celebraban los oficios religiosos. Una reja de hierro, sufragada con las limosnas de los salmantinos, cerraba el sepulcro y en ella se podía leer: “AGUSTINIANI SALMANTICENSES, EX STIPE QVAM POPVLVS CONTVLIT, IOANNIS SAHAVN FRATRI SVO, VIRO DVM VIXIT SANCTO A NORTE MIRACVLIS CELEBRI”<sup>506</sup>. Lástima que el historiador no reparase en las esculturas que había tallado para el monumento Sebastián de Ávila, que tampoco se han conservado, pues el convento y la iglesia fueron expoliadas por los franceses, derribándose los complejos con posterioridad.

### **Nuestra Señora del templo de la Vera Cruz (1571)**

En la talla de piedra tenía notable habilidad pues la *Virgen con el Niño* que preside la fachada de la iglesia de la Vera Cruz<sup>507</sup> posee bastante calidad, sobre todo en los juegos de paños de la túnica y el manto de la Virgen; sin embargo su rostro es estereotipado, de cara redonda y muy dulce sin apenas expresión. La cofradía se la encargó en 1571, según Casaseca por 17 ducados cantidad que nos parece cuanto menos ridícula; más bien esa cifra sería un descargo. Asimismo se le entregó otras cantidades menores por una *custodia* que en

---

<sup>503</sup> La noticia se adelantó en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a), p. 20.

<sup>504</sup> VILLAR Y MACÍAS, MANUEL. *Historia de Salamanca... Libro V*. Salamanca, 1974, p. 83.

<sup>505</sup> Id. *Ob. cit.*, 1974, p. 44.

<sup>506</sup> GONZÁLEZ DE ÁVILA, Gil. *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo*. Salamanca, 1605, pp. 396-397.

<sup>507</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1995, p. 304. Id. “Virgen con Niño”, en *Lignum Crucis* [Cat. Expo. Salamanca, 2006]. Salamanca, 2006, pp. 54-55.

1599 sería reemplaza por otra tallada por Mateo Vangorla<sup>508</sup>. En cambio, no creemos que sea suya la escultura de *Virgen con el Niño* que preside la portada de la iglesia de Santa María de los Caballeros (ca. 1582)<sup>509</sup>. En nuestra opinión, la *Virgen con el Niño* de la fachada del templo de La Vega se encuentra muy relacionada con la de la Vera Cruz, en su aspecto, pliegues, delicadeza de rostro y manos, dulzura etc. El Niño de este grupo ha perdido, por desgracia, la cabeza original; también con la *Virgen con el Niño* que preside la portada del templo parroquial de Villaverde de Guareña.



*Crucificado*. Sebastián de Ávila. Las Casas del Conde. Salamanca

<sup>508</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, pp. 16-17.

<sup>509</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016 (a), p. 20.

### **Pleito por un Crucificado para Casas del Conde (1574-1575)**

La carta ejecutoria de un proceso judicial visto en el tribunal de la Chancillería entre 1574 y 1575 demuestra que fue autor del *Crucificado* existente en el Humilladero de la localidad salmantina de Las Casas del Conde, encargado hacia 1573 por la cofradía de la Vera Cruz que entonces radicaba en el templo. Aquel 18 de mayo su mayordomo Alonso Martín, avalado por Andrés Barbero, firmó con Sebastián de Ávila una carta de obligación comprometiéndose el fiador a entregarle 39 ducados y 3 reales por el Crucificado “que vos el dicho Sebastián de Ávila hicisteis para el Humilladero del dicho lugar de las Casas, a punta y dorado”.

Se trata del primer Crucificado conocido de este artífice. Pieza de carácter manierista en la que su anatomía hercúlea y desproporción entre sus miembros (tórax de canon corto en comparación a los largos brazos y piernas) vinculan su estilo al de otros artistas que por entonces trabajaban en la antigua diócesis de Salamanca y Ciudad Rodrigo como Lucas Mitata y Juan de Montejo. Representado muerto, con unos rasgos faciales afilados, barba puntiaguda y densos mechones de pelo resbalando por su espalda, posee un singular paño de pureza que se adhiere y enrolla por sus muslos y caderas, insistiendo en su horizontalidad y pesadez<sup>510</sup>.

### **Esculturas en madera**

Al pintor Gabriel de Parrales, vecino de Béjar, le entregó una de sus esculturas de *Nuestra Señora*, casi con toda seguridad en blanco, para que el último la policromase. El 31 de marzo de 1572 Parrales aún debía a Sebastián 8 ducados y 6 reales por ella<sup>511</sup>.

El 29 de abril de 1574 tasó por orden del mayordomo de la cofradía de San Roque, la *Virgen con el Niño* que había realizado Mateo Vangorla y había policromado Antonio González<sup>512</sup>.

Barbero y de Miguel dijeron que la escultura de la *Virgen con el Niño* que concertó el 17 de octubre de 1575 era para la villa de Hoyos [del Espino]<sup>513</sup>, afirmación que repitió

---

<sup>510</sup> El pleito, “que era sobre el verdadero valor del Crucificado” y que se vio de revista el 8 de marzo de 1575, lo falló el Tribunal de la Chancillería a favor del escultor, condenando a la cofradía y su fiador a pagarle 40 ducados. Por entonces Sebastián ya había recibido 17 ducados “y demás maravedís”. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, pp. 24-25, notas 51 y 52.

<sup>511</sup> AHPSa. Jerónimo de Rueda Maldonado, leg. n.º 4163, fol. 496r. AUSA. R. 6, 3, fol. 230.

<sup>512</sup> AHPSa. Mateo Nieto Cañete, leg. n.º 5075, s. f. AUSA. R. 6, 3, fols. 208-209.

Casaseca<sup>514</sup>. Releída la escritura, creemos que pone “villa de Booyos” (sic), refiriéndose a la localidad abulense de Bohoyo. Ese día el beneficiado de la parroquia, Gonzalo Pérez, acudió a Salamanca para encargarse dicha pieza, en madera de álamo blanco y de 4 pies y medio de alto de altura (1,26 m aprox.), por 10.000 maravedís (26,73 ducados). La Virgen debía de sostener al Niño Jesús en su brazo derecho y agarrar una palma con la mano izquierda. El Niño bendeciría con una mano mientras que en la otra tendría un pajarito. En la peana, en el lugar donde asentaba la palma, brotarían dos cabezitas de serafines. Sebastián se comprometió a entregarla en perfección en cuatro meses, dejándole el beneficiado ese mismo día una señal de 2.000 maravedís para que empezase con los trabajos.

La escultura seguía en manos de Sebastián el 1 de marzo de 1576 cuando Gonzalo Pérez regresó a Salamanca y acudió a casa del pintor Diego Gutiérrez para igualar su policromía:

“dorada de buen oro y plateada con buenos carmesís e verdes, y gravado una orilla por el manto a punta de pincel de grafito, y hechas algunas historias a punta de pincel pequeñas de la advocación de Nuestra Señora, y a de ser encarnada a pulimento la figura y el Niño Jesús y los serafines que tuviere”.

Debía de estar muy avanzada sin embargo porque el mayordomo dijo al pintor que se la entregaría el Domingo de Ramos, especificándole que la habría de tener acabada el día del Corpus por 13.500 maravedís (36 ducados).

La escritura con Gutiérrez es interesante, además, porque concreta que Sebastián y el mayordomo tenían igualado un *Niño Jesús* de vestir, de media vara con su peana (41,75 cm aprox.), bendiciendo con la derecha y sosteniendo la bola del mundo con la izquierda. Diego Gutiérrez la tenía que dar pintada y policromada por 50 reales aquel Corpus<sup>515</sup>. Ni en una villa una ni en otra se ha conservado esculturas que respondan a estas características. Bien es cierto que en Bohoyo hay una muy buena *Virgen con el Niño* del XVI pero es muy grande y no tiene vara ni peana con ángeles<sup>516</sup>.

---

<sup>513</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 234.

<sup>514</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1995, p. 303.

<sup>515</sup> AHPsA. Alonso Méndez, leg. n.º 5250, s. f. AUSA. R. 2, 7, fol. 97.

<sup>516</sup> A ella se refirió PARRADO DEL OLMO (Jesús María. *Ob. cit.*, 1981 (a), p. 131.) quien no la cree obra ni del escultor Juan Rodríguez ni de la escuela abulense. Responde más a la tipología juniana de Vírgenes del Rosario salmantinas.

## Sepulcros en piedra

Otra de sus obras documentadas en piedra es el sepulcro de doña Inés de Chaves y su esposo, don Gonzalo Rodríguez de las Varillas, condes de Villagonzalo, en el templo de la Visitación en la localidad de Villagonzalo de Tormes, que Sebastián concertó con el entallador Luis de Almenara el 7 de octubre de 1576 por 450 ducados<sup>517</sup>. Hoy sólo queda del sepulcro los bultos, yacentes, a ambos lados de la capilla mayor, con sus respectivos escudos de armas. En origen ambos estaban juntos, sobre un túmulo que se alzaba en el centro del templo<sup>518</sup>.

Pese a que el contrato especificaba que serían “retratos de los señores” los rostros son bastante estereotipados. El de don Gonzalo, de edad avanzada y con una barba corta de mechones pormenorizados, le recuerda a Casaseca a algunos medallones del coro antiguo de las clarisas y del claustro de las Dueñas, en la ciudad, sin concretar cuáles<sup>519</sup>. Sobre los medallones de las Dueñas no nos pronunciamos porque fueron realizados por distintas manos; en cambio los de Santa Clara son todos del estilo de un único maestro pero no creemos que sea Sebastián de Ávila.

Casaseca le atribuye también los *sepulcros*, en piedra caliza, de los “fundadores del convento del Corpus Christi de Salamanca, don Cristóbal Suárez de Acebo y doña Juana de Solís [diciendo que el] de él se conserva in situ, adosado al muro de la epístola de la capilla mayor, en tanto que el de su esposa [sólo el bulto] pasó al Museo de Bellas Artes de la ciudad”<sup>520</sup>. Sin embargo los representados no son los fundadores del citado convento sino don Cristóbal Suárez de Solís y su esposa, doña Aldonza de Guzmán, que se instituyeron como patronos a la muerte de aquellos.

El bulto sepulcral de doña Aldonza, después de ser adquirido a un particular, ingresó en 1981 en el Museo de Salamanca. Maltratado, perdidas las dos manos y la mayor parte del rostro, conserva restos de su policromía original así como una inscripción en el frontal de los almohadones:

AQVI YAZE LA MUY ILL[USTRE] S[EÑOR]A DOÑA ALD[ON]ZA DE GVZMAN  
MVJER DEL MVY ILL[USTR]E SEÑOR XR[IST]OVAL SVAREZ DE SOLIS PATRÓN

---

<sup>517</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 234.

<sup>518</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 51.

<sup>519</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1995, p. 302.

<sup>520</sup> Id. *Ob. cit.*, 1995, p. 302.

DE ESTE MONESTERIO FALLESCIO A 5 DE OCTUBRE DE [pérdida por rotura] AÑOS.

Apuntamos que don Cristóbal Suárez de Solís murió entre el 30 de agosto de 1581, fecha en la que el tribunal de la Real Chancillería de Valladolid emitió una carta ejecutoria contra él para que abonase los alquileres de una casa propiedad de don Diego Maldonado y de su esposa Ana Maldonado<sup>521</sup>, y el 25 de septiembre de 1584 cuando su hermano Pedro de Solís le declara “difunto” y dice ser curador de los hijos del matrimonio<sup>522</sup>.

No hemos podido contemplar de cerca el bulto de don Cristóbal por su situación en el templo conventual pero es evidente que ambos se hallan en consonancia conceptual con los bultos de los condes de Villagonzalo: yacentes, separados el uno del otro, con pajes a sus pies, cartelas, etc. Sin embargo el de doña Aldonza está tan degradado que resulta arriesgado



*Bulto funerario de doña Aldonza de Guzmán ¿Sebastián de Ávila? Museo de Salamanca*

<sup>521</sup> Quienes las habían heredado de doña María Maldonado y su esposo Francisco de Anaya. ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 1447,33, s. f.

<sup>522</sup> ARChVa. Registro de Ejecutorias, c.1569, 12, s. f.

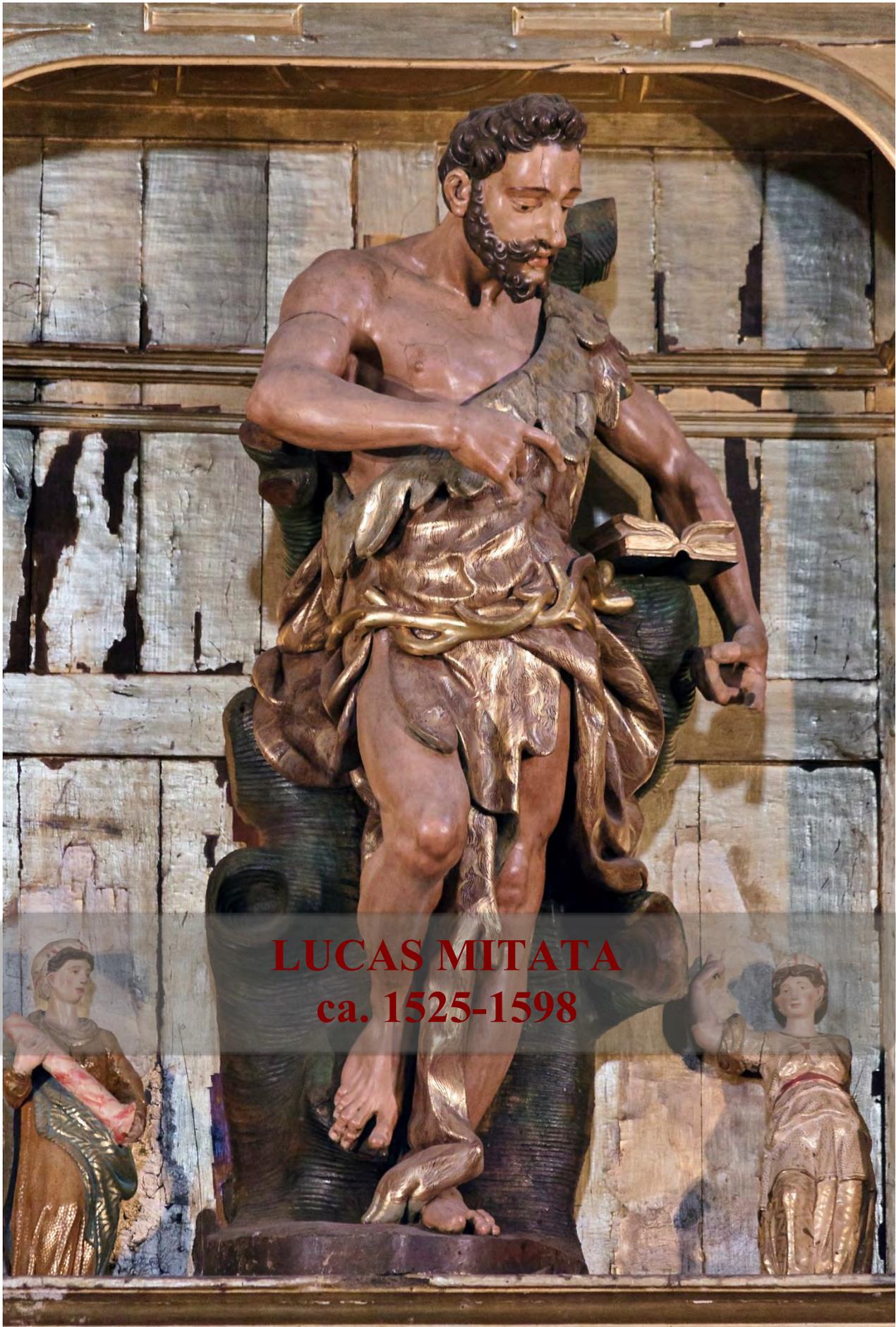
emitir una vinculación formal aunque denota calidad en el tratamiento de sus gudejas y recogido de pelo, cubierto en parte por una cofia. Por lo demás es bastante estereotipado ya que viste con saya larga hasta los pies, ornamentado con puntas, lechuguilla y puñetas, a la moda de la corte de Felipe II. El bulto de don Cristóbal está muy sucio y ennegrecido.

Se ha aventurado que Sebastián Dávila pudiera ser el escultor homónimo que, a fines del siglo, trabaja en la Audiencia de Quito pues su rastro en la península se pierde en 1576<sup>523</sup>, año en el que se anotan varios pagos a su favor en la catedral salmantina<sup>524</sup>. De haberse marchado a América no sería posible considerarle autor de los sepulcros del Corpus.

---

<sup>523</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 194 nota 8.

<sup>524</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 231.



**LUCAS MITATA**  
**ca. 1525-1598**



## Estado de la cuestión\*

Antes de biografiar, analizar y proponer un catálogo provisional de la obra de Lucas Mitata conviene hacer una breve presentación sobre la poca o mucha estima que éste ha tenido desde que su nombre aparece por primera vez en un texto publicado, acompañado por un juicio de valor, con el fin de establecer un estado de cuestión.

En 1572, en vida del artista, el catedrático del Estudio madrileño, López de Hoyos, publicó su libro *Real aparato, y sumtuoso recebimiento* [...] en el que da noticia por primera vez de la existencia de Lucas Mitata calificándole como “hombre raro en su profesión y facultad”. Esta fue la fuente declarada de la que extrajo Ceán Bermúdez en 1800 algunos datos para incluir al escultor entre los artistas de su *Diccionario*<sup>525</sup>, y que fueron confirmados documentalmente por Pérez Pastor en 1914<sup>526</sup>.

Gómez Moreno, muy acertadamente, le atribuyó el *retablo mayor* de Fuenteguinaldo e insinuó que como residía en Salamanca en 1558 “quizá se le debe lo mucho que allí hay del mismo estilo”, elaborando una breve relación de obras en la que se integran las señaladas por Sánchez Cabañas y Escobar Prieto<sup>527</sup>.

Como es sabido, el *Catálogo Monumental* de Salamanca, finalizado en 1900, no se publicó hasta 67 años después, pero algunos de sus resultados fueron conocidos por los más próximos a su autor como, por ejemplo, Elías Tormo que en su libro *Salamanca. Las Catedrales* publicado en 1935 acepta, como suyas, las atribuciones hechas a Mitata en la Catedral por Gómez Moreno<sup>528</sup>, añadiendo por su cuenta algunas más que el paso del tiempo ha invalidado. En cambio, fue muy notable la aportación hecha por García Boiza respecto a la paternidad de Mitata en el “relieve de alabastro” de la Catedral de Ciudad Rodrigo<sup>529</sup>.

No vuelve a tratarse sobre el escultor hasta que en 1977 el profesor Píriz Pérez le dedicó un artículo monográfico<sup>530</sup>. El manejo de fuentes bibliográficas locales y la consulta de

---

\* Este capítulo recoge y amplía nuestro monográfico sobre este artista. Cfr. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a).

<sup>525</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. T. III. Madrid, 1800, p. 159.

<sup>526</sup> PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Memorias de la Real Academia Española*, vol. XI. Madrid, 1914, pp. 13 y 14.

<sup>527</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 127, 164, 297, 459, 460, 471 y 475. SÁNCHEZ CABAÑAS, Antonio. *Historia Civitatense*, Manuscrito del sg. XVII, (Ed. consultada: Salamanca, 1967 y Ciudad Rodrigo, 2001). ESCOBAR PRIETO, Eugenio. *Hijos ilustres de la Villa de Brozas*. Valladolid, 1901 (Ed. consultada: Cáceres, 1961). HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la Ciudad de Salamanca*. 1935, p. 37.

<sup>528</sup> TORMO, Elías. *Salamanca. Las Catedrales*. Madrid, 1935, pp. 22, 30, 35, 59 y 61.

<sup>529</sup> GARCÍA BOIZA, Antonio. *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1937 (Ed. consultada: Salamanca, 1993).

<sup>530</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. “El escultor Lucas Mitata”, *BSAA*, XLIII (1977), pp. 237-252.

documentación inédita posibilitaron, no sólo la reunión de múltiples noticias dispersas relacionadas con obras suyas, sino que demostraron la autoría sobre otras de las que no se tenía noticia o eran simples atribuciones.

Con posterioridad a este trabajo se han ido sumando aportaciones concretas a su catálogo a través de nuevas obras documentadas<sup>531</sup>, revisiones de otras atribuidas anteriormente<sup>532</sup> e incluso a un determinado aspecto de su producción<sup>533</sup>; tampoco han faltado estados de la cuestión de carácter general sobre la escultura salmantina del siglo XVI, a cargo del profesor Casaseca, en las que se dan a conocer valiosas noticias y obras del artista<sup>534</sup>.

Debe recordarse que la reciente presencia de obras suyas en distintas exposiciones ha contribuido, en cierta manera, a su valoración, haciéndole recuperar el prestigio y la consideración que merece la calidad de su producción<sup>535</sup>.

En él centramos nuestro *trabajo final de máster*<sup>536</sup>, que fue publicado por la Universidad de Valladolid en 2016; un estudio en el que conseguimos, gracias a las novedades documentales, clarificar su identidad y, mediante la revisión de su catálogo, reunir toda su producción conocida formulando nuevas y razonadas propuestas<sup>537</sup>. Así mismo, con la valiosa documentación gráfica que lo acompañó, dimos a conocer su obra y reivindicar lo “rareza” de su arte, entendiéndola como “extraordinaria, poco común o frecuente” así como su condición de “insigne, sobresaliente o excelente en su línea”<sup>538</sup>.

---

<sup>531</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio y FUENTES CABALLERO, José. *Tercera muestra de la catedral de Coria. Esculturas, Pinturas, Dibujos y Documentos*. Cáceres, 1988. SÁNCHEZ LOMBA, Manuel. “El escultor Lucas Mitata y el obispo Galarza en la Catedral de Coria”, *Norba: revista de arte*, 9 (1989), pp. 45-61. MARTÍN NIETO, Dionisio. “Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales”, *Revista de Estudios Extremeños*, 58, n.º 1 (2002), pp. 31-92.

<sup>532</sup> TORRES PÉREZ, José María. “Una obra de Lucas Mitata: el Cristo de la Expiración de Brozas”, *Norba: revista de arte*, 8 (1988), pp. 279-283.

<sup>533</sup> REDONDO CANTERA, M.ª José. “Lucas Mitata y la escultura funeraria de la catedral de Ciudad Rodrigo”, en AZOFRA, Eduardo y YARZA LUACES, Joaquín (Coords.). *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*. Salamanca, 2006, pp. 445-469.

<sup>534</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, pp. 221-226. Id. *Ob. cit.*, 2011, pp. 185-195.

<sup>535</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. cit.*, 1977, pp. 77-78. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. “Asunción-Coronación de la Virgen”, *Las Edades del Hombre: El arte en la iglesia de Castilla y León*. [Cat. Expo. Valladolid, 1988]. Valladolid, 1988, p. 255. Id. “Cristo camino del Calvario”, *Jesucristo. Imágenes del Misterio* [Cat. Exposición. Ciudad Rodrigo, 2000]. Ciudad Rodrigo, 2000, pp. 78-79. Id. “San Juan Bautista”, “San Pedro y San Pablo” y “Asunción-Coronación de la Virgen”, *Las Edades del Hombre: Kyrios* [Cat. Expo. Ciudad Rodrigo, 2006]. Valladolid, 2006, pp. 219, 229 y 400. CASTRO SANTAMARÍA, Ana. “Calvario” y “Sepulcro de Fernando de Chaves de Robles y Juana Pérez Piñero, conocido como Retablo de la Piedad o Retablo de Alabastro”, *Las Edades del Hombre: Kyrios* [Cat. Expo. Ciudad Rodrigo, 2006]. Valladolid, 2006, pp. 318-319 y 357-360. AZOFRA, Eduardo y SÁNCHEZ GÓMEZ, Juan Carlos (Coords). *San Francisco* [Cat. exposición, Ciudad Rodrigo, 2014]. Ciudad Rodrigo, 2014, pp. 27-28.

<sup>536</sup> Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Universidad de Salamanca. Curso académico 2013-2014.

<sup>537</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a).

<sup>538</sup> *Diccionario de Autoridades*. Tomo V. Madrid, 1726 y 1739.

## Biografía

La primera noticia que se conoce de la existencia de Lucas Mitata, tanto biográfica como artística, se remonta al 7 de junio de 1558, momento en que su nombre aparece en un pago asentado en el libro de fábrica de la Catedral de Salamanca. Su persona la tenemos documentada durante 40 años, entre 1558 y 1598, año de su fallecimiento. Sin embargo desconocemos cuándo y dónde nació el artista, que conservará su vecindad salmantina hasta 1563, momento en el que decide trasladarse con su familia a Ciudad Rodrigo.

Del estilo definido que posee el relieve del *Llanto sobre Cristo Muerto*, contratado en 1559 para el sepulcro de la familia Chaves de Robles y Pérez Piñero en la Catedral mirobrigense, se deduce que su autor tendría edad suficiente como para trabajar una obra de madurez, motivo por el cual cabría imaginar que la fecha de su nacimiento se produciría por los años 1525-1530.

Respecto al lugar de origen, aunque no sea sustancial, su conocimiento puede aclarar aspectos sobre su formación profesional. En lo que respecta a su oriundez, el apellido Mitata ha provocado la teoría de una ascendencia extranjera, a pesar de que su contemporáneo López de Hoyos, que lo conoció, declara en 1572 que era español<sup>539</sup> y eso mismo repitió Ceán Bermúdez en 1800<sup>540</sup>. Sin embargo, el cronista Sánchez Cabañas († 1627), Gómez Moreno<sup>541</sup>, y en 1935 Hernández Vegas<sup>542</sup> afirmaron, sin aportar prueba documental alguna, que era italiano; incluso Píriz Pérez en 1977<sup>543</sup>, y Nieto González en 1988<sup>544</sup> se limitaron a corroborar esto último.

Su procedencia itálica, que no apoyamos, se ha venido fundamentando en aspectos derivados de la fonética o grafía de su apellido<sup>545</sup>, su vinculación con el milanés Pompeo Leoni durante su breve estancia en la Corte, su habilidad para la talla de la

Una firma manuscrita en tinta negra sobre un fondo blanco. El nombre 'Lucas' está escrito en una caligrafía cursiva y fluida. Debajo de 'Lucas', el apellido 'mitata' está escrito en una letra más sencilla y clara, aunque también con cierta inclinación cursiva. La firma termina con una línea horizontal que se extiende a la izquierda y se curva hacia abajo a la derecha.

Firma de Lucas Mitata

<sup>539</sup> LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Real aparato, y sumtuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su Magestad) rescibió a la Serenísima reyna doña Ana de Austria. Impresso en la coronada villa de Madrid por Ivan Gracian, 1572* (Ed. consultada: Madrid, 1976, pp. 32, 118 y 242).

<sup>540</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Ob. cit.*, p. 159.

<sup>541</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 27, 475 y 459.

<sup>542</sup> HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ob. cit.*, p. 37.

<sup>543</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, p. 237.

<sup>544</sup> NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, 1988, p. 255.

<sup>545</sup> Su apellido ha sido escrito así: “Mithata” (LOPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, pp. 32 y 242.) y “Mittata” (Id. *Ob. cit.*, p. 118). En la documentación figura de muy distinta maneras: “Mitata”, “Mytata” “de Mitata”, “Lucas Mjtate” o “Biztata”. El escultor firma como “Lucas Mitata”.

piedra así como en el resultado tan “clásico” de algunas de sus obras. Afirmaciones todas que resultan poco consistentes.

Para nosotros, Lucas Mitata era español y seguramente, como ya apuntó Azcárate, pariente del entallador Tomás Mitata quien, siendo vecino de Astorga, se concertó con el escultor Jaques Bernal, el 1 de marzo de 1526, para hacer el *retablo mayor* de la iglesia de la Anunciación de Castroverde de Campos (Zamora), produciéndose poco después diferencias entre ambos al no atender Tomás esta obra por encontrarse ocupado, por orden del marqués de Astorga, en el *retablo* del convento de Santa Clara en esta última localidad<sup>546</sup>. Todavía entre 1543 y 1551, el escultor estaba viviendo en tierras leonesas, declarando ser vecino de Benavente, ocupado en los tableros de la sillería coral de la Catedral astorgana (junto con los entalladores Roberto Memorancy, Nicolás de Colonia y Pedro del Camino. 1547)<sup>547</sup> y parece que en la decoración monumental de la leonesa (1545)<sup>548</sup>.

Respecto al origen extranjero del apellido Mitata, éste no se corresponde con localidad italiana alguna, pero resulta interesante apuntar la existencia de una pequeña población en la isla griega de Kythira, localizada en archipiélago de las Islas Jónicas, con ese nombre<sup>549</sup>. Apuntamos que no son extraños los griegos que se asentaron en España durante el siglo XVI, el caso de Domenikos Theotocopoulos es el más notorio, e incluso en la siguiente centuria<sup>550</sup>. Por otro lado, su contacto con Pompeo Leoni en Madrid, mientras trabajaban en las decoraciones que se prepararon en la corte con motivo de la entrada de la nueva esposa de Felipe II, fue un suceso aislado. La habilidad que poseía en el trabajo de la piedra tampoco es un hecho infrecuente entre los escultores activos en España durante el siglo XVI, especialmente en el ámbito salmantino, aunque él supo tallar mármol y alabastro, mientras que sus convecinos se sentían más cómodos trabajando piedra arenisca. Y, finalmente, su estilo formal y su capacidad inventiva enlazan, sin lugar a dudas, con Italia pero,

---

<sup>546</sup> ALONSO CORTÉS, Narciso. *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1922. pp. 16-23.

<sup>547</sup> AZCÁRATE, José María. *Ob. cit.*, 1958, p. 223. ORICHETA GARCÍA, Aránzazu. *Ob. cit.*, p. 222 nota 525. CUESTA SALADO, Jesús. *Ob. cit.*, pp. 26-36. Señala a Tomás Mitata como posible autor de la decoración escultórica del *púlpito* de la iglesia de Santa María del Río (Castroverde) y del *retablo* de la ermita de Ntra. Sra. de la Vega, en Cimanés (León).

<sup>548</sup> El 13 de enero de 1545 el cantero Francisco de Robles se comprometió a sacar de las canteras de Boñar o Las Bodas 17 piedras (calizas, 11 de las cuales medirían 2,12 m de largo x 0,86 de ancho, y las restantes 1,05 m de ancho y alto, cada una “con un recodo de medio pie”) y dejarlas arrimadas “al patio de la iglesia mayor de León” a finales de abril de aquel año, para que las pudieran utilizar el “maestre Tomás” (que en el final de la escritura firma como “Tomás Mitata”, vecino de Benavente) y Nicolás de Colonia. Como testigo rubricó Antonio de Remesal. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E. “Datos para la Historia del Arte español”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLVI (1925), p. 41.

<sup>549</sup> En cambio, el apellido Miata (sic) es muy común en la zona norte de Italia y en la isla de Sicilia.

<sup>550</sup> Sobre la presencia de griegos en España, cfr. CORTÉS ARRESE, Miguel (Coord.). *Toledo y Bizancio*. Cuenca, 2002.



*San Jerónimo*. Lucas Mitata. Retablo mayor. Fuenteguinaldo. Salamanca

seguramente, mediante el manejo de estampas, francesas e italianas en su mayoría.

Por consiguiente, si aceptamos que Lucas pudo ser hijo, hermano o sobrino de Tomás, podemos situar su formación dentro del ambiente leonés, deudor del estilo de Juan de Juni y de tantos otros excelentes escultores como Guillén Doncel († 1559)<sup>551</sup>.

Imaginamos que se refería a él Pedro de Oviedo, pintor y vecino de Alba de Tormes, cuando en su testamento, firmado el 20 de agosto de 1560, apuntó que “mando se den a Mitata, entallador, dos ducados de satisfacción de una obra que me hizo, porque lo demás se lo tengo pagado”<sup>552</sup>. Este servicio prestado por Mitata nos hace reflexionar sobre su posible estancia en tierras salmantinas antes de aquel año de 1558.

Sin que se sepa la fecha exacta, Lucas Mitata establece su residencia en Salamanca contrayendo matrimonio con Juana Benavides antes del 13 de mayo de 1561, momento en el que ambos aparecen como marido y mujer en una carta de obligación otorgada en esta ciudad con motivo de hallarse el escultor en la cárcel. La detención se debió a una deuda de 352 reales que el matrimonio había contraído con el mercader salmantino Alonso de Carvajal. Mitata salió de prisión comprometiéndose a saldarla, como muy tarde, en septiembre de aquel año<sup>553</sup>. Para ello, al escultor no se le ocurrió otra solución que traspasar al mercader la deuda que tenía contraída con el clérigo de Salamanca Luis Sánchez de la Rúa, por razón de “una *custodia e imagen* e hechura de todo ello que le fize” por valor de 12 ducados<sup>554</sup>. Desgraciadamente ignoramos el paradero de estas obras pero, gracias a estas escrituras, hemos podido averiguar la razón por la que el escultor fue encarcelado, un dato importante para completar su limitada biografía.

También en fecha imprecisa, pero después del 3 de marzo de 1563, y antes del 15 de noviembre del mismo, Mitata se avecindó en Ciudad Rodrigo<sup>555</sup>. Sobre su vida sabemos que la familia, que estaba compuesta por, al menos, cuatro hijos (Antonio de Mitata, Juana Benavides, María de Mitata y Dorotea de Benavides<sup>556</sup>) residió en una vivienda del arrabal mirobrigense de San Andrés<sup>557</sup>, cercana al convento dominico de Santo Domingo que albergaría una Virgen del Rosario por la que el escultor tendría una especial devoción.

---

<sup>551</sup> REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Ob. cit.*, 2006, pp. 453 y 455. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 69.

<sup>552</sup> AHPSa. Pedro de Málaga, leg. n.º 11, s. f. AUSA. R. 2, 7, fols. 190-192.

<sup>553</sup> AHPSa. Antonio de Vera, leg. n.º 3.177, fols. 12r-14vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 115.

<sup>554</sup> AHPSa. Antonio de Vera, leg. n.º 1561, 3.177, fols. 12r-14vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 115.

<sup>555</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, p. 237.

<sup>556</sup> AHPSa. Bartolomé de Herrera, leg. n.º 6.686, fols. 13r-14vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 131 y 132.

<sup>557</sup> REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Ob. cit.*, 2006, p. 454, nota 52. PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, 2005, p. 28, nota 129.



*San Francisco. Lucas Mitata. Retablo mayor. Fuenteguinaldo. Salamanca*

Desconocemos dónde estuvo y lo que hizo desde noviembre de 1563<sup>558</sup>, ocasión en la que firma el contrato de ejecución de un *Crucificado* para la cofradía de la Vera Cruz de Ciudad Rodrigo, hasta 1570, año en la que participa en los festejos que se celebraron en Madrid para recibir a reina D.<sup>a</sup> Ana de Austria, ni tampoco sabemos cuáles fueron las circunstancias por las que se le eligió para participar en el ornamento de la Villa.

Quizás fuesen motivos profesionales los que provocaron el pleito que en 1573 entablaron contra el artista los policromadores Floristán Pérez y, en nombre de Pedro de Solórzano, su viuda<sup>559</sup>. La necesidad de dar fianzas para emprender alguna obra sería la causa por la que el 31 de enero de 1576 Catalina Rodríguez, vecina de la actual ciudad portuguesa de Castel Rodrigo, acudiese a Ciudad Rodrigo para cobrar 40 reales, “de una cantidad mayor”, que su hijo Alfonso Sánchez había prestado al bordador Pedro de Cadiñanos para que éste fiase a Mitata<sup>560</sup>. Dos años después, el 10 de abril de 1578, Mitata y su fiador Pedro Flórez<sup>561</sup> comparecen ante notario para obligarse a pagar 298 reales al platero Lope de Mercado por un cáliz de plata de ley blanca, un vaso y tres cucharas que el escultor habría adquirido<sup>562</sup>.

El 25 de mayo de 1575 se da por enterado, en Valladolid, de una carta requisitoria que le instaba a que fuese a Zamora, por solicitarlo Bernardino de Toro en nombre de Juan Romero, administrador de las capillas de San Andrés, para tasar la intervención de Juan Falcote en el *retablo mayor* de aquel templo<sup>563</sup>. No existe constancia documental de que llegase a acudir a Zamora pero es la primera noticia que se tiene de la presencia del artista en Valladolid.

Dos años después, el 9 de junio, Juan Falcote le nombró como tasador del *retablo de la Virgen*, en el mismo templo, que ya estaba asentado pero que necesitaba desmontarse para que los pintores Juan de Durana y Alonso de Remesal pudiesen comenzar su policromía. En esta nueva ocasión no acude porque, según confesó Falcote “no le ha podido traer a que se junte con el nombrado por la parte contraria [en entallador Esteban de Arnedo] ansi porque no ha estado en Ciudad Rodrigo, de donde es vecino, como porque asiste en un pleito que trata en la ciudad de Salamanca”. Como sustituto de Mitata nombró a Juan Ramos<sup>564</sup>.

Como Falcote no desiste en su deseo de que Mitata acudiese a Zamora y el 17 de agosto de

---

<sup>558</sup> AHPSa. Antonio González Palmero, leg. n.º 1.316, fols. 939r-940vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 117-118

<sup>559</sup> PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, 2005, p. 28, nota 131.

<sup>560</sup> AHPSa. Juan de Yarza, 1576, leg. n.º 1832, fol. 391r. AUSA. R. 6, 3, fol. 367

<sup>561</sup> En marzo de ese mismo año, Pedro Flórez aparece como principal fiador de Mitata en el retablo de Aldea Alba de Hortáces.

<sup>562</sup> AHPSa. Francisco Gabilán, 1578-1579, leg. n.º 1522, fol. 471r. AUSA. R. 6, 3, fol. 369.

<sup>563</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *La iglesia de San Andrés en Zamora y el mecenazgo Sotelo*. Zamora, 2016, p. 175 nota 1403.

<sup>564</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 193, notas 1516 y 1517.



*San Liborio.* Lucas Mitata. Retablo mayor. Fuenteguinaldo. Salamanca

1579 le vuelve a nombrar por tasador, esta vez, de lo que él había trabajado en el sepulcro del fundador. Un mes después reconoció que “porque el dicho Lucas Mitata mi nombrado se fue a Ciudad Rodrigo, y aun allí dicen estar enfermo y e traerlo sería muy costoso” acabó aceptando que lo valorase Juan de Ucete que también había sido nombrado por el administrador<sup>565</sup>. Pero en 1581 Mitata no tuvo más remedio que acudir a la llamada de su amigo y el 18 de agosto se reunió con Francisco de la Maza en San Andrés, llamado por el administrador, presentando su declaración dos días después<sup>566</sup>.

Un nuevo paréntesis encontramos en su biografía entre 1585, cuando concierta el retablo mayor de la iglesia de Descargamaría, y 1592 fecha en que se halla trabajando para el cabildo catedralicio de Coria dando una traza y un modelo para el pabellón de la custodia.

Con motivo de contratar un retablo en Vitigudino, en octubre de 1594 se establece en esta localidad, que abandona temporalmente para volver a Coria reclamado, seguramente por la Catedral, para terminar un retablo, y en 1598 regresa precipitadamente a la misma para concluir la obra que años antes había concertado para su iglesia.

Durante dos años “poco más o menos”, él y su familia estuvieron alojados en una casa propiedad de los vecinos de Vitigudino Lázaro García y Catalina Hernández, ya que el contrato exigía que las obras debían realizarse en esta localidad. Por la renta de la casa pagó el escultor nueve ducados y allí el cliente, Toribio Hernández, le entregó “una cama, ropa de un cobertor colorado, y una manta frazada, nuevas, y dos sabanas y dos almohadas a medio raer y un colchon”, todo ello tasado en 109 reales cuando el artista falleció. Fue entonces cuando Catalina Hernández devolvió a los hijos de Mitata los objetos que la familia aún tenía en su casa: “dos mantas de Medina, tres cabezales viejos y rotos, una media cama de nogal, un colchón viejo, una mesa de bancos, un jergón viejo, una arca de haya vieja, un copero de palo, dos medias sillas de cadera viejas, un bufete viejo, un escabel viejo, una sartén y un cazo de olla de hierro”. A estas pertenencias se sumaban un rocín pequeño de color castaño y las herramientas de escultor, que quedaron hipotecadas a la espera de que los herederos mandasen oficiales para concluir la obra que su padre había debajo a medias<sup>567</sup>. De esta forma, el desconocimiento del ambiente familiar que rodeó al artista queda parcialmente matizado, pero de este inventario de pertenencias no se puede aventurar nada sobre la situación económica de Mitata pues, al fin y al cabo, su residencia en Vitigudino era temporal.

---

<sup>565</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 203, notas 1624 y 1628.

<sup>566</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 203, nota 1700.

<sup>567</sup> AHPSa. Francisco de Rueda, 1598, leg. n.º 6.636, fols. 482r-484r. AUSA. R. 6, 3, fols. 133-137.



*Estípite antropomorfo. Lucas Mitata. Retablo mayor. Fuenteguinaldo. Salamanca*

Cuando redactó testamento, en junio de 1598, su mujer había fallecido y, a pesar de que en él menciona a un Eufrasio Rodríguez como hijo legítimo, no es probable que estando viudo se hubiese vuelto a casar pues en ningún momento encontramos referencias de una segunda esposa. Pudiera ser que Eufrasio fuese fruto legitimado de una unión extraconyugal, o que al niño se le impusiese el apellido de otra rama de la familia Mitata-Benavides.

El escultor falleció el 17 de junio de 1598 en Vitigudino a causa de una desconocida enfermedad que le mantenía en cama (el escribano que redactó su testamento apuntó que Mitata no era capaz de firmar el documento). A todos sus hijos les nombró herederos universales de sus bienes haciéndose cargo los dos mayores, Antonio y Juana, de pagar y cobrar las deudas, mandas y legados hechos o adquiridos, por lo que se desprende que ambos serían de edad. La muerte del padre no supuso que Antonio, entonces matriculado en el tercer curso de Cánones en la Universidad de Salamanca, abandonase los estudios<sup>568</sup>.

Fue deseo suyo hacerse enterrar en el convento mirobrigense de Santo Domingo, en la misma sepultura en la que yacía su esposa Juana, esto es, en la capilla del Rosario de dicha iglesia. Ordenó también que cuando falleciese se cantara por su alma un responso y vigilia, y que si el entierro coincidía con el acto litúrgico de la misa, se debería ofrendar pan y vino. De no ser así la misa se celebraría otro día, concertándose el cabo de año con los dominicos, una misa de ánima en la capilla del Marqués de la Catedral de Ciudad Rodrigo, y otras tres misas más dedicadas a San Lorenzo, San Sebastián y San Ildefonso<sup>569</sup>. Sin embargo, no sabemos si se cumplieron sus últimas voluntades<sup>570</sup>.

Desde fechas muy tempranas y pese a estar sucesivamente establecido en Salamanca y Ciudad Rodrigo, centros en los que el patrocinio artístico era importante, emprendió largos viajes que le llevaron a contratar obra en Cáceres, Madrid y la inhóspita Sierra de Gata. Parece que también estuvo en Valladolid, en 1575, pero no sabemos si dicha estancia fue por motivos laborales o personales.

En lo relativo a sus relaciones profesionales, Mitata trabajó junto a artistas tan sobresalientes como el arquitecto Pedro de Ibarra o los pintores Luis de Morales y Juan de Borgoña. Importante sería su relación, si es que ésta llegó a producirse, con el joven tracista Francisco de Mora, y tampoco podemos confirmar su vinculación al ensamblador Valentín Romero.

---

<sup>568</sup> Cursa Antonio Mitata, natural de Ciudad Rodrigo, los cinco años reglamentarios de derecho canónico, de 1595 a 1600. AUSA. R. 309, fol. 62r. R. 310, fol. 63v°. R. 311, fol. 36r. R. 312, fol. 42v°.

<sup>569</sup> AHPSa. Bartolomé de Herrera, leg. n.º 6.686, fols. 13r-14v°. AUSA. R. 6, 3, fols. 131-132.

<sup>570</sup> En el libro de difuntos de Vitigudino (conservado en Archivo Diocesano de Salamanca, libro de difuntos, n.º 26 (años 1564-1683) no consta que Mitata fuese enterrado en dicha localidad ¿Acaso sus herederos cumplieron con las demandas del padre a pesar de la considerable distancia que habrían de salvar?. Queremos agradecer su ayuda a don José Antonio Andújar Leal y a don Francisco Fraile, así como a los archiveros del ADSa.

Debía de mantener una estrecha relación con el escultor zamorano Juan Falcote aunque por ahora no tenemos constancia de su colaboración en proyectos comunes<sup>571</sup>; tampoco que Mitata tuviese relación con su hermano Alonso Falcote, en Salamanca. Otros artífices que tuvieron contacto con el escultor fueron los policromadores Pedro de Solórzano y Floristán Pérez, además del escultor toledano Simón de Baena. En el último periodo de su producción, Mitata colaboró con los ensambladores Juan de la Fuente y Juan Bravo. Cabe apuntar su afinidad con los bordadores Pedro de Cadiñanos y Juan Salazar, así como con el platero Diego Jurado y los pintores Francisco Díez<sup>572</sup> y Juan de Borgoña de Toro<sup>573</sup>, personajes actuaron como sus fiadores.



*Llanto sobre Cristo muerto. Lucas Mitata. Catedral. Ciudad Rodrigo. Salamanca*

<sup>571</sup> Si Lucas Mitata llegó a Salamanca desde León, no es extraño que hubiese parado, por poco o por mucho tiempo, en Zamora.

<sup>572</sup> AHPSa. Juan de Yarza, leg. n.º 1.840, fols. 666r-669vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 121-124.

<sup>573</sup> PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, p. 28.



*Parricidio de San Julián. Lucas Mitata. Retablo Mayor. Descargamaría. Salamanca*

## Su manera

El trabajo del escultor se caracteriza por una notable capacidad para asumir influencias y, posteriormente, reinterpretarlas de un modo muy personal. Su ajetreada biografía, entre Salamanca, Ciudad Rodrigo, Madrid y Coria, le brindó la posibilidad de conocer artistas y obras que indudablemente tuvieron que ejercer sobre él fascinación e influencia. Sin embargo, se le debe reconocer un alto grado de singularidad creativa que le desmarca de muchos de sus coetáneos; definido su perfil humano y artístico en 1572 como “raro”<sup>574</sup>, el conocimiento de su producción no hace más que reafirmar el significado que tiene el calificativo: “extravagante de genio o comportamiento y propenso a singularizarse”, también “extraordinario” e “infrecuente”<sup>575</sup>.

Martín González ya señaló la evidente inspiración del *relieve* del sepulcro de los Chaves de Robles con el que hizo Juan de Juni en el *sepulcro del arcediano Gutierre de Castro*<sup>576</sup> y por nuestra parte planteamos, además, la posibilidad de que Mitata conociera en Ciudad Rodrigo el *Calvario* que hizo el artista francés para D. Antonio del Águila, lo que explicaría la deuda juniana que tienen sus crucificados. Vasallo Toranzo ha indicado las similitudes del paño de pureza de una de sus obras más sólidamente atribuida, el *Crucificado* de Brozas, con el utilizado por Guillén Doncel y Juan de Montejo en sus Cristos<sup>577</sup>.

También es evidente la deuda contraída que tiene con la tipología sepulcral empleada por Gaspar de Tordesillas en el *sepulcro del comendador Alderete*, en Tordesillas (1550. Valladolid), perfeccionada por Alonso Berruguete en el del *cardenal Tavera*, en Toledo (finalizado en 1561), respecto al *sepulcro del comendador Bravo de Jerez*, tallado por Mitata en 1560-1562 para el monasterio de Alcántara; o con la utilizada por Francisco Giralte en el *sepulcro del obispo Ponce de León*, esculpido en 1573 para la Catedral de Plasencia (Cáceres), si éste se pone en relación con el *monumento funerario del obispo García de Galarza*, hecho por Mitata en torno a 1595, en la catedral de Coria.

Forzosamente Mitata tuvo que manejar estampas pudiendo ser rastreada la estética de artistas que participaron en la denominada “Primera escuela de Fontainebleau”<sup>578</sup> (ca. 1530-1565), movimiento multidisciplinar con epicentro en el castillo de Francisco I, que conjuga la tradición pictórica italiana, francesa y flamenca, en un estilo muy decorativo y exuberante, de marcado carácter manierista, en el que predominan los grutescos, los cueros recortados,

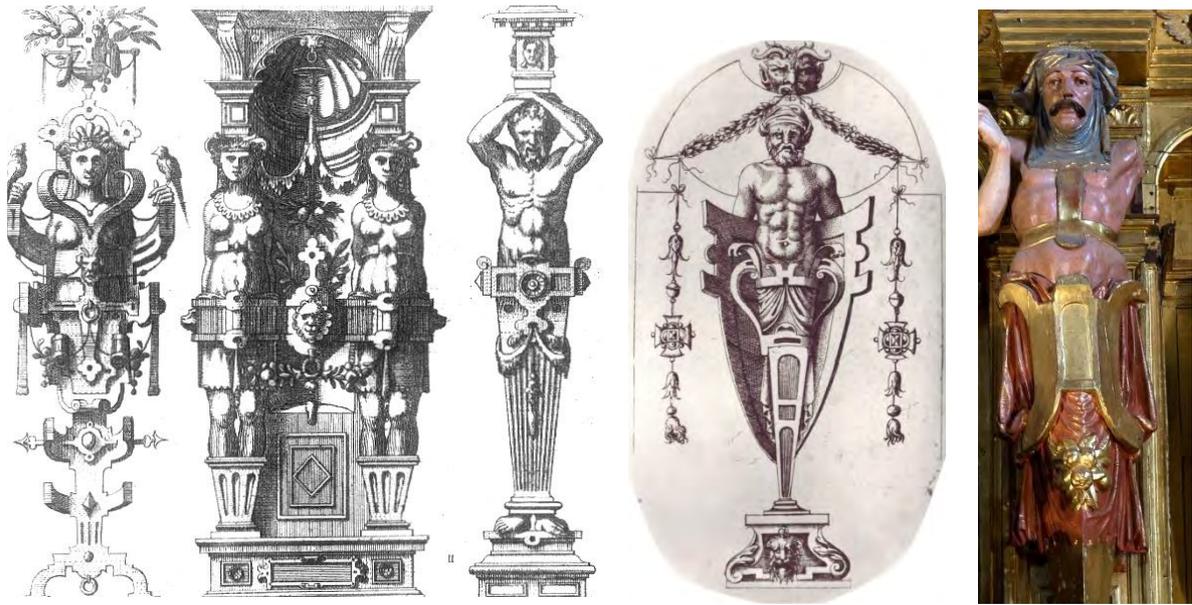
<sup>574</sup> LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, p. 118.

<sup>575</sup> *Diccionario de Autoridades*, vol. V, Madrid, 1737, p. 491 (edición consultada: Madrid, 1984). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, vol. II, Madrid, 1984 p. 1143.

<sup>576</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. cit.*, 1974, p. 373.

<sup>577</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 69

<sup>578</sup> Cfr. ZERNER, Henri. *École de Fontainebleau*. Paris, 1969.



Diseños de estípites antropomorfos por Vredeman de Vries y Jean Mignon.

Estípite antropomorfo de Lucas Mitata para el retablo de Fuenteguinaldo.

las guirnaldas y festones de flores y frutos, los mascarones, los putti y los estípites animados. Gracias a grabadores como el francés Jean Mignon (activo entre 1535 y 1555) y el italiano Antonio Fantuzzi (1510-1550) las composiciones de la *École* se difundieron por Europa, influyendo, por ejemplo, en el neerlandés Hans Vredeman de Vries (1527-1604)<sup>579</sup>, así como en Juan de Juni y los continuadores de su estilo. Puede que en las columnas de orden gigante del retablo de Fuenteguinaldo, en las pilastras de su último cuerpo, en el tercio inferior de las pulseras, en los aletones, y en los estípites que sostienen su ático, sea donde la influencia que de ese movimiento recibe Mitata puede apreciarse sólo con un golpe de vista.

Para realizar el relieve del *Llanto ante Cristo muerto* usó una estampa de Enea Vico (1523-1567) de la que se valió para componer la escena. No podemos dejar de mencionar las analogías que comparten el *San Jerónimo penitente* de la Catedral de Salamanca y un grabado que sobre el mismo tema (ca. 1557-1559) realizó el veneciano Giovanni Batista Franco (a. q. 1510-1611); en la misma línea, apreciamos semejanzas entre el San Pablo del retablo de Fuenteguinaldo y un grabado de Santo Tomás, original de Marcantonio Raimondi († 1534), inspirado en la obra de Rafael Sanzio.

Seguimos rastreando la influencia de las figuras de este último artista en la obra de Mitata. Así, una escultura del retablo de Fuenteguinaldo y el San Pablo del trascoro de la Catedral salmantina, que proponemos como posible obra del escultor, evocan la figura de San Pablo

<sup>579</sup> VREDEMAN DE VRIES, Hans, *Cariatidi, vulgas termas vocant*, 1565.



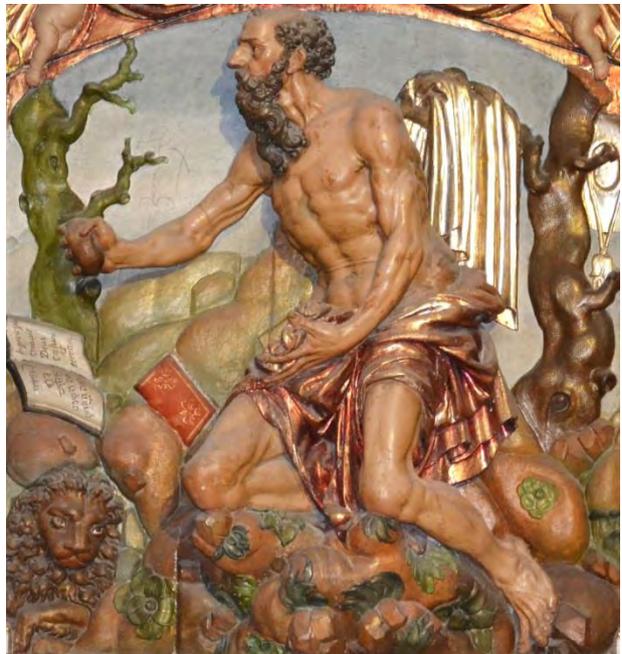
Santo Tomás, Marcantonio Raimondi



San Pablo, Lucas Mitata



*San Jerónimo penitente*, Giovanni Batista Franco



*San Jerónimo penitente*, Lucas Mitata

presente en el cuadro del Éxtasis de Santa Cecilia pintado por Rafael hacia 1514. Evidentemente, Mitata conocería la obra de Sanzio por grabados<sup>580</sup>. Precisamente, uno de los tipos más repetidos por el de Urbino, el de un personaje que parece estar abatido o en actitud reflexiva, con su cabeza apoyada en sus manos, y recostado generalmente sobre el brazo, le localizamos, además de los ejemplos ya citados, en los sepulcros de los Chaves de Robles y los Hernández de Gata, y en varios relieves de los retablo de Fuenteguinaldo y Descargamaría.

Pero Lucas Mitata no limitó sus dotes a seguir los ejemplos que otros habían propuesto sino que desarrolló una actividad profesional que, antes de materializarse, se había sometido a una ardua labor intelectual; a una labor de *disegno*. Del análisis pormenorizado de su obra conservada y de la documentación conocida se deduce que Mitata fue, ante todo, un artista capacitado para la invención y el dibujo. Su creatividad, unida al conocimiento de la técnica y a su inquietud por conocer las novedades que en su campo artístico se sucedían durante la segunda mitad del siglo XVI, le sirvieron para diseñar retablos, custodias, pabellones, sepulcros, etc. Sin embargo, parece que el escultor se valió de ensambladores o arquitectos (tenemos documentado su asociación con Pedro de Ibarra, Juan Bravo y Valentín Romero), para hacer realidad sus ideas y proyectos.



Escuela de Atenas (detalles), Rafael Sanzio. El Vaticano (Italia) / San Mateo, Lucas Mitata. Fuenteguinaldo

Pero no fue solo su habilidad para diseñar lo que le valió contratar tan diversas tipologías artísticas, también su pericia en la talla del alabastro y el mármol, esencial para poder recibir encargos de monumentos funerarios. En lo relativo a sus esculturas en madera, sabemos que Mitata contrató, sobre todo, obras en pino, nogal y castaño pero también trabajó el álamo y

<sup>580</sup> Las composiciones de aquel artista fueron difundidas, sobre todo, por Marcantonio Raimondi y sus discípulos Agostino Veneziano y Marco Dente, pero también por Giorgio Ghisi.



*Éxtasis de Santa Cecilia* (detalle), Rafael Sanzio. Pinacoteca Nacional. Bolonia (Italia)

*San Pablo, ¿Lucas Mitata?* Catedral nueva

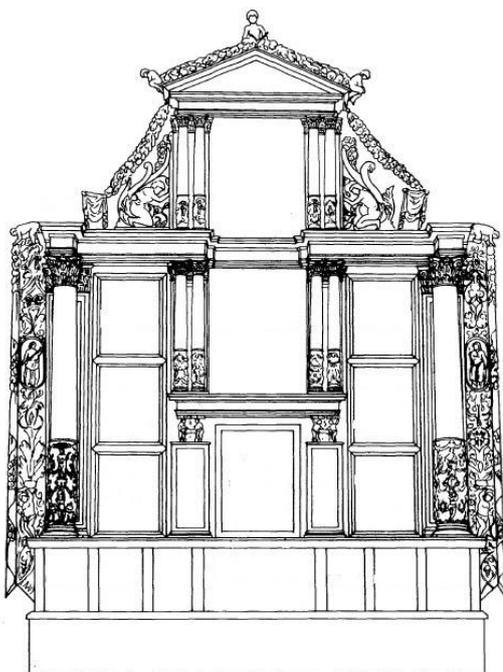
*Santo*, Lucas Mitata. Fuenteguinaldo

el peral. Su destreza en el modelado podría aventurarse como la causa por la que fue reclamada su presencia en la Corte para hacer figuras de gran tamaño en yeso, con motivo de los festejos celebrados para honrar la entrada en Madrid de Ana de Austria. Sin embargo, conviene ser cautelosos a la hora de adscribirle tal maestría; Mitata sería el encargado de proyectar las imágenes, no de llevarlas a efecto.

En el campo de la retablística concibió dos obras maestras: el *retablo mayor* de San Juan Bautista de Fuenteguinaldo y el *retablo mayor* de San Julián Hospitalario de Descargamaría, realizados respectivamente en los años 70 y 80, los cuales aunque se hallan bastante próximos en el tiempo disponen de una concepción completamente diferente.

El de Fuenteguinaldo, en el que encontramos cierto parecido formal con el *retablo mayor* de la iglesia parroquial de Santa Eulalia, en Paredes de Nava (Palencia), encargado a Inocencio Berruguete pero realizado en 1559 por Esteban Jordán, es una máquina manierista propia de la extravagancia juniana. Sus cuerpos se encajan unos en otros, se invierten los pesos, los ritmos se alteran y prima una decoración abigarrada y sensual a base de guirnaldas, mascarones, espejos, tarjas etc. Mitata logra crear un sentimiento de confusión en el espectador cuando contempla su arquitectura. Por la fecha en la que se concertó (1576), el del convento de La Victoria bien pudiera haber seguido la misma línea estructural y decorativa que el de Fuenteguinaldo pero, por desgracia, la que debió de ser una de sus obras maestras no se ha conservado. A esta falta de claridad aludida se opone la racionalidad que desprende el diseño del retablo de Descargamaría, de elegante y ordenada estructura

romanista. Basado en el uso del orden gigante, Mitata compatibiliza en esta estructura relieves de pequeño formato, insertos en cajas los principales, con frontones y pirámides. Adivinamos su eco en el retablo mayor de la iglesia de Algete (Madrid), obra atribuída al ensamblador Juan Muñoz, similitud que quizás se deba al manejo de fuentes gráficas comunes.



Reinterpretación del retablo mayor de Paredes de Nava (Palencia) / Retablo mayor de Fuenteguinaldo

Un tercer ejemplo, documentado y conservado, es el *retablo mayor* del templo de San Pedro Apóstol de Bañobárez, que acusa ya los ecos de las propuestas escurialenses como la lógica estructural, el predominio de la arquitectura sobre la ornamentación, la sobriedad, etc. Aunque aún se aprecian en él significativos recursos manieristas como las serlianas. Retardatario es también el enmarcado que cobija la figura de don García Galarza, en la Catedral de Coria, por el empleo de medallones en las enjutas del arco, la rotura del frontón superior con el propósito de dar cobijo al escudo del obispo, o los puttis que juegan entre vides y cueros recortados en la base donde reposa el orante.

La evolución que se observa en sus modelos de arquitectura, puede comprobarse también en los tipos humanos de su producción escultórica. Sin lugar a dudas, la estancia en Madrid hacia 1570 supuso una decisiva transformación en su concepción artística. Un cambio que tenderá, de un modo progresivo, a abandonar la expresividad juniana por la introspección romanista. Allí Mitata no sólo pudo contemplar el *retablo mayor* del convento de las

Descalzas Reales, obra diseñada por Becerra hacia 1563, sino que colaboró con uno de los escultores encargados de hacer realidad sus proyectos: Simón de Baena, artífice especializado en el manejo de materiales efímeros como el papelón o el yeso<sup>581</sup>.

Tiene muy poco que ver el alto grado de sentimiento transmitido por dos de sus primeras obras documentadas, el *relieve* del sepulcro de los Chaves de Robles y el *Crucificado* del Hospital de la Pasión, ambas en Ciudad Rodrigo, con la introversión de las esculturas que realiza en la década de los años 70 y 80, o con las efectuadas en los años 90; aunque pueden señalarse también ejemplos que se desmarcan de esta propuesta, concretamente dos atribuciones: el *Crucificado* de Brozas y el *San Jerónimo Penitente* de la Catedral salmantina, seguramente debido a que sus expresiones se compaginan con el tema que representan las figuras.

Por lo general, sus personajes son de apariencia apacible, serena y bondadosa. Poseen poderosas anatomías y alto grado de corporeidad, aunque a veces insinúen cierto desequilibrio, se asientan con vigor donde reposan. Las posturas buscan siempre romper con cualquier atisbo de frontalidad y son propias del manierismo juniano; tienden a salirse del marco o el espacio que se las ha otorgado. Los cuerpos están dotados de belleza y plenitud, insistiendo en un elaborado estudio muscular; provistos de vigor y energía, alejados de las hercúleas anatomías romanistas carentes de cualquier halo vital; pese a ello sus figuras son intemporales, alzándose por encima de las pasiones; unas figuras *senza tempo*.

En los rostros masculinos, remarca algunos rasgos faciales esenciales, como la nariz, los pómulos o las cuencas oculares, mientras que la boca y, en ocasiones las orejas, tiende a ocultarlas bajo densas matas de pelo. Los femeninos son mucho más bellos están impregnados de la humanidad y el encanto propio de las *maddonas* italianas. En las figuras masculinas talla cabellos formados por mechones lacios y sinuosos, a la par que rizos hinchados y detallados. Cabelleras y barbas otorgan a los rostros un acusado perfil geométrico (triangular o rectangular). Los cabellos de las esculturas femeninas se resuelven mediante largas melenas que atan en complejos recogidos, como en el caso de la Magdalena del sepulcro de los Chaves de Robles, se esconden bajo tocas y velos, como sucede en la figura de la Virgen, o se dejan en libertad fingiendo corrientes de aire, como sucede en los relieves de los retablos. Debe reseñarse que no es inusual encontrar en sus tipos humanos resabios miguelangelescos, como por ejemplo en la colocación de los dedos (como lo realiza

---

<sup>581</sup> Don Manuel Arias Martínez, al que le agradecemos el conocimiento de este dato, ha realizado importantes avances sobre la personalidad artística de Becerra en España y los artífices que trabajaron con él.

su contemporáneo Juan de Montejo, y Martín Rodríguez a finales de siglo); el pulgar y el índice doblados el uno hacía el otro, y en la hinchazón, a veces exagerada de los músculos. Frecuente es hallar a sus personajes sosteniendo objetos con las palmas de las manos bastante abiertas, con los dedos corazón y anular pegados, mientras que los inmediatos permanecen muy abiertos, un recurso muy característico de la escultura salmantina.

Sus telas de pliegues abundantes y ondulados, que muchas veces se superponen unas a otras, ofrecen un aspecto de blandura y ampulosidad. Se recogen en puntos concretos generando singulares remolinos. Al caer, la dotan de un perfil ahusado a la figura que rodean. Es frecuente también, en túnicas y capas, el manejo de telas en forma de banda, que circundan el cuerpo y propician la caída de fragmentos de tejido al enredarse con ellas.

En la técnica del relieve, Mitata contrapuso en sus fondos un minucioso detallismo y un marcado interés por la anécdota, como evidencian sus relieves sepulcrales (de un modo más sumario el de los Hernández de Gata, por ser éste más tardío que el de los Chaves de Robles; si el primero se realizó en 1559, el segundo debe fecharse con posterioridad al año 1567), a un desarrollo bastante sintético tanto en naturalezas como en interiores arquitectónicos (se aprecia los relieves de sus tres retablos conservados, ejecutados en la década de los años 70 y 80). Parece que las figuras, en estos casos, que las esbozase. Este avance en el la interpretación decorosa y sencilla de los temas representados nos habla de un artífice que, formado en la corrientes escultóricas de la primera mitad del siglo XVI, debe adaptarse a los nuevos postulados trentinos. Sin embargo, la evolución estilística no conlleva el abandono de complejas composiciones sí así lo requiere el tema representado, ni la pérdida de un notable expresionismo en el resultado final, sirva como ejemplo el Parricidio de San Julián del retablo mayor de Descargamaría. Por el contrario, dejar los relieves como abocetados es un aspecto muy singular de su obra

Sin lugar a dudas, el Crucificado fue la tipología que más se demandó al escultor. A los Cristos que sabemos que realizó en sus retablos (Fuenteguinaldo, Bañobárez, Alcántara y Vitigudino) debemos añadir los encargos realizados por hospitales (el Hospital de la Pasión y el Hospital de la Caridad de Ciudad Rodrigo) y cofradías (la cofradía de la Vera Cruz de Sando y la cofradía de la Vera Cruz de Ciudad Rodrigo, con sede en el monasterio de San Francisco), sin olvidarnos de sus obras atribuidas en territorio salmantino y cacereño (los Crucificados de El Bodón y de Brozas). Nos encontramos ante piezas muy efectistas dotadas de bellos y plenos cuerpos, donde el artista parece recrearse en el minucioso detalle anatómico, y de sufrientes e introspectivos rostros, que despiertan la empatía del espectador que los contempla.



*Asunción-Coronación.* Lucas Mitata. Fuenteguinaldo. Salamanca

Dentro de su producción, si el crucificado es la tipología que destaca en cantidad, la predilección por conjugar en una sola escena dos pasajes marianos, la Asunción y la Coronación, lo hace en singularidad. Para representarlos dispone a la Virgen en posición ascendente y la rodea con putti que concentran todos sus esfuerzos en elevar su cuerpo agarrándola por los pies, piernas y cadera. María apoya una de sus piernas en la cabeza de uno de los angelitos y, flexionando la rodilla, trata de ayudar a sus portadores en la elevación<sup>582</sup>. Por último, una pareja de estos pequeños pero robustos personajes, a los que concede una mayor independencia espacial con respecto al cuerpo de María, colocan encima de su cabeza una corona metálica<sup>583</sup>. Su obra maestra es la Asunción-Coronación que preside el retablo mayor de Fuenteguinaldo y de calidad inferior, es la de Bañobárez. Se desmarca de esta fórmula compositiva la escultura de Nuestra Señora de los Ángeles, que pertenecía al primitivo retablo mayor de la Catedral de Coria, ya que los angelitos son autónomos. Sabemos que también realizó una Asunción para el retablo de San Benito en Alcántara.

En su obra, tanto en la documentada como en la atribuida, tan sólo hemos localizado una Virgen con el Niño, la que se encuentra en el cuerpo intermedio del tabernáculo de Fuenteguinaldo. Un hecho bastante inusual ya que sus coetáneos interpretaron reiteradamente este asunto<sup>584</sup>.

No podemos pasar por alto su insistente afán por llenar y completar sus retablos con pequeñas figuras, en bulto redondo o relieve, sobre peanas torneadas. Caracterizadas como virtudes, santos o personajes de religión, estas delicadas imágenes colmataron los retablos de Fuenteguinaldo y Bañobárez; más desapercibidas pasan en el Descargamaría por integrarse en las entrecalles y no delimitar los contornos de la máquina. Tampoco dudó Mitata en introducirlas en el arco de triunfo que se alzaba en la Puerta del Sol de Madrid, donde dispuso hasta dieciocho estatuillas que representaban a los reinos de la monarquía hispánica<sup>585</sup>, ni tampoco en el sepulcro de los Hernández de Gata y Caraveo (con las imágenes de la Virgen y San Juan, de las que sólo ha sobrevivido una peana).

Aunque son pocos los conservados, Mitata consiguió realizar unos amorcillos peculiares;

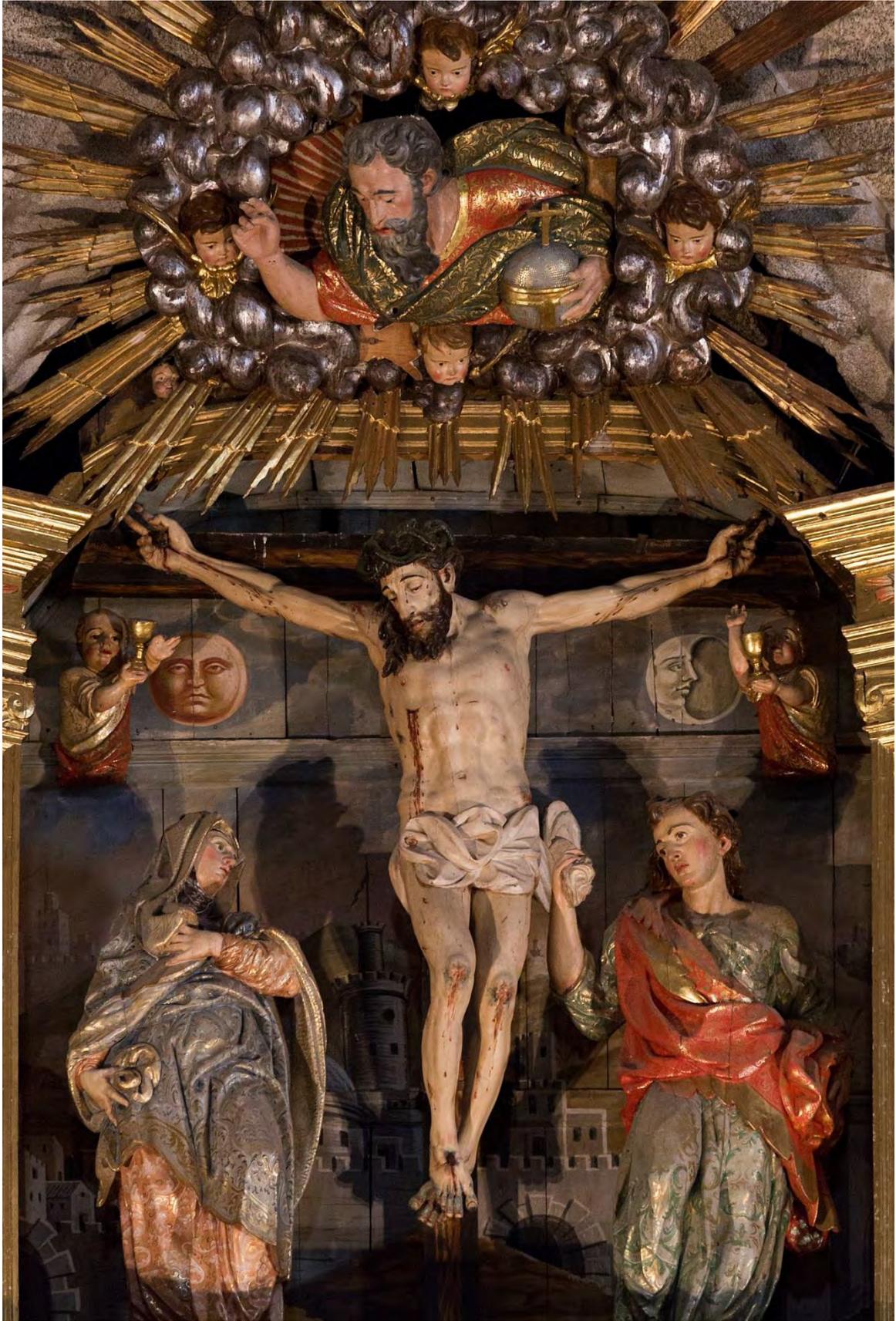
---

<sup>582</sup> En el Museo Marès se conserva una *Asunción de la Virgen*, atribuida a Juan de Montejo, que sigue el mismo esquema compositivo. BRASAS EGIDO, Carlos. *Ob. cit.*, 1996, pp. 155-156.

<sup>583</sup> Estas características formales han servido para proponer el retablo de Torrecilla de los Ángeles como posible obra del artista. GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio. *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres): catálogo monumental*. Cáceres, 2009.

<sup>584</sup> El 3 de marzo de 1563 contrató una imagen de “Nuestra Señora” para el Hospital de Lerilla de Ciudad Rodrigo. Sin embargo, en la escritura no se especifica que la imagen debía ir acompañada del Niño.

<sup>585</sup> Cada una de ellas medía 8 palmos de alto (aprox. 1,68 m.). Tamaño considerable si las comparamos las estatuillas de sus retablos, pero pequeñas en relación a los colosos de 27 pies (aprox. 7,56 m.) que circundaban.



*Calvario*. Lucas Mitata. Fuenteguinaldo. Salamanca

muy robustos, casi hercúleos, con cabezas que disminuyen su anchura a la altura de los ojos, mejillas carnosas, narices chatas, y cabelleras formadas por gruesos mechones de pelo. Lástima que las intervenciones efectuadas a lo largo de los siglos en sus retablos supusiera la pérdida, en el peor de los casos, o la desubicación de estos personajes. Podemos contemplarles rodeando a la Virgen en su Asunción; en la predela del relieve del sepulcro de los Chaves de Robles; diseminados por el retablo de Fuenteguinaldo; reposando muy inestables sobre el marco que cobija el relieve de San Jerónimo Penitente sito en la Catedral nueva; danzando entre los roleos vegetales que adornan estructuras, como sucede en el sepulcro cauriense; o acompañando a los personajes sagrados en los relieves.

En cuanto a sus empresas, Mitata contrató grandes máquinas retablísticas, imágenes de devoción, de pequeño formato o de tamaño natural, destinadas a ermitas y cofradías, y grandes figuras mitológicas o alegóricas como las que hizo en la Corte. Es interesante comprobar que tenía un cierto interés por representar el desnudo femenino como se puede observar en los relieves de Eva o la Magdalena de Fuenteguinaldo, aunque su sensualidad se encuentre justificada por el tema tratado. Aún así, estas figuras se hallan bastante alejadas de la mirada del espectador, lo cual no sucede en Descargamaría donde el cuerpo sin vida de la madre de San Julián, que yace sobre la cama cubierto con una sábana por debajo de la cadera, se sitúa en una de las cajas principales del retablo. Sin embargo, para los festejos que en la corte madrileña se celebraron con motivo del matrimonio de Felipe II, Mitata proyectó una figura de la diosa Venus, a la cual tan sólo “un ropaje [...] la hacía algo honesta” y la expuso a la vista de todo el público.

Su clientela la encontró entre personajes de condición social elevada como el obispo García Galarza, el comendador de la orden de Alcántara Bravo de Jerez, los cabildos catedralicios, o los frailes jerónimos del monasterio de Nuestra Señora de la Victoria, entre otros; pero también reclamaron sus servicios cofradías, clérigos y beneficiados de iglesias, como Jerónimo Caballero, Luis Sánchez de la Rúa, Juan López y Lorenzo Valenciano.

En lo que respecta a su taller, debió de ser amplio si se tiene en cuenta los numerosos encargos que atendió, muchos de ellos de gran envergadura, y las sensibles diferencias en cuanto a calidad en el resultado final, sirvan como ejemplo las esculturas de Bañobárez. La colaboración eventual con maestros también podría explicarlas. Entre los policromadores de los que se sirvió para el acabado de sus obras puede señalarse que Pedro de Solórzano y Floristán Pérez estuvieron vinculados al artista, profesional y personalmente<sup>586</sup>.

---

<sup>586</sup> En una ocasión a Mitata se denomina “pintor”, aunque no está probado que ejerciera como tal. AHPSa. Pedro Godínez, leg. n.º 2.939, fol. 92r. AUSA. R. 2, 7, fol. 343.

## Su obra

Si en nuestro trabajo anterior sobre este mismo artista utilizamos un sistema de ordenación de sus obras consistente en agrupar la producción en obras documentadas y conservadas, documentadas no conservadas o sin localizar, atribuidas, relacionadas con su estilo o rechazadas, ahora la abordamos desde un criterio cronológico con independencia de que se conserven o no, asumiendo en esta ordenación algunas de las que también le atribuimos.

### De la Catedral de Salamanca a la de Ciudad Rodrigo (1558-1559)

En las cuentas de fábrica de la catedral salmantina correspondientes a los años 1557 y 1560 se anotan, entre otros, los pagos que se efectúan a los entalladores de la sillas corales y al maestro de los órganos, pudiéndose deducir que en esos momentos previos al traslado del Santísimo Sacramento desde la Catedral vieja a la nueva, que aconteció el día 25 de marzo de 1560, se estaba ultimando la decoración y amueblamiento del coro y de su trascoro.

Creemos que puede ponerse en relación con la decoración de aquel primer coro que tuvo el nuevo templo, aunque su destino no se especifica en las cuentas, el contenido de una partida que se anota en el correspondiente libro de fábrica: “este día [7 de junio de 1558] pague doze ducados a lucas mytata 2 dos ymagenes que hizo”. A pesar del riesgo que comporta, tal vez no sea demasiado atrevido imaginar que las figuras documentadas aludiesen a dos figuras de los apóstoles *Pedro y Pablo*, pilares de la Iglesia, que suelen disponerse en la parte posterior de los coros catedralicios<sup>587</sup>, flanqueando aquí seguramente la escultura de la *Virgen de Loreto* que, aunque atribuida en alguna ocasión a Mitata, hoy se prefiere relacionar con Sebastián de Ávila o Juan de Montejo<sup>588</sup>.

Los muros exteriores del trascoro, levantados a mediados del siglo XVI, debieron de permanecer en pie hasta 1731, momento en el que comenzó a derribarse éste y a construirse por los hermanos Churriguera un nuevo cerramiento, más acorde su estilo con el de la sillería fabricada pocos años antes. Sería entonces cuando, sin que se sepan las razones, se instalaron en las nuevas hornacinas las esculturas en piedra de *San Juan Bautista* y de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, originales de Juan de Juni.

Pero, entonces, ¿dónde fueron a parar las esculturas de San Pedro y San Pablo que, según nuestra hipótesis, podían identificarse con las que se pagaron a Lucas Mitata en 1558? Acomodadas en la parte superior de la fachada de los pies del trascoro, flanqueando su

---

<sup>587</sup> Así lo están, por ejemplo, en las catedrales de Coria, León y Burgos.

<sup>588</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1993, p. 82. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, p. 75. En nuestra opinión se halla más cerca de la producción conocida del escultor Juan Bautista de Salazar.



San Pedro. Lucas Mitata. Catedral nueva. Salamanca

remate y próximas a otras dos esculturas de David y Salomón, de distinto tamaño, mano y época, situadas en los extremos de esta pantalla, allí se colocaron ambas figuras en fecha indeterminada pero, seguramente, en el siglo XVIII.

A ambas las desvinculamos de la compleja reflexión teológica formulada recientemente por Casas Hernández y aceptamos lo que ya apuntó Albarrán Martín sospechando que se dispusieron en el trascoro dieciochesco por un sentido funcional y decorativo. ¿Por qué trasladar dos esculturas de excelente calidad a otro lugar si había espacio suficiente para disponerlas prácticamente en el mismo sitio para el que había sido concebidas y, además, se integraban perfectamente con el nuevo ornato?<sup>589</sup>.

La agudeza de Gómez-Moreno le llevó a reparar en ellas y llegó a señalar, incluso, que originalmente ocupasen las hornacinas del

trascoro de Churriguera “otras dos [esculturas] de S. Pedro y S. Pablo, puestas ahora en lo alto de dicho trascoro, y sin duda de la misma mano que el sepulcro [del arcediano D. Gutierre de Castro] aunque a primera vista se confunden con las del siglo XVIII que las rodean”<sup>590</sup>, refiriéndose a las de los mencionados reyes de Israel. En cambio, curiosamente, no las relacionó con Mitata pues llegó a confesar que no acertaba a identificar las imágenes que este escultor cobró en 1558<sup>591</sup>.

<sup>589</sup> CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. *Ob. cit.*, 2008. ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Ob. cit.*, 2008, p. 53.

<sup>590</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp.126, 206-207.

<sup>591</sup> PEREDA ESPESO (Felipe. *Ob. cit.*, 1994, p. 260), las identifica como los colosales San Pedro y San Pablo de la fachada de la Catedral, obras sin embargo del primer Naturalismo.

Por su parte, Martín González, a propósito de estas esculturas, recogió la sospecha formulada por Gómez-Moreno sobre su posible ubicación en las hornacinas del trascoro e incluso sobre su relación juniana, teoría que el mismo descartó al asegurar que “fotografiadas hoy con teleobjetivo, demuestran ser obra del siglo XVIII”<sup>592</sup>, opinión que no compartimos ya que preferimos considerarlos, como es evidente, obras del siglo XVI identificándoles, además, como obras de Mitata.

Como es habitual en sus esculturas, los cuerpos de ambos santos se envuelven en pesadas telas que se enroscan al cuerpo sin dejar entrever su anatomía. El perfil de sus figuras es ahusado y adoptan posturas que pretenden romper con cualquier tipo de frontalidad; San Pablo cruza su pierna izquierda por encima de la derecha, y, doblando el brazo diestro, apoya pesadamente la cabeza sobre una mano desmesurada. Similar



San Pablo. Lucas Mitata. Catedral nueva. Salamanca

actitud adopta uno de los santos no identificados del retablo de Fuenteguinaldo; San Pedro, por su parte, adelanta la pierna derecha y estira el mismo brazo, girando su cuerpo hacia la izquierda mientras que, con un violento movimiento de cuello, ofrece el perfil izquierdo de su rostro.

Por supuesto que estas características no son exclusivas de Mitata; nuestra atribución se fundamenta en otro tipo de coincidencias formales como el tipo de cabellos: San Pablo tiene unos mechones hinchados, densos y gruesos, que tienden a irse hacia un lado de la cabeza como si fuesen movidos por el viento, y una barba partida formada a partir de varios bucles entre los que se enroscan los mechones de pelo; en un alarde de virtuosismo, mueve el pelo hacia el lado derecho mientras la barba ondea hacia la izquierda. Los cabellos de San Pedro son menos ahuecados que los de San Pablo y se organizan, mediante un denso caracoleo, desde el cráneo hacia el rostro. Su barba ha sufrido daños considerables, pero se aprecia que

<sup>592</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. cit.*, 1974, p. 164.

era corta, formada por los mismos rizos que se disponen en su cabeza; su composición nos recuerda el tondo de San Pedro colocado en una de las enjutas del sepulcro de García Galarza.

También sus rasgos fisiognómicos coinciden con los de otras esculturas de Mitata: narices grandes y rectas, bocas entreabiertas con labios carnosos bajo finos bigotes, cuencas oculares muy profundas, grandes ojos amables, brazos muy bien torneados y manos potentes de largos y poderosos dedos.

La manera de trabajar los paños constituye otra de sus constantes: arremolina pliegues de tela en puntos concretos de los vestidos valiéndose para ello, generalmente, de mantos (por ejemplo, las figuras del sepulcro de los Chaves de Robles), sujeta las ropas mediante bandas y deja colgando parte de ellas (como en el San Cristóbal de Guadramiro) o las túnicas llegan hasta los pies de sus figuras, medio ocultándolos, con leves ondulaciones yuxtapuestas.

Junto a las evidentes características formales propias del escultor, su estilo de innegable ascendencia juniana, y la justificada inserción de estas obras en el devenir histórico-artístico de la Catedral, son algunas de las razones que nos hacen proponer su atribución.

Su siguiente obra conocida es el *relieve del Llanto sobre Cristo Muerto*, una de las de mayor calidad de Lucas Mitata y pieza artística ineludible del Renacimiento español, que se integra en un complejo programa constructivo y de patronato. La calidad de la obra, su localización en un recinto catedralicio de primer orden y la participación de diversos profesionales en un proyecto común, el sepulcro de don Fernando Chaves de Robles y de su mujer, doña Juana Pérez Piñero, justifican las numerosísimas referencias bibliográficas que esta obra posee.

La historia del altar-sepulcro arranca 6 de marzo de 1559 cuando Hernando Chaves de Robles contrata la obra arquitectónica de su monumento funerario<sup>593</sup>. Elevado en el muro del segundo tramo de la nave del evangelio de la Catedral de Ciudad Rodrigo, el sepulcro se concluyó sólo un año después de su comienzo, aún en vida de los patronos.

Don Hernando Chaves de Robles, incluido en el linaje de los Garci-López, y descendiente del obispo D. Alonso de Robles, era regidor de dicha ciudad. Su esposa, doña Juana, era hija de don Juan Piñero, caballero de la Orden de San Juan de Rodas, bailío de diversos territorios como Trevejo, Valdespino y Bóveda de Toro, y comendador de Portomartín y Morentana. Don Hernando murió entre 1560 y el 16 de agosto de 1568, fecha en la que

---

<sup>593</sup> REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Ob. cit.*, 2006, p. 448. GARCÍA BOIZA, Antonio. *Ob. cit.*, p. 112, y SENDÍN CALABUIG, Manuel. *Ob. cit.*, 1977, p. 194. Redondo Cantera corrige la errónea lectura que de la fecha habían hecho Boiza y Calabuig.

fallece doña Juana.

El sepulcro consiste en un enorme nicho (6,39 x 2,80 x 1,05 m.), en forma de arco peraltado, de gran altura y escasa profundidad, horadado en el muro de cerramiento del templo. Las jambas y rosca se hallan decoradas con cabezas de serafines que recorren la superficie de forma continua, a diferencia del intradós del arco, que apuesta por las claves pinjantes como argumento de su decoración.

La mitad superior del sepulcro se concibe como espacio destinado a conservar la memoria de los patronos<sup>594</sup>; el escudo de la familia está sostenido por dos angelitos que, a su vez, descansan sobre la inscripción fundacional. La inferior, dispuesta tras un fino entablamento, se destina al culto litúrgico para lo cual se abre otro nicho, de mayor profundidad que el general, esta vez en madera, que sigue el mismo esquema decorativo.

A manera de retablo, en el fondo de ese hueco se inserta un relieve del Llanto sobre Cristo muerto y, debajo, otro de la Santa Faz sostenida por dos ángeles, a modo de predela. Una larga inscripción, en letras pintadas y doradas que remite al Libro de las Lamentaciones (cap. 1, versículo 12)<sup>595</sup> rodea la escena principal del sepulcro. Entre el arco de medio punto y el entablamento que subdivide el sepulcro, en las enjutas, se representa el tema de la Anunciación, obra escultórica de escasa calidad. El conjunto se completa con cuatro pinturas, al óleo sobre tabla, situadas en las caras interiores de las jambas del altar; representando de derecha a izquierda: San Juan Bautista, San Mateo, San Lucas y Cristo atado a la columna.

Además, según reza el testamento de doña Juana, debía contar este retablo con unas puertas de madera pintadas para cerrar, como si se tratase de un díptico, el nicho inferior. Sin embargo, no debieron de fabricarse ya el 20 de marzo de 1664 el cabildo catedralicio daba licencia a doña María Miranda para hacer unas puertas de madera a base de celosías porque dicho relieve era “muy rico y corre riesgo que lo hurten”<sup>596</sup>.

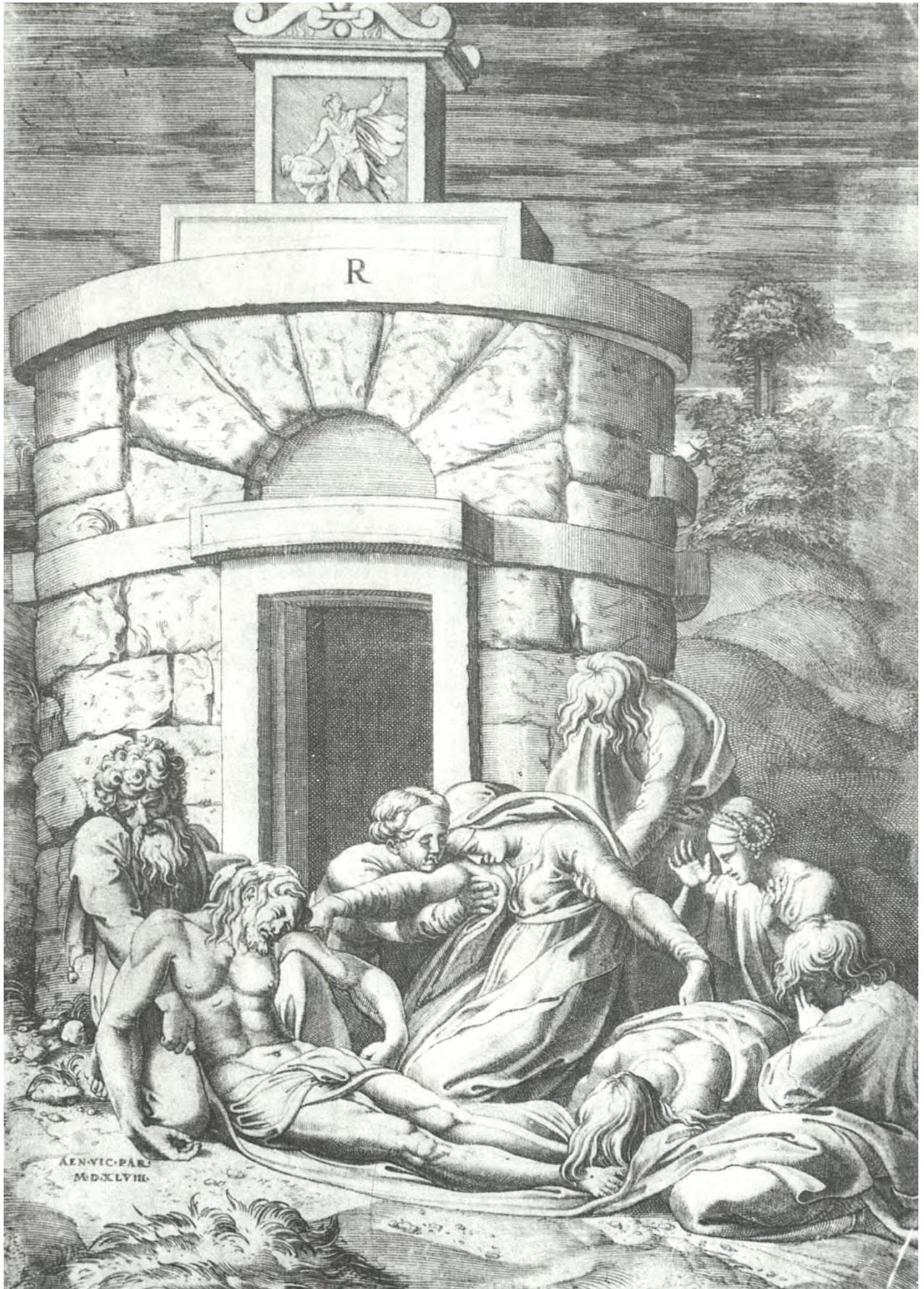
La empresa arquitectónica, así como la supervisión de las labores de policromía y dorado,

---

<sup>594</sup> “Esta obra mandaron hazer el muy noble hijodalgo Ferdo. De Chaves de Rrobles y la S<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Pez. Piñero, su muger. A donde se a de dezir la missa de las XI todos los días para ssiempre. La qual doctaron y dieron porque se dixesse XXVIU mrs. de rrenta en lugares de Sajeras y Gallimaco y demás desto dieron por este sitio m<sup>a</sup> yugada en Gallimaço y ansse de dezir dos aniversarios solenes cada un año. Dotosse a dos de março de IUDLIX años”.

<sup>595</sup> “O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM, ATTENDITE ET VIDETE: SI EST DOLOR SIMILIS SICUT DOLOR MEVS. ANO A NATIVITATE DOMINI DE MDLX” Vosotros, los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay un dolor semejante a mi dolor.

<sup>596</sup> HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ob. cit.*, p. 26. Recoge la documentación del Archivo del Hospital de la Pasión.



*La lamentación ante el sepulcro. Enea Vico. 1548*



Llanto sobre Cristo muerto. Lucas Mitata. 1559-1560. Catedral. Ciudad Rodrigo. Salamanca



Llanto sobre Cristo muerto. Atribuido a Gaspar Becerra ¿1563?



corrieron a cargo del maestro Pedro de Ibarra (o Ybarra) quien el 6 de marzo de 1559 contrató la obra por 180 ducados, comprometiéndose a darla por concluida el 24 de junio de aquel año. El 14 de julio Lucas Mitata, fiado por Pedro González<sup>597</sup>, relevó a Pedro de Ibarra en esta empresa y se encargó de realizar, por 120 ducados aproximadamente el relieve del Llanto sobre Cristo muerto. Por último, el 17 de agosto, Pedro de Solórzano comenzó el dorado y la policromía por la misma cantidad que habían estipulado para el trabajo de Mitata<sup>598</sup>. En cambio, las pinturas sobre tabla no se han podido documentar, aunque son varios los propuestos para esclarecer su autoría: Pedro de Solórzano, Juan de Borgoña el Joven o Francisco de Comontes.

Nuestro estudio no pretende indagar en la obra y personalidad de Pedro de Ibarra, ni averiguar la autoría de las tablas encastradas en las jambas, o proponer hipótesis sobre la figura y producción del policromador Pedro de Solórzano<sup>599</sup>, sino centrar la atención en la

<sup>597</sup> Entallador y vecino de Ciudad Rodrigo en el momento de realizarse la escritura. El 9 de marzo de 1574 el también entallador Cristóbal Vallejo, leonés, se traslada a Villager de Lancia (León) para tasar dos escañiles, unas “andas para trasladar muertos” y dos candeleros que Pedro González había realizado con destino al templo de esa localidad. Archivo del Provisorato de León. Juan González de Vega, 1574, Tomo VIII, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 80.

<sup>598</sup> GARCÍA BOIZA, Antonio. *Ob. cit.*, p. 114.

<sup>599</sup> Han abordado algunas de estas cuestiones: CASASECA, CASASECA, Antonio. “El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora”, *Introdução da Arte da Renascença Península Ibérica*. Coimbra, 1981, p. 216. IBARRA DE LORESECHEA, Joaquín José. *Los maestros de cantería Juan y Pedro de Ibarra (siglo XVI)*. Salamanca, 1987. FIZ FUERTES, Irune. *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su*



obra de Mitata; el “altar de alabastro”, nombre por el que comúnmente se conoce.

El asunto representado en el relieve, el Llanto sobre Cristo muerto, es un recurso iconográfico muy utilizado en los contextos funerarios y sepulcrales del siglo XVI. Quien se acerca al lugar en el que descansa el difunto no puede dejar de sentir una participación afectiva en una realidad que le es lejana, la sagrada, y sentirse así, en buena medida, confortado por la pérdida del deudo o personaje fallecido.

En lo que se refiere a la composición, María, presa de dolor al ver el cadáver de su Hijo a los pies de la Cruz, se desmaya en los brazos de María Salomé, personaje que, junto con el travesaño vertical de la Cruz que le antecede, crea un evidente eje de simetría en el conjunto. San Juan, a la izquierda, recoge con esfuerzo el cuerpo de Cristo y proyecta su agónica mirada en la Magdalena, figura que se le presenta enfrentada, y que absorta en su dolor hace caso omiso del desconsuelo del evangelista. Cristo, cuyo cuerpo aparece tendido en el suelo, sobre un sudario, crea la base de un triángulo compositivo imaginario en el que se inserta todo el grupo. Al fondo del relieve la representación de la ciudad de Jerusalén, cuya muralla y casas se alzan en una penumbra muy escenográfica propiciada por el arco de madera que cobija la escena. En un plano intermedio entre el grupo y la ciudad, labriegos y ganaderos desarrollan su actividad cotidiana en el campo sin atender a la dramática escena que a pocos

---

*escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León.* Benavente, 2003, p. 122. REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Ob. cit.*, 2006, p. 560.

metros acontece ante ellos.

Como apuntó Martín González, el relieve se inspiró en aquel que Juni hizo hacia 1540 para el sepulcro del arcediano Gutierre de Castro, sito en el claustro de la Catedral de Salamanca,<sup>600</sup> y que Mitata debió conocer cuando acometió allí su empresa escultórica. La deuda compositiva es más que evidente, pero el escultor desarrolló un estilo tan purista que la obra podría pasar por italiana. Difiere con Juni, no sólo en la plástica sino en la formulación del paisaje que, sin embargo, ha sido vinculado al que el francés hizo en la fachada de San Marcos de León<sup>601</sup>.

También son evidentes las similitudes que existen entre esta pieza y un dibujo preparatorio, fechado hacia 1563, y atribuido Gaspar Becerra que se supone realizó para pintar uno de los lunetos del claustro de la Catedral de Toledo<sup>602</sup>, sobre todo en lo que se refiere a la posición que adoptan las Marías, que se han resuelto de manera casi idéntica, así como los yacentes. Apuntábamos en nuestra monografía que era lógico pensar que Mitata y Becerra trabajaron el mismo tema del “Llanto” usando una fuente común; hoy sabemos que aquella no fue otra sino un grabado realizado en 1548<sup>603</sup> por Enea Vico (1533-1567), uno de los protegidos de Cosme II de Medici quien centró parte de su actividad como grabador en la reproducción de obras de grandes artistas como Rafael, Miguel Ángel y Baccio Bandinelli<sup>604</sup>.

El altar compone de seis bloques de alabastro, adaptados al espacio que resulta de la proyección del arco de madera. El material costó 40 ducados y cuatro fanegas de cebada, y hubo que trasladarlo en cuatro carretadas desde las canteras de El Madrigal, al norte de la actual provincia de Guadalajara<sup>605</sup>.

En cuanto a las calidades, el artista jugó con varios acabados; la rugosidad del follaje y hojarasca, y sus profundas oquedades que potencian la sensación claroscuro, contrasta con la tersura y suavidad de los paños de los personajes. Sin embargo, el mayor pulimento fue utilizado en las zonas de mayor valor emocional: los rostros, las manos y el cuerpo desnudo de Cristo. La luz ya no crea dramáticas sombras sino que resbala por estas superficies

---

<sup>600</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. cit.*, 1974, p. 373.

<sup>601</sup> RED.DO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Ob. cit.*, 2006, p. 457.

<sup>602</sup> *El dibujo fue publicado por* ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *A corpus of Spanish drawings. 1400-1600*. T. I. London, 1975, p. 22, n.º 27.

<sup>603</sup> *The illustrated Bartch...* (Vol. 30), p. 17. The lamentation before the tomb (Une des saintes femmes et St. Jean soutenant la sthe. Vierge...). After Raphael.

<sup>604</sup> Sobre este grabador cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*. Pamplona, 1999, pp. 136-139. Dicho grabado fue utilizado por Lambert Lombard para componer su grabado *Descente de croix*, fechado en 1556. Sobre esto cfr. DENHAENE, Godelieve. “Contribution à l’ étude de Lambert Lombardon L’impact de la gravure en tan que moyen de divulgation d’un style et de source d’inspiration”, *Bulletin Koninklijk Instituut voor het Kunstpatriminium*, 34 (2013-2015), pp. 147 y 180.

<sup>605</sup> CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2006, p. 358.

dirigiendo, en buena medida, la atención del espectador.

Los rostros de la Magdalena y de María son bellos, muy en la línea de las solemnes *madonnas* italianas. Puede que este aspecto, la potente corporeidad de las imágenes y las similitudes del alabastro con el mármol, contribuyeran a avivar la creencia de la oriundez italiana de Mitata. Los plegados son amplios y movidos, insuflados por lo que parece ser potentes ráfagas de viento, repitiéndose una de las constantes plásticas del artista: hacer coincidir en un punto concreto muchos paños, pliegues o cabellos, creando una amalgama de aristas y un arremolinamiento muy teatral. La serenidad, que no falta de introspección psicológica, de los rostros de María y la Magdalena contrasta con el fuerte expresionismo de San Juan.

Todo el relieve tuvo una apariencia muy diferente a la que hoy posee pues ha perdido la mayor parte de su policromía (aunque aún se observan restos en los cabellos de San Juan y la Magdalena, en la Cruz y en los árboles y cielo que forman el paisaje), la misma que doña Juana Pérez Piñero ordenó en su testamento estuviese siempre avivada.

### **Primeros contratos en Ciudad Rodrigo (1560-1563)**

Entre 1560 y 1562 Mitata realizó en mármol el *sepulcro de don Antonio Bravo de Jerez*. El personaje representado, hijo del contador de los duques de Plasencia, recibió siendo todavía niño, como recompensa a los servicios paternos, la encomienda de Piedrabuena de la Orden de Alcántara. Fue gobernador y visitador general del partido de Alcántara y fundó y dotó una capilla en el convento de San Benito de Alcántara, en el crucero del lado de la epístola. Falleció el 27 de mayo de 1562.

En la responsabilidad de la autoría del sepulcro del comendador, hoy en Santa María de Almocóvar, atribuido en alguna ocasión a Alonso Berruguete o a Guillén Ferrant, debió de tener algo que ver el arquitecto Pedro de Ibarra, amigo de Bravo de Jerez y autor de su capilla funeraria, quien precisamente en 1559 se hallaba trabajando en la Catedral de Ciudad Rodrigo, en colaboración con Mitata, en el monumento funerario de Fernando Chaves de Robles.

Bravo de Jerez en su testamento dejó ordenado que su cuerpo fuese

sepultado en el convento de Alcantara en la capilla que para myenterramiento tengo hecha a mis costa en mitad de la dicha capilla delante del altar de ella, en hunenterramiento que para ello se tiene de hazer [...] de buena piedra de marmol, hecha huna cama y hunombre armado echado, con un paje a la cabeçera, como esta hordenado y concertado con hun maestro de Salamanca que se llama Lucas Mitata, de lo qual tengo dado al maese mayor que



*Sepulchro del Comendador Bravo de Jerez. Lucas Mitata. Iglesia de Santa María de Almocovar. Alcántara. Cáceres*

conmigo esta concertado y obligado [...]”. Respecto a lo dispuesto el proyecto únicamente se alteró en la colocación de la figura del paje, que no se situó a la cabecera del difunto sino a sus pies<sup>606</sup>.

Una visita al convento hecha en 1719 describe así la pieza:

en medio de la capilla está un sepulchro de alabastro, lo esculpido de la mayor estimacion que se compone de lo siguiente: es uno de dos caras y media de largo y cinco quartas de ancho, y a los lados en la grada estaban quatro leones pequeños y en la caveçera y pies dos maiores, y a los lados de dichosepulchro los quatroevanjelistas y dos escudos de dicho comendador y a la testera está un San Agustin y a los pies San Geronimo y encima del referido sepulchro está el comendador de Piedrabuena, fundador de esta capilla, como imagen difunta armado con petto y lo demás correspondiente y al lado yzquierdo la cruz de la Orden y en las manos tiene una espada quebrada la mayor parte y un pedazo del pie izquierdo y está tendido sobre dos almoadas de dicha piedra de alabastro y al lado derecho el morrion y los guantes al lado izquierdo, a los pies una figura como de un criado recostado sobre una almoadas. Y todo lo referido es de piedra de alabastro o jaspe y parece que está en cinco piezas de la dicha piedra<sup>607</sup>.

Se trata de un sepulchro cama, con numerosos motivos ornamentales a candelieri, donde Mitata vuelve a inmortalizar, como hará en el sepulchro de los Hernández de Gata y Caraveo, a un caballero con armadura, celada y espada. Descansa Bravo de Jerez en posición supina, con la cabeza sobre dos sencillos almohadones y las manos encima del pecho sujetando su

<sup>606</sup> MARTÍN NIETO, Dionisio. *Ob. cit.*, 2002, pp. 52, 55 y 58.

<sup>607</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El sacro convento de San Benito de Alcántara de la orden de Alcántara*. S.L., 2003, p. 243.



*Sepulcro del Comendador Bravo de Jerez. Lucas Mitata. Iglesia de Santa María de Almocovar. Alcántara. Cáceres*

espada. Este retrato funerario, a diferencia del de Ciudad Rodrigo, posee mayor grado de verosimilitud, aunque en los dos monumentos existen recursos similares como, por supuesto, la forma de resolver el rostro del personaje y determinados elementos de la armadura como las bisagras del yelmo, en forma de flor, o las coderas. Desgraciadamente, la figura del paje ha perdido su cabeza.

En palabras algo exageradas de Azcárate, es este sepulcro “de tan ruda talla que convierte en monstruos las águilas”, pero, como él mismo reconoce, está estrechamente relacionado con el del Cardenal Tavera, rigurosamente contemporáneo, aunque no podemos afirmar que sea su fuente directa de inspiración pues no hay constancia de la presencia de Mitata en Toledo; en cambio conocería bien el *sepulcro de Alonso Fonseca* en las Úrsulas de Salamanca (1529). Dicho autor encontró, además, semejanzas con el *sepulcro de los Gutiérrez Flores*, en la capilla de los Bravos del templo de Santa María de la Asunción de Brozas<sup>608</sup>.

El comendador Bravo de Jerez, cuando en 1560 redactó testamento, precisó que en su capilla funeraria faltaba “por hazer un *retablo* que yo tengo acordado que se haga, que sea muy bueno, dispongo que se haga con toda brevedad y que la principal historia tenga en medio el dicho retablo la Asunción de Nuestra Señora de bulto [...] y en lo alto de la pared, sobre el retablo, un crucifixo que sea muy bueno [...]”. Y al especificar que su sepulcro lo había

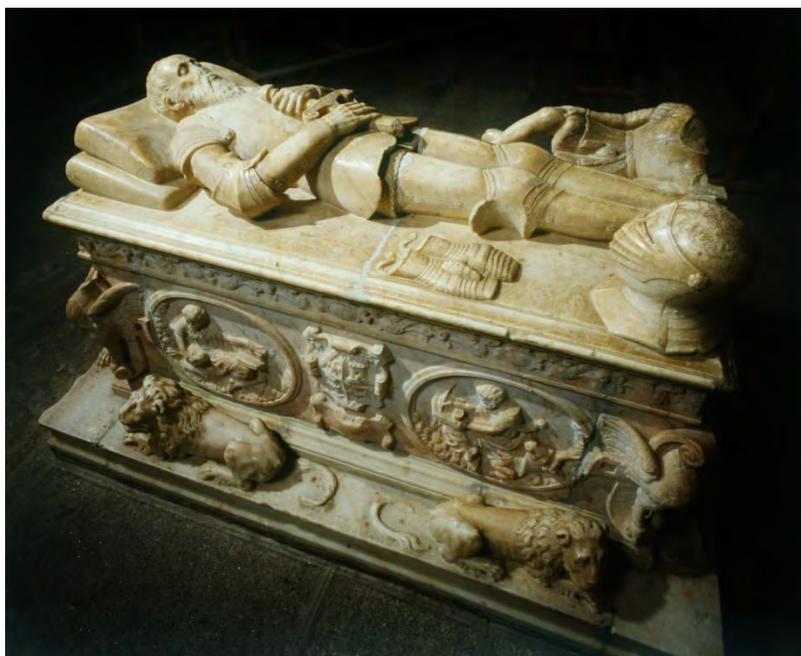
<sup>608</sup> AZCÁRATE, José María. *Ob. cit.*, 1958, p. 347. En el sepulcro de “la Catedralina” figuran dos inscripciones talladas en la caja sepulcral. La principal dice: “AQUI YAZE GONZALO GUTIERREZ FLORES FALLECIO AÑO DE 1534 A 28 DE DICIEMBRE”, mientras que la secundaria reza: “SU HIJO GONZALO GUTIERREZ SALGADO FALLECIO A 9 DE JULIO DE 1589”. El monumento se halla más próximo a la última fecha que a la primera.

encargado a Lucas Mitata recuerda que “dicho maestro tiene a su cargo el retablo del altar como en el dicho concierto se contiene”<sup>609</sup>.

El autor de sus pinturas fue Luis de Morales y, es probable, que desde entonces ambos artistas mantuviesen una relación personal pues cuando en 1572 vuelven a coincidir trabajando en el retablo de San Felices de Gallegos, Mitata, que actúa como fiador del pintor, asegura conocerle<sup>610</sup>.

La estructura y las esculturas no se conservan pero en 1719 el retablo se describe así: “es todo de talla dorado, a Nuestra Señora con seis angeles a los lados y el Espíritu Santo sobre su cabeza [...] y por cima del Spiritu Santo esta Christo crucificado y a los lados estan de medio relieve San Pedro y San Pablo”. En cambio, en 1763, el cronista de la orden, frey Alonso de Tomás y Tapia, añade que la estructura se remataba con “un Cristo muy devoto y al pie Nuestra Señora y San Juan”.

En la propuesta de reconstrucción formulada por Martín Nieto sobre esta obra<sup>611</sup> afirma que en el ático del retablo habría una pintura del Padre Eterno, original de Luis de Morales, hoy conservada en la parroquial de Almocóvar. Por nuestra cuenta, pensamos que sería un busto escultórico del Padre Eterno el elemento que se alojaría en el tímpano del frontón superior. Además, por la fecha tan temprana de su producción, la Asunción no debería relacionarse con la de la Catedral de Coria sino con la de Fuenteguinaldo.



<sup>609</sup> MARTÍN NIETO, Dionisio. *Ob. cit.*, pp. 55 y 56.

<sup>610</sup> *Id. Ob. cit.*, p. 58.

<sup>611</sup> *Id. Ob. cit.*, p. 79.

En 1562 Lucas Mitata contrató un *Crucificado*, conocido como el “de la Agonía”, para el Hospital de la Pasión en Ciudad Rodrigo. Fue concebido para sustituir a otro anterior que, según la documentación, “no esta byen echo y provoca poca debocion”.

El proceso para su creación se inició el 3 de mayo de 1543 cuando varias parroquianas relacionadas con el Hospital, entre ellas doña Aldonza de Caraveo<sup>612</sup>, mujer del regidor Pedro Rodrigo Pacheco, requirieron que se hiciera un Crucifijo “grande, muy bueno y primo, y un altar a la derecha del mayor para colocarlo” en él. Las aspiraciones de las mujeres no quedaron ahí pues también pidieron que cuando estuviese hecha la nueva escultura se dispusiese en el altar mayor, y que el antiguo se trasladase al nuevo altar, junto con la imagen de Nuestra Señora la Antigua.

El Hospital ignoró durante años las demandas de las devotas hasta que, el 23 de agosto de 1562, reconoció la “necesidad de hacer un Crucifijo grande y muy bueno para la iglesia”. El encargado de llevar a cabo tan ansiada imagen sería Mitata, que sólo tardó un año en realizarla. El 29 de agosto de 1563 el Hospital le hizo entrega de 32 ducados Además, y como “parecio estar muy bueno y valer más de lo que se le habia prometido” le dieron otros 6 ducados de gratificación<sup>613</sup>.

Actualmente el Crucificado se exhibe junto con una Virgen y un San Juan evangelista, obras de cronología posterior, formando un Calvario. Estas últimas figuras estaban ya hechas el 27 de diciembre de 1603 ocupando el altar mayor de la capilla del Hospital<sup>614</sup> y tradicionalmente se vienen atribuyendo al escultor Juan de Remesal.

Se trata de una reinterpretación muy personal de la tipología del Crucificado desarrollada por Juni. Su tórax, de poderosa anatomía y reducido canon, contrasta con las alargadas y esbeltas extremidades superiores e inferiores, recurso manierista. El abdomen contraído por el sufrimiento que padece, los pies montan uno sobre otro en una posición que obliga a arquear las piernas, y los brazos se disponen en un ángulo de 90 grados. Otro rasgo común entre los escultores es el modelo de cartelas, de perfil recortado, para la inscripción del INRI<sup>615</sup>. Sin embargo, las piezas de Mitata poseen otro tipo de sentimiento dramático y carece de la espectacular potencia anatómica de las del francés.

---

<sup>612</sup> Hija de don Pedro Hernández de Gata y de doña Aldonza de Caraveo, hermana por lo tanto de Miguel Hernández de Caraveo.

<sup>613</sup> HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ob. cit.*, pp. 36 y 37.

<sup>614</sup> El Calvario “al menos desde 1935 y hasta 1995 estuvo colocado sobre un retablo del siglo XIX o principios del siglo XX, pero la remodelación llevada a cabo en esta última fecha eliminó el retablo, quedando exclusivamente el Calvario presidiendo la capilla” CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2006, p. 318.

<sup>615</sup> En esta cartela, aparte de contener el *título* en tres idiomas (griego, hebreo y latín), figura la fecha de conclusión de la obra.



*Crucificado.* Lucas Mitata. Hospital de la Pasión. Ciudad Rodrigo. Salamanca

Al igual que los del último, el de Ciudad Rodrigo encaja su cráneo en el hombro derecho y la hunde tanto que el cuello parece desaparecer. Es en la cabeza donde se concentra la mayor carga dramática. Sus cejas arqueadas, ojos entornados y boca entreabierta parecen emitir una silenciosa súplica de ayuda ante el cruel padecimiento que soporta. La multitud de cabellos apelmazados, la barba puntiaguda y la enorme corona de espinas, tallada en el mismo bloque de madera que la cabeza, contribuye a monumentalizar esta parte del cuerpo. La melena cae sobre el hombro derecho y se desparrama por la espalda de manera forzada y rígida.

Curiosamente el paño de pureza de este Crucificado difiere por completo del de otros realizados o atribuidos al escultor. En el del Hospital de la Pasión emplea un modelo de tela que recorre la cadera horizontalmente, muy pegado al cuerpo, con ligeros pliegues perpendiculares que no fomentan el movimiento ni la consiguiente expresividad. Puede relacionarse con el Cristo muerto que Mitata representa en el “altar de alabastro”.

Es posible que el escultor llegase a conocer el *Calvario* que Juni realizó en 1556 para la

capilla funeraria de D. Antonio del Águila, sita el monasterio de San Francisco, lugar en el que años más tarde trabajará. Aparte de la evidente relación con la tipología juniana, se ha relacionado la cabeza del Crucifijo del Hospital, así como sus rasgos fisiognómicos, con la del *San Juan Bautista* original de Juni conservado en el Museo Nacional de Escultura<sup>616</sup>; también se puede poner en relación con la fuerza expresiva del *Crucificado* que Guillén Doncel hizo para La Bañeza (León)<sup>617</sup>.

A continuación señalamos cuatro obras que no se han conservado o se encuentran en paradero desconocido. Consta documentalmente que el 14 de octubre de 1562 Lucas Mitata, titulándose vecino de Salamanca y avalado por Antonio de Benavides, seguramente hermano de su esposa y también vecino de Salamanca, se obligó a hacer “en perfijion, de talla e pintura”, un *Crucifijo* de cuatro palmos (84 cm) para los mayordomos de la cofradía de la Vera Cruz de la localidad salmantina de Sando, por la cantidad de 7 ducados (77 reales). La obra, una pequeña pieza de devoción, debería entregarse a fines de noviembre de aquel mismo año. Su reducido tamaño justificaba el breve plazo en que el artista tenía que cumplimentar el encargo<sup>618</sup>.

Al año siguiente, el 3 de marzo, el mayordomo y el comisario de la cofradía de Nuestra Señora de Lerilla, Martín Chaves y Francisco Sánchez respectivamente, y el escultor, vecino aún de Salamanca, se concertaron en que este último hiciese “una imagen de *Nuestra Señora* de bulto toda rredonda conforme a la traça e de la manera e grandor e altura con peana e corona de seis pies segun por la dicha traça parece, la qual ha de estar en poder del dicho Lucas Mitata para por ella hazer la dicha imagen”.

Su precio se ajustó en 20 ducados y Mitata debería comenzar dicha obra después de finalizar un *Cristo* que había concertado con otro de los hospitales de Ciudad Rodrigo, el de la Pasión, entregándole acabado “un mes despues que la començase de manera que para el dia de sant Juan primero que viene ha de tener fecha la dicha imagen de Nuestra Señora e incluso antes si pudiere”. Además, se obligó hacerla “con toda la perfection que le sea posible”, a vista y satisfacción del platero Santos García y del pintor Juan de Borgoña, vecinos de la misma ciudad<sup>619</sup>.

De un *Crucifijo* que hizo para la primitiva iglesia del monasterio de la Caridad de Ciudad Rodrigo solo se tiene noticia porque, cuando el escultor se comprometió a realizar un *Cristo*

---

<sup>616</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, p. 240.

<sup>617</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. cit.*, 1977, p. 78.

<sup>618</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, pp. 237 y 240. AHPSa. Antonio de Vargas, leg. n.º 3.653, s. f.

<sup>619</sup> Id. *Ob. cit.*, 1977, p. 240. AHPSa. Antonio González Palmero, leg. n.º 1.316, fols. 1.160r-1.161v.º.

para la Cofradía de la Vera Cruz de la misma ciudad, sita en el monasterio de San Francisco, se le ordenó que el nuevo fuese “conforme el dibujo e proporçion del que el dicho Lucas Mitata tiene fecho en el monasterio de la Caridad extramuros desta dicha ciudad”. Además, se le pide que, al pie de la cruz del Cristo de la cofradía, hiciese “un calvario de la propia forma que tiene la dicha imagen de la Caridad”, refiriéndose no a las figuras de San Juan y la Virgen, que no se mencionan, sino al pedestal pedregoso del monte Calvario sobre el que descansaría la cruz.

En efecto, los alcaldes, escribano y cofrades de la cofradía de la Vera Cruz de Ciudad Rodrigo se convinieron el 15 de noviembre de 1563 con él, fiado por el maestro de pintura Juan de Borgoña de Toro, para que les hiciese una imagen de *Jesucristo puesto en la Cruz* de “seys pies de vara de altor bien proporçionado” (1,68 m.) similar o mejor al que había hecho para el monasterio premostratense de Nuestra Señora de la Caridad de Ciudad Rodrigo, y al pie de su cruz se pondría “un calvario de la propia forma que tiene la dicha imagen de la Caridad”. Todo sería “conforme a el altor y grandor del arco de la capilla principal de la dicha cofradía”. Mitata, además, tenía que hacer otras “dos ymagenes, la una de nuestra señora y la otra de señor San Juan”, asimismo de seis pies de alto, con sus correspondientes peanas cuya medida no debía incluirse dentro de los seis pies. Todo ello por precio de 70 ducados, aunque la madera (de nogal, peral o álamo), debía correr por cuenta del artista, que aceptó no alzar la mano de la obra “hasta que la acabe so pena de que si alçare la mano de la dicha obra y se ocupare en otra alguna incurra en pena de dos ducados cada dia”, dándola por acabada mediada la Cuaresma del año siguiente<sup>620</sup>.

### **El viaje a Madrid: Esculturas para festejar a una reina (1570)**

Celebrada en Segovia la boda de Felipe II y Ana de Austria, el cortejo partió el 20 de noviembre de 1570 hacia la villa de Madrid. Después de atravesar el bosque de El Pardo, la comitiva llegó a Fuencarral el día 23 y allí descansó durante un tiempo antes de hacer el ingreso en la capital del reino, “para que ouiesse algun tanto mas de tiempo para dar lugar a perfeccionar algunas cosas, que para su real rescibimiento se ordenavan. Porque en effecto se quedaron muchas invenciones, y cosas harto notables por hazer por la brevedad de la venida de su Magestad”<sup>621</sup>. El día 26 los esposos se separaron y doña Ana, acompañada de sus hermanos Alberto y Wenceslao, entró en Madrid. La ruta se inició en el Prado de San Jerónimo y continuó, por la Carrera del mismo nombre, hasta llegar a la Puerta del Sol.

---

<sup>620</sup> Id. *Ob. cit.*, 1977, p. 240. Antonio González Palmero, leg. n.º 1.316, fols. 939r-940vº

<sup>621</sup> LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, p. 19.

Desde allí siguió hasta la Puerta de Guadalajara, calle Platería y Plaza de San Salvador. Después de efectuar una parada en Santa María la Real de la Almudena, el séquito llegó al Alcázar.

El ideólogo del programa iconográfico y simbólico de los fastos que se celebraron en honor de la nueva reina de España fue el catedrático del Estudio de Madrid y maestro de Miguel de Cervantes de Saavedra, Juan López de Hoyos. Por su parte, el corregidor y diversos regidores de la Villa se encargaron de la supervisión de los actos y de las obras, tutelados éstos por el Doctor Francisco Hernández de Liébana, miembro del Consejo de su Majestad. En la materialización de los monumentos, podemos decir que efímeros, que doña Ana se fue encontrando según avanzaba la comitiva hacia el Alcázar, intervinieron diversos artistas de primer orden como el escultor Pompeo Leoni, el pintor Alonso Sánchez Coello y el ingeniero Juan Bautista Antonelli<sup>622</sup>. Junto a ellos, se requirió la presencia de Lucas Mitata.

La fuente esencial para conocer el desarrollo del festejo es la crónica escrita por López de Hoyos, publicada dos años después del acontecimiento. Tampoco se puede obviar las noticias que aporta el cronista León Pinelo o la importantísima documentación relativa a los contratos de obras entre diferentes artistas y el Ayuntamiento de Madrid<sup>623</sup>.

Es abundante la bibliografía existente sobre estas fiestas madrileñas y son muy variados los ángulos desde donde los investigadores las han abordado. El objeto de nuestro análisis no es iniciar una investigación desde una perspectiva histórica ni atender asuntos tan esenciales como pueden ser la música, la vestimenta o la decoración de las calles; nos alejaremos del campo antropológico o de las intervenciones que, con tal motivo, se efectuaron en el urbanismo de la Villa; tampoco abordaremos el debate que existe sobre si participó en las obras, como está documentado, o no el ingeniero Juan Bautista Antonelli ni valoraremos la intervención del escultor italiano Juan Bautista Portigiani; tampoco atenderemos a la obra del pintor Sánchez Coello o hasta donde llegó la actuación de Pompeo Leoni<sup>624</sup>. Nuestro

---

<sup>622</sup> LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. T. II. Madrid, 1829, p. 10. Aporta el memorial que en 1581 Antonelli elevó a Felipe II, relatando sus servicios, viajes y obras como ingeniero. En 1570 residía en Madrid donde realiza el estanque de San Jerónimo, de más de 500 pies de largo y 80 pies de ancho, en el que hizo navegar ocho galeras, y tres arcos triunfales con motivo del ingreso de la reina doña Ana de Austria.

<sup>623</sup> PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Ob. cit.*, 13 y 14. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. "Pompeyo Leoni y los arcos de la entrada triunfal de Doña Ana de Austria", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 86 (1998), pp. 177-191.

<sup>624</sup> Sobre estas cuestiones: CÁMARA MUÑOZ, Alicia. "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid durante el Renacimiento", *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, 1986, pp. 6-77. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Madrid, 1999. KUSCHE, María. "La entrada de la Reina Ana de Austria en Madrid 1570 y la participación de Sánchez Coello en los arcos de triunfo", en *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, 2003, pp. 275-287. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. *Ob. cit.*, pp. 179-

objetivo será exponer, lo más claramente posible, la participación de Lucas Mitata en el proyecto y ejecución del ornato que se realizó para exaltar la monarquía y la figura de la soberana ya que, por lo oscuro del relato de López de Hoyos sobre el Arco de la Puerta del Sol y la escasa entidad de su persona, si se le comprara con los artistas que ocupaban cargos en Palacio, su intervención ha sido escasamente comprendida y valorada por todos los que han tratado sobre este asunto.

El 21 de agosto de 1570 Lucas Mitata, el escultor Simón de Baena, y el hasta el momento desconocido Alonso de Rueda, se comprometieron a realizar dos estatuas de Hungría y España, cada una de ellas de 30 pies de altura (8,40 m), además de dos pirámides que debían ir cubiertas con pinturas de historia y que debían medir 60 pies (16,80 m.). El concierto entre los artistas y el Ayuntamiento decía también que, además, harían otras tres figuras, no especificadas, dos de las cuales estarían desnudas y una tercera vestida y armada. Su ubicación sería en la Plaza de El Salvador. Para la Plaza de Santa María haría un Hércules con el mundo encima del hombro, de 24 pies de alto (6,72 m), y en el Campillo del Rey cuatro centauros peleando contra Hércules.

Todo ello lo concertaron por 1.300 ducados, corriendo la Villa con el coste de todos los materiales. Una semana después, el 28 de agosto, los mismos artistas se comprometieron a realizar más estatuas y máquinas<sup>625</sup>. No obstante, gracias al cronista, sabemos que no todo lo concertado se llevó a término.

Para dar la bienvenida a la reina, en el Campo de San Jerónimo, le correspondió hacer un grupo singular de los dioses clásicos *Baco y Neptuno*<sup>626</sup> colocados sobre pedestales fabricados con ladrillo y argamasa, flanqueando un arco de triunfo. Estas figuras, que al estar hechas en yeso simulaban mármol, se disponían recostadas, medían cada una 23 pies (6,44 m.) y estaban respaldadas por muros en los que se pintaron al fresco historias relacionadas con la vida de ambos dioses. En palabras de López de Hoyos, eran estas dos figuras “la mas rara cosa y mas bien acabada que en España hasta yo se ha visto en su magnitud y cantidad” y su artífice, Mitata, había puesto “gran industria” en ellas.

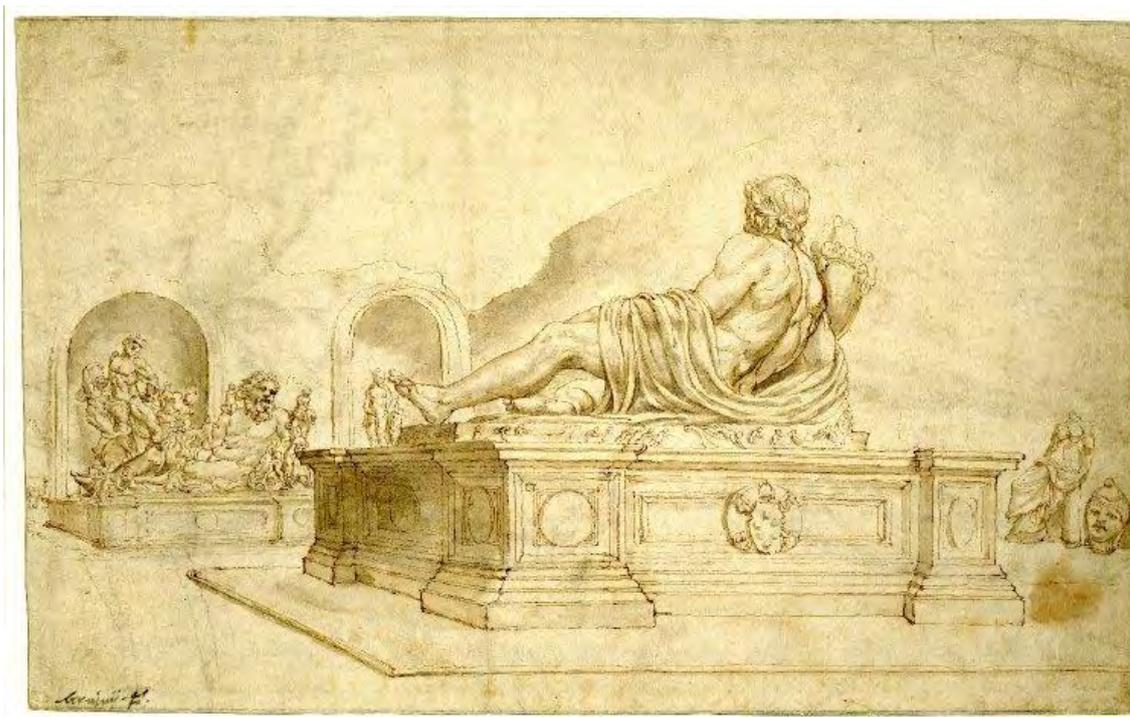
La estatua del dios Baco estaba apoyada sobre su brazo izquierdo, encima de un cuero. Su semblante era alegre y coronaba su cabeza con racimos de vid. A sus pies un Sátiro exprimía un racimo de uvas en una taza. En su contorno, se pintó “una muy regozijada vendimia” con pastores y “satyros bien borrachos cargados de vasos llenos de vino”.

---

191.

<sup>625</sup> PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Ob. cit.*, 13 y 14.

<sup>626</sup> LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, pp. 29-32.



*Tiber y Nilo en el Belvedere*, Maarten van Heemskerck (ca. 1532-1533)

La estatua del dios Neptuno<sup>627</sup> se presentaba simétrica y enfrentada a la anterior. Recostado sobre el brazo derecho, tenía debajo una urna de donde brotaba no agua sino vino, y con el brazo izquierdo sostenía un tridente. Tritones, sirenas y caballitos de mar fueron los motivos que ornamentaron su entorno.

Estos personajes evocan las esculturas marmóreas de los ríos *Tiber* y *Nilo* -catalogadas como copias romanas bajo imperiales de originales helenísticos, probablemente alejandrinos-integradas, por entonces, en el *patio de estatuas* del Belvedere, así como la de *Marforio* -catalogada como una escultura romana del periodo imperial medio- todavía en el Marfoi, cerca del Arco de Septimio Severo.<sup>628</sup> De sobra conocidas por los artistas de la época, como Berruguete<sup>629</sup>, otros intelectuales y maestros plásticos sabrían de su existencia no por haberlas contemplado personalmente sino por la gran difusión que tuvieron sus dibujos, grabados y estampas. Así el dibujo original de Maarten van Heemskerck del Tiber y Nilo enfrentados en el Belvedere (ca. 1532-1533), el grabado anónimo de Marforio (en la colección *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1550-1600), o el de Nicolas Béatrizet del

<sup>627</sup> Después de Hércules, Neptuno es la figura mitológica a la que el arte efímero construido en los viajes de Felipe II recurre con mayor frecuencia. En algunos casos se establece una analogía entre los dos personajes como alegoría del dominio de los mares. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *Ob. cit.* p. 110.

<sup>628</sup> Cfr. HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. Yale, 1981 (Ed. consultada: Madrid, 1990, pp. 286-288, 301-303 y 338-339).

<sup>629</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (comis.). *Ob. cit.*, 2017, pp. 167-169.

Nilo y el Tiber (ca.1545-1573). Representaciones de los *Ríos* también las hallamos la edición de 1565 *L'Architettura* de Alberti, en grabados de Giulio Bonasone, the Master of Die, el propio Beatrizet, Agostino Veneziano y Cornelis Cort, bien como personajes aislados; bien como atrezo de temas clásicos o mitológicos<sup>630</sup>.

Entre ambos dioses, a la altura de sus pies, se construyó un arco de triunfo de 40 pies de alto (11,20 m.) rematado por pirámides con acróteras y que contenía una larga inscripción que explicaba el significado del conjunto<sup>631</sup>. En sus netos se realizaron, también al fresco, trompe-l'œils que emulaban las “fuentes, arboledas, la infantería que en el prado hubo”.

En la Puerta del Sol, Mitata se encargó de erigir el tercer *arco triunfal*<sup>632</sup> por el que la reina Ana pasó camino del Alcázar. Retomando las palabras del catedrático del Estudio de la Villa, fue “uno de los mas heroycos, e inmortales triumphos, que a ningún Principe ni Monarcha hasta oy se le ha ofrescido, ni solennizado”. En efecto, no debió ser un proyecto corriente pues no respondía al diseño clásico de un arco triunfal. En realidad, la estructura estaba formada por dos pedestales, de orden rústico, fabricados en argamasa y ladrillo, de 22 pies de alto, 7 de frente y 28 de ancho (6,16 x 1,96 x 7,84 m.) sobre los que se colocaron dos figuras de colosos, en yeso imitando mármol genovés, de 27 pies de alto (7,56 m.). A la derecha se dispuso el Coloso “España”, vestido “a lo antiguo de tiempo de Godos”, con peto y espaldar, además de espada y celada. A la izquierda estaba el Coloso de las “Indias”, vestido con “traje de Indio”. Decoraba su cabeza con la diadema colorada de la que pendía una banda.

Ambas figuras ofrecían a la reina, a su paso entre ellas, una tiara decorada con pedrería de 60 pies de círculo (16,80 m.: 5,60 de diámetro) en posición horizontal, coronada por un globo terráqueo rematado por una cruz, que alcanzaba los 24 pies de altura (6,72 m.). Todo el conjunto, desde el arranque de los pedestales hasta la cruz, midió 73 pies (20,44 m.). Cada pedestal poseía una inscripción explicativa<sup>633</sup>.

---

<sup>630</sup> *Pasquin y Marforio* de Bonasone, the *Neighboring River-Gods consoling Peneus on the loss of his daughter* de Master of Die, o la *Caída de Phaeton* de Beatrizet Cfr. *The Illustrated Barch...* vol. 29, pp. 141, 179 y 293; *Phaeton* de Veneziano Cfr. *The Illustrated Barch... The works of Marcantonio Raimondi and of his school*. Vol. 26, p. 293; *The practitioners of the Visual Arts* de Cort (1578, after Johannes Stradanus), en *The new Hollstein... Cornelis Cort*, Vol. III. Rotterdam, 2000, p. 118.

<sup>631</sup> “El agua amarga y salada, en vino volved Neptuno porque no aya triste alguno Neptuno que presidis y mandays a las aguas, sed también combidado en los regocijos de la reyna y vuestras aguas saladas convertidas en dulce licor de vino. Neptuno responde: Mi alegría ha sido tanta, con esta reyna que vino, que mis aguas ya son vino Señor Baco sabed que vengo con gran contento a estos regozijos y torno a traer a España con muy felice y prospera navegacion a la reyna doña Anna y a su marido”.

<sup>632</sup> LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, pp. 104-123.

<sup>633</sup> Inscripción en el Coloso de España: “Habla España offresciendo a su Magestad sus reynos y señorios, y dize: Serenisima reyna doña Anna de hermosura tan subida, y tan matizada en la gravedad y magestad real Suplico os seays servida con mucha clemencia, y vuestra generosidad, y excelsas dotes de animo, prospera y

En torno a las figuras de ambos Colosos y sobre sus mismos pedestales se dispusieron dieciocho estatuillas de 8 palmos de alto (1,68 m.), nueve por cada pedestal, que simbolizaban los reinos de la Monarquía hispana. Portaban escudos y tarjetas que facilitaban su identificación, así como vestidos típicos. En la crónica, por desgracia, no se describen con detalle los nueve reinos Peninsulares pero si, en cambio, nueve reinos de Ultramar: Nueva España portaba en sus manos barras de plata “porque desto es fertilisimo”; Perú las ofrecía de oro y esmeraldas “porque aqui son las mas finas que se ha hallado en todo lo descubierto” con cinco espigas de trigo en la mano, hablando de la fertilidad de la tierra; Nueva Granada entregaba oro y piedras de esmeralda; Charcas aparecía con un carnero “que en lengua India llaman llamas”, por la riqueza del ganado y potencia de sus animales; Chile, reino de indios belicosos “indomitos y feroces” portaba en sus manos saetas y otros instrumentos de guerra; Guatemala tenía dos gallinas y perdices, por ser ésta tierra “la mas abundante de toda diferencia de caça”; Quito presentaba ante la reina espigas “por su gran fertilidad y abundancia de pan”; la isla de Santo Domingo ofrendaba cañas de azúcar, piñas y ramos de plátano; y, por último, Tierra Firme, que portaba dos anclas, cada una en una mano, con caimanes a sus pies, simbolizando el mar del Sur y del Norte. Debemos suponer que estos nueve reinos se dispusieron tres en el frente del pedestal, tres en el interior del mismo y los restantes en la parte trasera.

Flanqueando este magnífico conjunto escultórico, carente de todo respaldo arquitectónico, si se exceptúan los basamentos de las grandes esculturas, se dispusieron dos arcos de doce pies de claro (3,36 m.), de orden rústico, coronados por un remate o basa sobre la que se situaba un rey de armas, en bulto redondo de 14 pies de alto (3,92 m.), soportando escudos y mazas.

---

muy alegre, entreys y posseays vuestros reynos y los recibays en vuestro amparo. Veysme aquí señora sujeta y obediente a vuestros seruicio con los más altos y poderosos estados que a ningún principe del Orbe se han offrecido ni sujetado. Primeramente con Castilla, con la qual entiendo al felice y poderoso reyno de Toledo y sus suffraganeos, con el fuerte reyno de Leon, con la bellicosa Navarra, con el reyno de Granada, y el de la fértil Cordova, con Seuilla tan rica y opulenta, con el tarto y agua de Guadalquivir, con el reyno y corona de Aragon tan ilustrado en armas y en riquezas, con el deleytoso y fértil reyno de Murcia, con el florido y fuerte reyno de Napoles, y las regiones de las Sicilias, con el estado y señorío de Milan, con los hermosos estados y señorios de Flandes, por lo qual recibid señora el animo y voluntad tan afficionada a vuestro servicio y real corona, que al presente se os ofrece de las manos de vuestros reynos y tan leales vasallos”.

Inscripción en el Coloso de Indias: “Habla el nuevo Mundo de las Indias con su masgestad y dize: Serenisima Reyna, yo el nuevo mundo, produzidor de muy precioso oro, me alegro mucho y regozijo con vuestra prospera y felice venida, y tambien me entrego y sujeto con todos mis reynos a vuestro real y supremo servicio. Principalmente con mi nueva España, y con el opulento y rico Piru, con mi nuevo reyno que los invencibles españoles hallaron y descubrieron, y con el reyno de Charcas, al qual haze ilustre su gran riqueza. También me entrego y sujeto con los ilustres reynos de Chile, y Quito, con su profunda y excelente fertilidad y de plata y frutos maravillosos, y con los reynos de tierra Firme del mar Océano, y con la umbrosa y delectable isla de puerto de Sancto Domingo. Recibid pues excelsa señora en este tan soberano triumpho esta corona y diadema real de las manos de entrambos a dos mundos, tan conveniente y digna de vuestra cabeça, y maravillosos dotes de animo”.

La última intervención documentada de Lucas Mitata en estas decoraciones, siguiendo el recorrido de la reina por la villa, se localizaba en la Plaza de San Salvador. Allí se representó, en bulto redondo, un grupo que tenía por tema el Juicio de París<sup>634</sup>, toda una excepción en la plástica española pero también en la iconografía utilizada habitualmente durante las ceremonias festivas de Felipe II<sup>635</sup>.

En la plaza se dispusieron cuatro pedestales de argamasa y ladrillo, también de orden rústico, con molduras tanto en sus bordes inferiores como superiores. Su proporción era la de 10 pies de alto por 5 pies de frente (2,80 x 1,40 m.). Sobre ellos se colocaban peanas y encima cuatro esculturas de 23 pies de alto (6,41 m), en yeso, imitando de nuevo el mármol genovés. La figura de Juno sujetaba con su mano derecha el cetro dorado y con la izquierda un yugo; en su pedestal, sendas inscripciones establecían relaciones entre la diosa y la reina Ana<sup>636</sup>. La diosa Venus, semidesnuda por estar solo cubierta “con un ropaje que la hacía algo honesta”, tenía a sus pies un galápago, símbolo de sumisión en el matrimonio, y a Cupido que, con los ojos tapados por una venda, sostenía en sus manos el arco y las flechas; igualmente, el pedestal que la soportaba también poseía inscripciones alusivas<sup>637</sup>. Pallas, ataviada con peto y espaldar ceñido, celada en la cabeza, espada en la mano derecha y un escudo con la efigie de Medusa en la izquierda, ocupaba el tercer pedestal, que también poseía un rótulo adulatorio para la reina<sup>638</sup>. Delante de estas tres diosas se hallaba París que, menospreciándolas, se volvía con “gracioso gesto” ofreciendo su Manzana a la soberana.

Situada enfrente de la iglesia de Santa María la Real de la Almudena, sobre un pedestal de argamasa y ladrillo de 10 pies de alto (2,80 m.), se hallaba la grandiosa figura de un Atlante<sup>639</sup> que soportaba en sus hombros un globo terráqueo donde se representaron los signos zodiacales y la estrella de Hércules. El coloso medía 30 pies de alto (8,40 m) y el globo que portaba 36 pies de redondez y 12 de diámetro (3,36m.). López de Hoyos no

---

<sup>634</sup>LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, pp. 222-242.

<sup>635</sup> PIZARRO GÓMEZ, Florencio Javier. *Ob. cit.*, pp. 117-118.

<sup>636</sup> Anverso: “Juno, mujer de Júppiter, y Anna de Philipe, la una tiene el centro en la tierra, y la otra en el aire vuestro reino y cetro Juno, en viento se ha convertido, con la reina que ha venido” Reverso: “I. V. ADON AN. AV. R. HI. M. E. S. P. Q. M. Iunonivicta a D. Amma Augusta Regina Hispaniarum Monumentum Erexit Senatus Populusq Masuanus”.

<sup>637</sup> Anverso: “Maravillandose Venus de la hermosura de la descendiente de la casa de Austria con gran embidia dixo. Ya la tierra llena otra igual a mi hermosura. Quien os llama vencedora Venus, pues vays de vencida, Y vuestra gloria perdida?” Reverso: “V. V. M. E. A. A. S. P. Q. M. Veneri Victa, Monumentum Erectum a Senatu Populoq Mantuano”.

<sup>638</sup> Anverso: “Despues que en los terminos de Madrid vio Pallas ala reyna Ana, pronostico con su sciencia su felicidad y merced que de su Magestad recibe cada dia en su reverso. En nuestra gran Ana de Austria mayor tiumpho, sicencia, y gloria que en Pallas, con gran victoria” Reverso “DEC. DEC. MAN. DONDONDON AVG. AN. PHI. II. V. I. V. Decreto Decurionum Manivanorum Donum Dignidicatum, Augusta Anna Philppi II Venienti Urbem”

<sup>639</sup> LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, pp. 242-246.

especifica qué artista realizó esta figura pero de los documentos publicados por Pérez Pastor se deduce que fue el propio Lucas Mitata.

Muchos son los interrogantes que surgen con motivo de la participación de Mitata en estos decorados callejeros y escasas son las respuestas que podemos dar sin elaborar, seguramente, descabelladas hipótesis. ¿Por qué se requirieron los servicios de Mitata en la Corte? ¿Quién fue su valedor o quién le recomendó? ¿Qué repercusión tuvo en la producción artística del escultor la creación de estos gigantes y como se vio su imagen beneficiada por el prestigio que le brindó esta actuación en la capital?

Según el concierto y ejecución de esta empresa suponemos que Mitata debió ser un hombre con extraordinaria capacidad, no sólo para la talla y la labra, sino también en el modelado. Sin embargo, el hecho de que no se conozca ninguna otra obra en la que el artista tuviera que trabajar con materiales blandos hace pensar que quizás se requirió su presencia en la corte por su destreza, fantasía e ingenio en el diseño. Casi sin lugar a dudas, Alonso de Rueda y Simón de Baena, siguiendo los proyectos de Mitata, fueron los encargados de llevar imágenes a término.

En los veinte años posteriores de su vida, el escultor concertó numerosas obras gracias a la publicidad que le brindó el trabajar en Madrid (pensemos en retablo mayor de Fuenteguinaldo, en el del monasterio de la Victoria, y en el sepulcro del Obispo Galarza). Sin embargo, y pese a que mantuvo su vecindad en Ciudad Rodrigo, contrató obra en Cáceres y en la inhóspita Sierra de Gata ¿quizás por la imposibilidad de competir con otros grandes maestros? o ¿para cubrir una demanda escultórica que entrañaba un salario modesto pero fijo y una inversión de esfuerzo modesto?

### **Sus grandes retablos (1572-1585): Fuenteguinaldo, La Victoria, Bañobárez y Descargamaría**

En 1572 Mitata había regresado a Ciudad Rodrigo pues aquel año el bachiller Antonio Núñez, mayordomo de la iglesia de Nuestra Señora de entre dos Álamos de San Felices de los Gallegos, se concertó con él, el 29 de abril, para que hiciese, con destino al retablo que estaba acordado hacerse, “una imagen de *Nuestra Señora de entre ambos los álamos*”<sup>640</sup> que habría “de llegar con la cabeza a la cornisa de la caxa sin peana y que si alguna se le echare a de ser de dos o tres dedos de alto”, acompañada de “los alamos redondos como cipreses” y se fabricaría en madera de nogal, “con su asiento muy bueno”. Además se encomendó un

---

<sup>640</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, p. 240. AHPsA. Francisco de Larrera, leg. n.º 1.699, fols. 601r-602vº.

pabellón destinado a colocar “dos figuras de seis palmos de alto”, de San Juan y de María, en madera de pino o castaño, con sus peanas. Un albañil vecino de Ciudad Rodrigo llamado Valentín Ligeró fió al escultor.

Para todo ello, Mitata pondría, a su costa, la madera necesaria y se le pagarían 30 ducados por la Virgen titular, obligándose a entregarla y colocarla en el plazo de tres meses. Por el pabellón y las otras dos figuras cobraría otros 40 ducados debiendo de entregar esta segunda parte del contrato dos meses después de acabar la Virgen. Así mismo, las pinturas del retablo las había contratado Luis de Morales el 31 de marzo de 1572; Mitata figuraba por entonces como testigo en la escritura<sup>641</sup>.

Puede que este retablo fuese el mismo que tenía a su cargo policromar Juan de Durana, vecino de Zamora, quien traspasó la cuarta parte de su trabajo en los pintores mirobrigenses Floristán Pérez y Pedro de Solórzano. Así, el 27 de enero de 1573, muerto Pedro de Solórzano, Durana entregó a Floristán y a un escultor llamado Pedro Jiménez -que avalaba los intereses de la mujer del difunto- 34 ducados por el trabajo que hasta ese momento habían realizado, y otros 34 ducados para que se apartasen de la obra<sup>642</sup>.

En la parroquia de Fuenteguinaldo, al noroeste de la provincia y cercano a El Bodón, se conserva una de las obras más celebradas de la producción artística de Mitata<sup>643</sup>: su *retablo mayor* dedicado a San Juan Bautista, advocación del templo, compuesto por numerosas figuras y relieves, la mayoría de excelente calidad, y muy ricas por lo variado de los modelos, gestos y actitudes.

Nos encontramos ante una máquina de diseño manierista<sup>644</sup>, de planta semipoligonal adaptada a la forma estructural del ábside y que se eleva sobre un zócalo de piedra. Dispone de un banco subdividido en tres bandas, dos calles laterales flanqueando la central organizadas ambas en dos cuerpos, dos entrecalles exteriores y un ático. Por último, las pulseras sirven de enlace entre el banco y los cuerpos superiores.

En cuanto a su arquitectura, posee dos columnas laterales de orden gigante que apean sobre templete formado por finísimas pilastras, y que van desde el segundo nivel del banco hasta el entablamento del primer cuerpo. En el mismo, entre las columnas de orden gigante y la

---

<sup>641</sup> SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. *Luis de Morales*. Badajoz, 1999, p. 84. El retablo pereció en un incendio que sufrió el templo en 1887. Cfr. PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *La arquitectura gótica en la diócesis de Ciudad Rodrigo*. Salamanca, 1974, pp. 63-64.

<sup>642</sup> AHP Sa. Francisco de Cisneros, leg. n.º 6409, fols. 19r-21vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 66-67.

<sup>643</sup> Noticia adelantada por GÓMEZ-MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 459-460). PÍRIZ PÉREZ (Emilio. *Ob. cit.*, 1974, p. 241) la documentó

<sup>644</sup> Encontramos una cierta relación con el diseño del retablo mayor de Santa Eulalia de Paredes de Nava.



*Retablo mayor* (general y detalles). Lucas Mitata. Fuenteguinaldo. Salamanca



calle central (es decir, en las calles laterales) se abren dos hornacinas precedidas de pares de columnas jónicas con su tercio inferior liso, voladas sobre ménsulas. El segundo cuerpo consta de cinco hornacinas, separadas entre sí mediante estípites de diseño antropomorfo, cerradas por arcos carpaneles de tamaños diferentes entre sí. Estos soportes, que parecen estar caracterizados como turcos, muestran una gran similitud estética con los términos utilizados por los decoradores, dibujantes y grabadores de *École de Fontainebleau* (como Jean Mignon) o influidos por su estética (como Vredeman de Vries). Sin embargo, no hemos sido capaces de encontrar el modelo directo que Mitata utilizó a la hora de materializarlos, ¿acaso existe un alto grado de originalidad en ellos? Démosle, por el momento, el beneficio de la duda.

El ático, organizado mediante gruesas pilastras, se compone de una caja central cubierta por arco carpanel muy rebajado, y dos laterales retranqueadas formadas a partir de arcos de medio punto, a las que se adosan aletones de movido diseño,

cuyo tercio inferior simula zarpas de mamífero y los restantes motivos vegetales.

Por su parte, el banco sobre el que asientan los cuerpos se compone de múltiples casetones donde se insertan bajorrelieves y pequeñas estatuillas.

En su tercio inferior, en el lado del evangelio, se representa a Adán, el Nazareno, la Adoración de los Pastores, una santa que ha perdido su atributo, y un obispo; en el lado de la epístola figuran los temas de Eva, Cristo atado a la Columna, la Adoración de los Reyes, una santa con un crucifijo en la mano y San Agustín.

El segundo tercio del banco, siguiendo el mismo orden en la descripción, posee las imágenes de una santa muy maltratada que no logramos identificar, un cardenal recostado sobre su brazo derecho, un apóstol y la predicación de San Juan Bautista; en el lado contrario aparece Santa Catalina, un papa recostado sobre su brazo izquierdo, San Andrés y el Bautismo de Cristo.

La última banda del banco contiene los relieves de la Magdalena semidesnuda con un tarro de ungüentos, a Lucas evangelista y el Nacimiento del Bautista; en oposición hallamos a un rey recostado, el evangelista San Mateo y el Prendimiento de Bautista.

El ciclo iconográfico concluye con la Decapitación de San Juan, cuyo relieve está situado detrás del tabernáculo. Éste es de sección poligonal, posee tres pisos, que disminuyen su tamaño en



altura, y en su interior cobija dos pequeñas esculturas: la Piedad (muy similar a la que talló en el retablo de Descargamaría), en el cuerpo inferior; la Virgen con el Niño, en el intermedio. La representación de la Iglesia campea sobre el remate. Casi inadvertidos pasan



en su pedestal tres bajorrelieves: en el centro la Coronación de espinas, a la derecha el Llanto ante Cristo muerto (composición que difiere de lo proyectado en altar de alabastro de la Catedral de Ciudad Rodrigo), y a la izquierda la tercera caída de Cristo bajo el peso de la cruz.

El banco se completa, en esta parte central del retablo, con cuatro pequeñas figuras, dispuestas sobre peanas que flanquean, dos a dos, el tabernáculo. Una de ella representa a San Buenaventura y otra a San Bernardino de Siena (70 x 20 x 15 cm).

Dos esculturas, magníficas por su tamaño y calidad (1,90 x 0,60 x 0,50 m.), son el San Pedro y el San Pablo, que actúan como termes al situarse debajo de las ménsulas y el entablamento que soporta a las columnas jónicas del primer cuerpo, simétricos con respecto al expositor. El segundo debe relacionarse con un grabado que sobre Santo Tomás realiza, siguiendo a Rafael, Marcantonio Raimondi.

En el cuerpo principal y situado en la calle central, la escultura de San Juan Bautista (1,80 x 0,60 x 0,50 m.) resalta sobre un fondo plano. No menos espectaculares son las figuras que lo flanquean: San Jerónimo, en el lado del evangelio, y San Francisco recibiendo los estigmas (1 x 0,70 x 0,50 m.), en el lado de la epístola, ambas alojadas también en hornacinas planas. A ambos lados, casetones con relieves, superpuestos dos a dos (Santa Apolonia, Santa Águeda, Santa Bárbara y Santa Lucía han sido los personajes identificados). Sobre la caja del titular, en el segundo cuerpo, una hermosa Asunción de la Virgen (2 x 0,70 x 0,55 m.), acompañada en su tránsito por cuatro angelitos mientras otros dos la coronan, duplicando así en una misma imagen dos pasajes evangélicos diacrónicos. En torno a la madre del



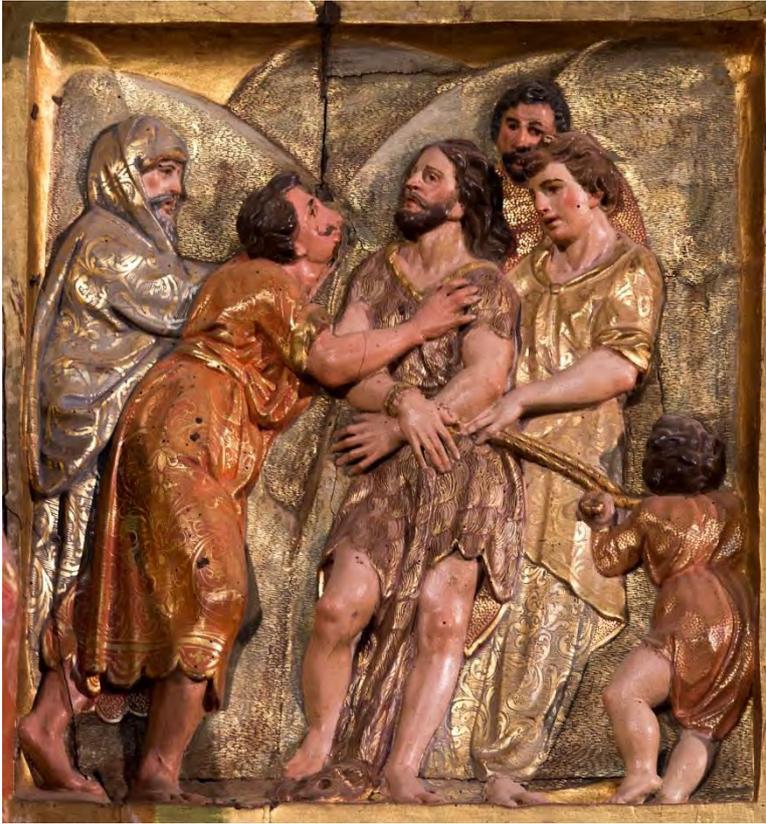
Salvador, adheridas al tablero de la hornacina, pequeñas esculturas de Virtudes, sobre peanitas, alguna de ellas muy maltratada. Las hornacinas laterales contienen, en el lado del evangelio, a San Marcos y a San Bartolomé, mientras que en el lado de la epístola se encuentran otros dos santos que no logramos identificar, probablemente apóstoles.

La calle central del ático está presidida por el Calvario y, flanqueándolo, un apóstol y el obispo San Liborio. La iconografía se completa con dos angelitos recortados que se sostienen inestablemente sobre los aletones y, a los pies de sus garras felinas, otras dos pequeñas esculturas femeninas, tal vez Virtudes. Sobre las pilastras vemos malparados amorcillos de diferente tamaño y formato, caracterizados como romanos, que también podemos ver en la caja del Calvario, recogiendo en cálices la sangre del Crucificado.

Por último, en el tercio inferior de las pulseras laterales, que a manera de escuadras ocultan los paños murales de la capilla, más esculturas de pequeño tamaño entre las que logramos reconocer a Santo Domingo y Santo Tomás. Por lo alto se rematan con bustos en tondos.

Entre los ornamentos del retablo destacan las columnas de orden gigante, cuyo fuste se decora con ristras de frutas y espejos que cuelgan de trapos y mascarones. La misma decoración tienen las pilastras del ático. Muy interesantes son los motivos que decoran las pulseras, a candelieri en su nivel inferior y con cadenetas geométricas en los superiores, incluso en el intermedio pueden apreciarse puntas de diamante.

Todas las esculturas, que miran hacia la calle central, parecen luchar por salir de los espacios que las albergan; si a esto se suma cierta violencia en las actitudes de los personajes, la superposición de elementos tendentes a ocultar partes de la estructura, la inversión de los



pesos, la variedad y exuberancia de motivos ornamentales y la aparente falta de armonía, el retablo se convierte en una pieza que afecta al sosiego y comprensión del espectador.

Mitata había concluido esta obra antes de 1575 pues las cuentas de la parroquia de los años 1574 al 1578, muestran gastos ocasionados por un pleito que el escultor había interpuesto al templo sobre las demasías del retablo. Las desavenencias se solventarán a favor del artista entre 1578 y 1579, teniendo que abonarle la cantidad de 100 ducados.

La colosal máquina permaneció durante algún tiempo en blanco, seguramente por haber quedado exhausta la parroquia debido al coste que supuso su fabricación. Únicamente el tabernáculo, las esculturas de San Pedro y San Pablo que lo flanquean, y por supuesto el San Juan Bautista titular, se policromaron en origen.

Un siglo después, el 15 de febrero de 1732, se formalizó la escritura para recomponerlo, estofarlo y dorarlo. El encargado de desmontar la estructura, que se hallaba muy deteriorada, fue Manuel Lara de Churriguera, artista que se comprometió a reconstruir las partes perdidas o dañadas y a volverlo a montar, fijándolo a los muros de la capilla mayor con vigas de madera, grapas de hierro y sujetarlo a la bóveda mediante cables del mismo material a modo de tirantes (contó con la ayuda del carpintero Santiago Salvador). Fue entonces cuando se reformó el remate primitivo del ático que, hasta entonces, habría contado con un frontón en



el que se alojaría la figura, de medio cuerpo, del Padre Eterno que bendice con su derecha mientras sujeta la esfera del mundo con la izquierda, original de Mitata, envolviéndolo ahora con una escenográfica *Gloria*, compuesta por algodonosas nubes, cuatro serafines y resplandores de rayos. La intervención de Churriguera se ajustó en 3.300 (300 ducados); en 19.300 reales (1754,54 ducados) se concertó el dorado, estofado y la recomposición de motivos ornamentales perdidos con el pintor Francisco González.

La elevada cantidad de dinero invertida y las noticias documentales ponen de manifiesto que la restauración se debió a tres motivos: el mal estado de conservación, el sobrante de ingresos que tenía la fábrica (aunque la cofradía del Santísimo y las ermitas de San Fausto, el Arenal, el Cristo y San Blas prestaron 17.400 reales al templo, además de 301 reales donados por el obispo Gregorio Téllez), y el aprecio que sentía la parroquia por su “retablo maior suntuoso y antiquísimo”<sup>645</sup>. En 1573 se celebra la conclusión de las obras con un oficio religioso y el traslado del Santísimo Sacramento al sagrario.

---

<sup>645</sup> PAREDES GIRALDO, Camino. “Retablo Mayor de Fuenteguinaldo”, *Salamanca: Revista de Estudios*, n.º 22-23, 1986-1987, pp. 61-68.

Para el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de la Victoria de Salamanca, el arquitecto Francisco de Mora dio las trazas de un *retablo y tabernáculo* para su capilla mayor que, aprobadas por Rodrigo Gil de Hontañón y Martín Navarro, habían sido vistas por la comunidad el 14 de diciembre de 1576<sup>646</sup>, después de lo cual se ordena comenzar la obra, destinándose los nogales de la huerta del convento para fabricar tanto el retablo como sus imágenes<sup>647</sup>.

La señora doña Isabel Barrientos, benefactora del monasterio, había firmado el 11 de septiembre de 1576 una escritura por la que se comprometía a costear la talla de la Asunción de Nuestra Señora, que habría de disponerse en la capilla mayor<sup>648</sup> y, parece ser, que el 17 y 24 de diciembre de aquel año, se encomendó a Lucas Mitata el resto de las esculturas del retablo y la custodia. Por entonces el escultor alegó ante los frailes, como mérito principal, “haber sido el autor principal del retablo de la iglesia parroquial de Fuenteguinaldo y de algunas obras en Madrid y otros lugares”. Los religiosos se inclinaron por su persona “firmando el contrato el mismo día ante el escribano Pedro Martín Cabezón”<sup>649</sup>.

En la marcha de su construcción surgieron problemas porque los jerónimos, ante la imposibilidad de terminar toda la obra, por su elevado coste, decidieron en 1591 vender la madera que habían reunido para su fabricación<sup>650</sup>. Sin embargo, se sabe que fray Antonio de Fuentelapeña (1628-1702)<sup>651</sup> donó, en fecha no especificada, 1.500 reales para dorar el retablo con calidad “por ser una obra valiosa”<sup>652</sup>.

Tal vez la máquina, durante la Guerra de Sucesión, sufriera las consecuencias de la misma y pocos años después los nuevos aires de modernidad hicieron tomar la decisión a los jerónimos de renovar su presbiterio, encargando un retablo acorde con ellos y de cuyas esculturas se encargó en 1739 Alejandro Carnicero<sup>653</sup>, a excepción de la imagen titular que continuó siendo la que había hecho en 1576 Martín Rodríguez por encargo de D.<sup>a</sup> Isabel Barrientos. No se volvió a saber nada más sobre el destino que tuvo la estructura anterior así

---

<sup>646</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, p. 222.

<sup>647</sup> VV.AA. *El arte de la Orden Jerónima: historia y mecenazgo*, Bilbao, 1999, p. 227.

<sup>648</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 227. AHN. Clero 6.010. Doña Isabel Barrientos escogió al escultor Martín Rodríguez para realizar dicha imagen, de siete pies, que se completaba con seis ángeles y una corona.

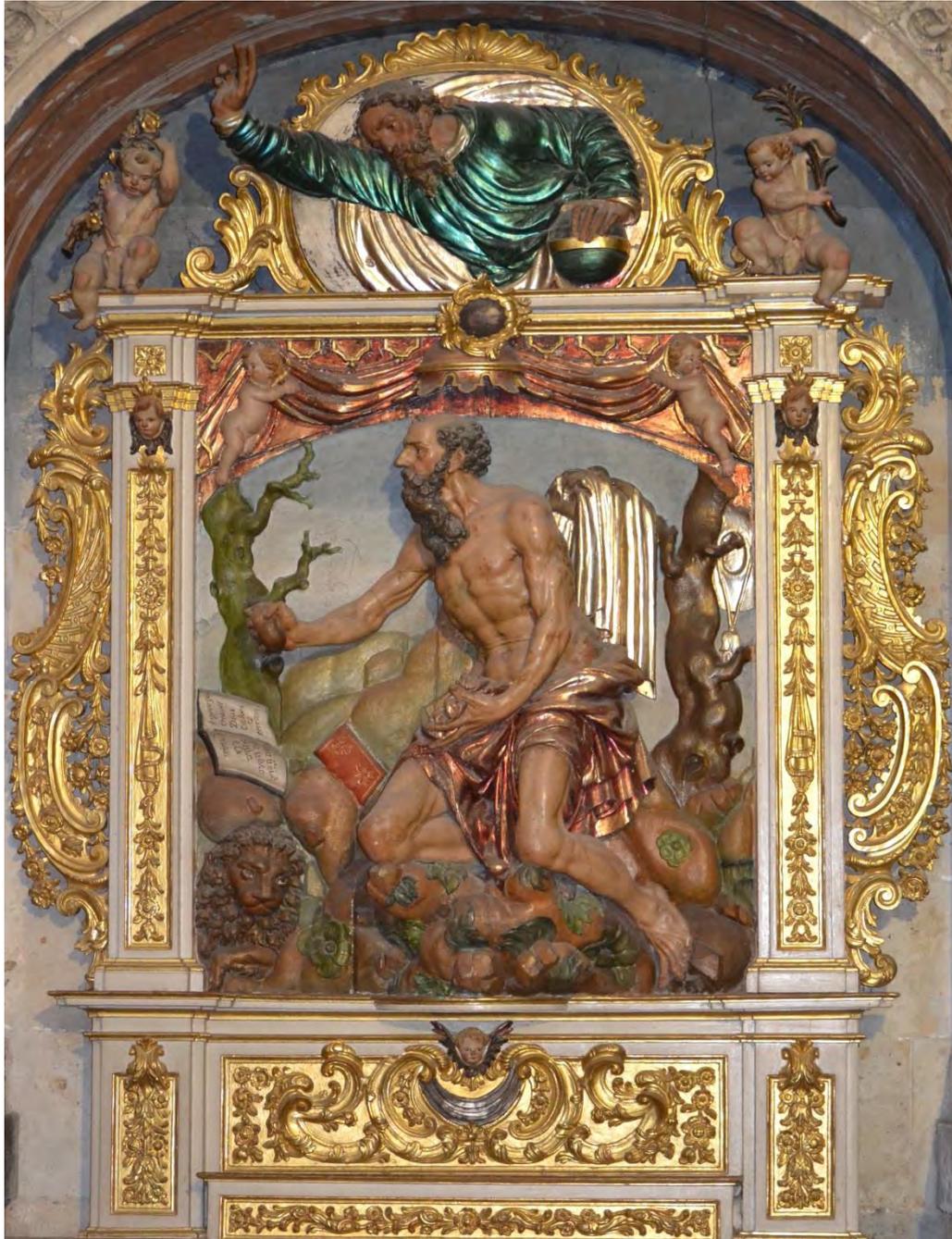
<sup>649</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, p. 222-223.

<sup>650</sup> CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. *Salamanca histórico-cultural en la transición del siglo XVI al XVII: Música y otros elementos en la visita que realizó Felipe III en el año 1600*, Salamanca, 2011, p. 359. En cambio, Casaseca dice que fue a finales de 1577 cuando se vendía la madera de nogal que se había acopiado para hacer la obra. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, p. 223.

<sup>651</sup> RODRÍGUEZ PARDO, José Manuel. “Fray Antonio de Fuentelapeña y la racionalidad de los animales”, *Revista española de filosofía medieval*, n.º 17, 2010, pp. 157-158.

<sup>652</sup> VV.AA. *Ob. cit.*, p. 227. AHN. Clero 6.017 n.º 33.

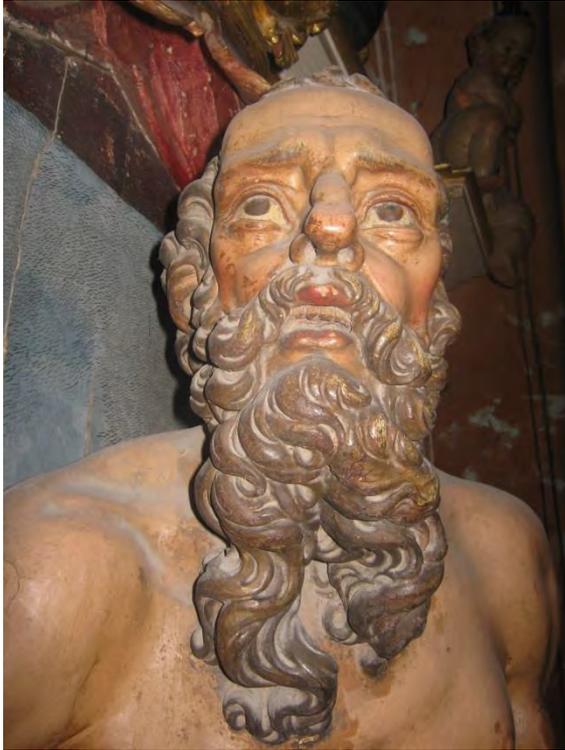
<sup>653</sup> Sobre el retablo barroco: ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la corte (1693-1756)*. Valladolid, 2012, pp. 355-361.



*San Jerónimo penitente* (general y detalles). Lucas Mitata. Catedral nueva. Salamanca

como la suerte que corrieron sus esculturas.

En la capilla del Pilar, nave del evangelio de la Catedral nueva, se conserva un relieve escultórico, encastrado en un retablo del siglo XVIII, que representa a San Jerónimo penitente. Con él forma pareja otro presidido por un relieve contemporáneo a su estilo. Rodríguez de Ceballos consideró ambos como “relieves policromados del XVIII, el uno de S. Jerónimo (falsamente atribuido a Gaspar Becerra) y el otro de la Sagrada Familia”, creyendo que los dos podrían ser obra del escultor Francisco Martínez de la Fuente. Años



después se volvió a ratificar en la misma opinión aunque estimó sólo como de Martínez de la Fuente el de la Sagrada Familia (en realidad Familia de la Virgen), guardando silencio sobre la autoría de San Jerónimo.

Creemos que la vieja atribución a Gaspar Becerra formulada por Antonio Ponz no estaba mal encaminada pues, como han señalado Casaseca y Albarrán, el relieve de San Jerónimo podría ser una obra superviviente del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de La Victoria y por lo tanto obra de Lucas Mitata<sup>654</sup>. Creemos que éste, al compararlo con su gemelo, debió

realizarse exprofeso para albergar esta imagen, debido a las sensibles diferencias con aquél, al perfecto encuadramiento del relieve, y a que todos los motivos compositivos son del siglo XVIII, no falsos del XIX.

Como en todos los retablos principales de la orden su santo titular presidiría una de las hornacinas centrales del retablo mayor del monasterio, dejando la superior central a la imagen de la *Asunción*. El relieve se desplazaría a algún otro lugar del monasterio cuando se colocó en el nuevo retablo mayor una nueva escultura de San Jerónimo, original de Alejandro Carnicero, y llegaría a la Catedral después de esa fecha puesto que en 1783 lo cita Ponz en una capilla de la misma que tenía “cuatro retablitos, y en uno de ellos se estima por de Gaspar Becerra San Jerónimo Penitente”<sup>655</sup>.

Si este altorrelieve es, como creemos, de Mitata, estaríamos ante una de sus obras maestras y no nos parece justo el juicio que emitió Gómez-Moreno sobre él: “es una de tantas obras, correctas si se quiere, pero insípidas y amaneradas” del tiempo de Becerra<sup>656</sup>. El San Jerónimo en actitud de penitencia, arrodillado sobre un suelo pedregoso, sujeta con su mano derecha la piedra de su mortificación mientras que con su izquierda sostiene el abundante y pesado paño que cubre su cadera. Es evidente que esta mano ha perdido la calavera o Crucifijo.

<sup>654</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, p. 233. ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Ob. cit.*, 2012, p. 357, nota 11.

<sup>655</sup> PONZ, Antonio. *Ob. cit.*, p. 1084.

<sup>656</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 207.

No le falta ni el libro, como alusión a la Vulgata, ni la presencia de una ingenua figura de león cuya melena está formada por los característicos mechones mitatescos.

Aunque la composición parece derivar de un grabado, parecido al de San Jerónimo de Giovanni Batista Franco, el artista efectuó todo un alarde en la disposición zigzagueante de la figura del santo que se desplaza hacia su derecha: el rostro aparece de perfil, el tronco, en cambio, está en posición casi frontal, su pierna derecha se medio oculta desde su pantorrilla por la colocación esquinada de la figura que nos ofrece visible, entera, la izquierda.



La solemne cabeza del santo ermitaño, enmarcada por ligeros cabellos ensortijados, se asienta sobre un largo y potente cuello y su rostro se cubre por una abundantísima y partida barba, formada por gruesos y pesados mechones de pelo que caen sobre el pecho. La entreabierta boca, que deja ver la dentadura superior, parece emitir un gemido; sus ojos miran absortos algo que está más allá de lo aparente; y sus cejas se fruncen contrayendo los músculos de la frente simulando un poderoso esfuerzo. Una formidable nariz y unos marcadísimos pómulos completan el expresivo rostro del santo, tan alejado de la inexpresividad tantas veces habitual en otras obras de Mitata.

La bella y atlética anatomía de este maduro San Jerónimo merece ser analizada en detalle. Sin aparentes signos de mortificación, pese al castigo al que somete su cuerpo, su musculatura expresa una altísima carga de tensión, tanto en su pecho como en su abdomen, sin que se dejen traslucir las costillas. La potencia de su brazo derecho queda patente mediante los desarrolladísimos músculos y su ancha y poderosa espalda es analizada punto por punto, aunque quede fuera de la contemplación del espectador. El brazo izquierdo simula estar sometido a una elevada presión aunque la función que ejerce no precise esfuerzo alguno, otra de las notas comunes en la obra del artista.

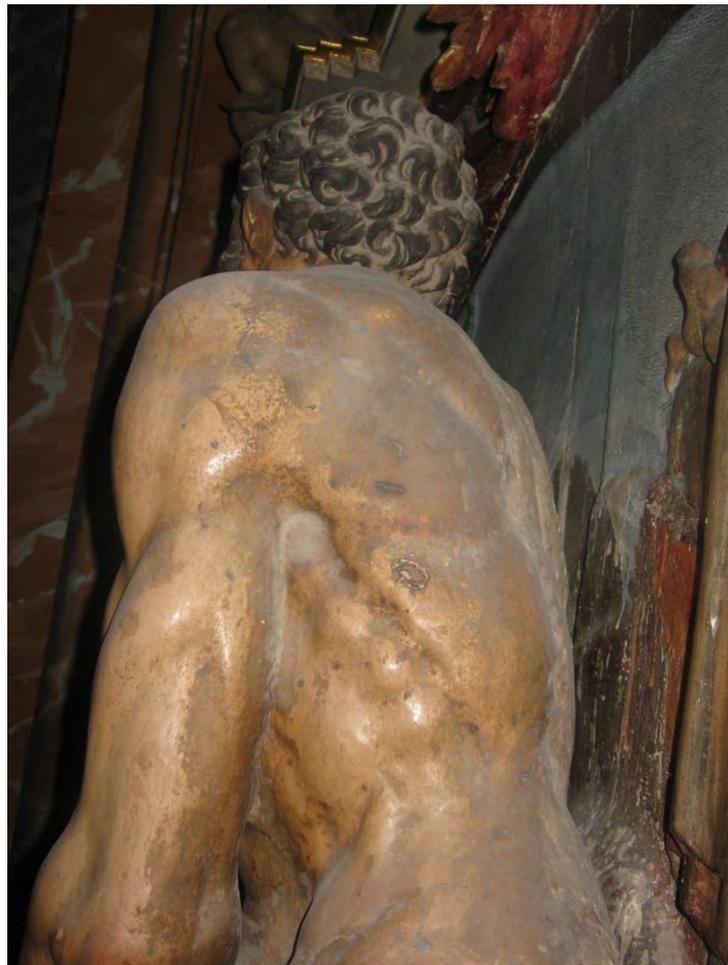
Excelente es la calidad con que representa la pierna izquierda, desde del muslo hasta el pie, expresando una fuerte presión de la extremidad contra el risco de piedra.

El fondo debe ponerse en relación con el que, estamos seguros, efectuó el artista en el

relieve situado sobre la tumba de la familia Hernández de Gata y Caraveo, en especial lo que respecta a los troncos nudosos de los árboles, sirviéndole el izquierdo para colgar en él los atributos episcopales del santo y completar así el pasaje hagiográfico.

Si se compara esta pieza escultórica con el San Jerónimo del retablo de Fuenteguinaldo las similitudes son más que evidentes aunque es cierto también que ésta es indiscutiblemente superior a la segunda tanto por su calidad escultórica como por la carga dramática de la figura, la penetración psicológica de su rostro, y la resolución compositiva.

Son obras de Mitata, aprovechadas del retablo jerónimo, la arrebatada figura del Padre Eterno que lo corona y los angelitos, de graciosas actitudes, colocados encima del entablamento que soportan las pilastras dieciochescas que enmarcan el relieve; estos últimos, musculosos e inocentes, apenas muestran diferencias con los que podemos contemplar en la Asunción-Coronación de Fuenteguinaldo y nada tienen que ver con los otros dos angelitos dieciochescos que recorren el pabellón de tela que simula cubrir la cabeza del Santo.



El 10 de marzo de 1578 Mitata requirió que los vecinos de Ciudad Rodrigo, Pedro Flórez y el bachiller Juan de Jaque, fuesen a Fuenteguinaldo para reclamar al mayordomo de su iglesia, Lorenzo Valenciano, y al beneficiado Juan López, 500 reales de los 100 ducados que la parroquia le debía por la construcción del su retablo mayor para finalizar el *retablo* de “Aldealba”. Un mes después, el 9 de abril, Mitata vuelve a apoderar a Pedro Flórez para que cobrase 100 ducados a los mismos “por quanto yo os devo y estoy deviendo por rraçon de ser mi fiador de la obra del retablo del lugar de aldealaba e lo aveys prestado e pagado por mi y mucha mas cantidad”<sup>657</sup>.

Entre el dinero que a Mitata le faltaba por cobrar en el momento de redactar su testamento, el 13 de junio de 1598, recordaba que le debían, “ciertos dineros por un *retablo [mayor]* para la iglesia del lugar de Bañobárez obispado de Ciudad Rodrigo”, sin especificar cuántos, aunque aseguraba que él había puesto más en esta obra que lo que había recibido, por lo que quería que sus testamentarios pusiesen toda diligencia en cobrar la deuda. En efecto, Antonio Mitata y Juana Benavides averiguaron que en Bañobárez se le debía a su padre “hasta 300 ducados de resto del retablo de la iglesia del dicho lugar”<sup>658</sup>.

La arquitectura posee una sencilla estructura a base de un banco, dos cuerpos divididos en tres calles, ático y guardapolvo. Se trata de una obra en la que se mezcla la racionalidad y claridad propia del retablo del último cuarto del siglo XVI y cierta confusión propia del manierismo. Bancos y entablamentos son quebrados consecuencia de crear hornacinas en los cuerpos para albergar esculturas, tres en el superior y tres en el inferior, a partir de serlianas que cubren parcialmente sus apoyos con pares de columnas, jónicas en el bajo, y corintias en el superior. El ático que simula un arco de triunfo precedido por lo que aparenta ser un pórtico formado por dos columnas, entablamento y frontón partido.

El banco se recubre con relieves, cuya temática alude a la infancia de Jesucristo representándose, de derecha a izquierda, la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Presentación de la Virgen y Presentación de Jesús en el Templo. Además, se incluyeron 8 figurillas de apóstoles, de media talla, de entre los que se puede identificar a Santiago el Menor, Santiago el Mayor y San Andrés.

---

<sup>657</sup>AHPSa. Francisco de Párraga, leg. n.º 1.642, s. f; y Bernadino de Valencia, leg. n.º 1.904, fol. 962r. AUSA. R. 6, 3, fols. 120 y 368.

“Aldealba” o Aldea de Alba de Hortaces es un pequeño núcleo rural situado 3 km de El Bodón. Tras su despoblamiento, quedó agregado al ayuntamiento de La Encina. En la actualidad, Aldea de Alba carece de parroquia o ermita. Cfr. MADDOZ, Pascual. *Ob. cit.*, p. 47.

<sup>658</sup>AHPSa. Bartolomé de Herrera, leg. n.º 6686, fols. 13r-14vº y Francisco de Rueda, leg. n.º 6636 fols. 482r-484vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 131-135.



*Retablo mayor (general y detalles). Lucas Mitata. Bañobárez. Salamanca*

En el cuerpo inferior, un San Pedro en Cátedra ocupa la hornacina central flanqueado por esculturas de San Sebastián y San Jerónimo ajenas al retablo. El cuerpo superior lo preside una Asunción-Coronación de la Virgen acompañada a derecha e izquierda por San Juan Evangelista y San Mateo. Ya en el ático, la caja central se reserva a los tres integrantes del calvario (el Crucificado, la Virgen y San Juan), mientras que las cajas exteriores albergan a los otros dos evangelistas: San Marcos y San Lucas.

Para completar el programa iconográfico, pequeñas esculturas, de bulto redondo y que representan a las Virtudes Teologales y Cardinales, coronando el ático. El guardapolvo, en el que se abren cuatro hornacinas por lado, contiene figuritas de santas, de un tamaño menor que las Virtudes del ático, entre las que se puede identificar a Santa Águeda y a Santa Lucía. Las pequeñas peanas que soportan a estas mártires así como los motivos de cadenas, la combinación de arcos de medio punto y peraltados, la inserción de una ménsula en la clave de los arcos o la multiplicación de estatuillas dispuestas en los guardapolvos o molduras exteriores del retablo, son características propia del artista aunque, en el de Bañobárez la calidad de la escultura sea modesta, seguramente, por la alta participación de su taller.

En nuestra monografía, recogiendo lo que afirmó Casaseca, dijimos que fue policromado por el pintor Floristán Pérez<sup>659</sup>. Hoy poseemos más información sobre tal cuestión; el 17 de noviembre de 1583, en San Felices de los Gallegos, Alonso de Jaque, beneficiado de Bañobárez, Sebastián García, mayordomo de la iglesia del lugar, y algunos miembros del concejo dieron a hacer a los pintores Estacio Gutiérrez<sup>660</sup> y Francisco Díez, vecinos de Ciudad Rodrigo, la policromía de tres retablos de la parroquial, el mayor y los colaterales “que son de la advocación de Santa Catalina y San Bartolomé”<sup>661</sup>, acabados en dos años pagados de esta manera

Para abril mediado de 1584, 200 ducados, y adelante para agosto de 1584, 50.000 mrs, y otros 50.000 mrs para el agosto luego siguiente, e ansi sucesivamente en cada un año por agosto hasta tanto que se acabe de pagar lo que fueren tasados los retablos, y que si el terzuelo no valiere tanto que puedan quedar de cada un año a la iglesia 10.000 mrs que no

---

<sup>659</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1991, p.73.

<sup>660</sup> En Valladolid, por las mismas fechas, hay maestro llamado Estacio Gutiérrez, pintor y dorador, parroquiano de San Martín. Casado con Úrsula de la Fuente, bautizaron a sus hijos Gregorio y Francisca en 1578 y 1582 respectivamente. Entre 1587 y 1594 figura que su esposa era Magdalena Ruiz. En 1597 dicha parroquia le paga 14 ducados por un florón que se puso en la capilla mayor, y 16 reales por aderezar y carnar una imagen de *Nuestra Señora*; entre 1601 y 1602 aparece dorando un *San Martín* y limpiando una *Salutación*, por 182 reales; y en entre 1603 y 1604 dorando el *monumento* e iluminando el retablo de *San Blas*, por 350 reales por dorar. es complejo, por lo tanto, pensar que pudiesen ser la misma persona. Cfr. MARTÍ MONSÓ, José. “Menudencias Biográfico-Artísticas”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo II (1905-1906), p. 302.

<sup>661</sup> ¿Los habría hecho también Mitata?

sea obligada a pagar más de aquello que valiere el terzuelo cada un año sacando los dichos 10.000 mrs

Las condiciones del mayor son muy interesantes ya que concretan las imágenes que faltan en el primer cuerpo: un San Francisco y un San Jerónimo “con sus insignias”, en el ático “dos niños que están por remates” y “espejos que están por orla de los guardapolvos”. Aquel día el retablo estaba montado porque los pintores se comprometieron a “desasentar [...] y volver a asentar después de pintado, todo a su costa”.

Los retablos colaterales debían de ser bastante sencillos. El documento es muy revelador en lo que se refiere al banco: formado por dos pedestales; en la cara principal de los sobredichos relieves de dos evangelistas entre nubes; en las laterales cuatro virtudes; en el tablero de en medio la Verónica flanqueada de dos ángeles.

Siguiendo el documento, tenían dos cuerpos porque se habla de dorar y policromar las “columnas bajas y altas”; así como sendas cajas principales con los titulares -Santa Catalina y San Bartolomé-; y “tableros que han de ser pintados al olio [con] las historias e figuras quel señor beneficiado pidiere”<sup>662</sup>.

Quizás sobre los pedestales había dobles columnas y, en los intercolumnios, pequeñas tablas al óleo. En el hueco central la escultura titular. A continuación el ático que no sería más que una caja, quizás destinada a contener una tabla al óleo<sup>663</sup>. Sobre ella un frontispicio. Nos imaginamos algo parecido a los coletarles de Saucelle.

Ante la ingente cantidad de trabajo que tenían por hacer Gutiérrez y Díez, el 20 de diciembre de 1583 cedieron la tercia Floristán Pérez<sup>664</sup>. Éste, a su vez, metió en la obra a un pintor más, Juan Velasco; el 20 de noviembre de 1586, “por quitarnos de pleitos y diferencias”, el primero acordó dar al segundo 8.000 maravedís para que volviese a trabajar en la obra de los retablos<sup>665</sup>.

Hubo además un duro enfrentamiento entre Estacio y los alcaldes del lugar, que no le dejaban continuar la obra. Así el 22 de mayo de 1586 les fue notificado por orden del provisor de la diócesis que dejaran trabajar a Estacio sin perturbarle y estorbarle, a lo que los alcaldes de lugar contestaron cerrando con llave el obrador donde éste trabajaba<sup>666</sup>. El 13 de diciembre ese año Estacio, Floristán y Díaz seguían empleados en la obra, recibiendo 300 ducados a censo de la viuda del lugar, doña Aldonza Pacheco “por nos hacer amor e buena

---

<sup>662</sup> AHPSa. Francisco de Cisneros, leg. n.º 6412, fols. 331r-332vº y 335r-336vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 101-105.

<sup>663</sup> La escritura completa en el *Apéndice documental* (Doc. II).

<sup>664</sup> AHPSa. Francisco Gavilán, leg. n.º 1528, s. f. AUSA. R. 2, 7, fol. 37.

<sup>665</sup> Salió como fiador de Velasco el pintor Francisco Díaz y como fiador de Floristán el también pintor Antonio de Olivares. AHPSa. González Palmero, leg. n.º 1324, fols. 120r y vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 231.

<sup>666</sup> AHPSa. Cristóbal de Santa Clara, leg. n.º 1603, fols. 275r y vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 108.

obra” librando a la fábrica de “darles cosa alguna” por tiempo y espacio de tres años<sup>667</sup>.

El 31 de mayo de 1594 Floristán ya había fallecido y Estacio confesó que la iglesia le seguía debiendo 189.858 (507,64 ducados) maravedís por “razón de la parte que me ocupó de pintura que pinté de oro y estofado en el retablo y altar mayor de la dicha iglesia, y del retablo de San Bartolomé della que yo solo pinté” aunque acordó hacerles remisión de 77.858 maravedís (208,17)<sup>668</sup>.



---

<sup>667</sup> AHPSa. Francisco de Cisneros, leg. n.º 6414, fols. 485r-485vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 109. El 30 de noviembre de 1589 Díaz y su mujer emitieron poder para reclamar a la iglesia de Bañobárez 42.000 maravedís que les adeudaban de la pintura del retablo y redimir su censo (AHPSa. Francisco Gavilán, leg. n.º 1528, s. f. AUSA. R. 2, 7, fol. 37.

<sup>668</sup> AHPSa. Domingo Rodríguez, leg. n.º 6421, fols. 72r-77vº. y 95r y vº. AUSA. 2, 7, fol. 110



Casaseca anunció -sin aludir ni cuándo, ni las circunstancias, ni tan siquiera apuntar la referencia documental- que Mitata había delineado unas trazas para el palacio de los Águila en Ciudad Rodrigo, que había sido mandado construir por don Antonio del Águila, obispo que fue de Zamora<sup>669</sup>.

Sobre este edificio, sabemos que la compra de los solares se realizó en torno a 1512 o 1513 pero las obras no comenzaron hasta la década 1530, dirigidas por el cantero Hernando de Güemes previo parecer de Pedro de Ibarra. En 1555, muerto Hernando, retomó el proyecto su hijo, Juan de Güemes. Algún inconveniente sucedería durante la construcción pues estuvo paralizada durante unos años hasta que a comienzos de 1580 se hizo cargo del proyecto Juan de la Puente<sup>670</sup>. El primer descargo por su trabajo se emitió el 12 de marzo de 1580 y ascendió a 37.500 maravedís<sup>671</sup>.

Hoy sabemos que el 13 de abril de 1583 dicho maestro, vecino de Ciudad Rodrigo, “se obligó a hacer e fenecer la obra de cantería que a su cargo está obligado a hacer en la casa del mayorazgo del Águila desta ciudad, que tienen los señores Íñigo de Mendoza de la Cerda y Doña Ana de Aguilar”. Además de lo concertado, que no se especifica, aquel día se comprometió a construir la torrecilla, el zaguán “de perpiaños con una puerta”, una escalera y acabar la pared alta del cuarto de las mujeres “de aquí a San Juan de junio de 1583”<sup>672</sup>.

Gracias a un memorial de gastos que presentó el administrador de las obras del edificio, Diego de Jaque<sup>673</sup>, el 30 de marzo de 1588, por orden de Bernardino del Águila, deán de la catedral de Ciudad Rodrigo, y don Pedro Pacheco de la Puebla, regidor de la ciudad -quienes habían sido comisionados por don Antonio del Águila para llevar a término el proyecto de su palacio-, sabemos que el 8 de febrero de 1582 le abonaron a Mitata 30 reales (2,72 ducados)

---

<sup>669</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. “Salamanca”, en URREA, Jesús (dir.). *Casas y palacios de Castilla y León*. Valladolid, 2002, p. 208.

<sup>670</sup> SENDÍN CALABUIG, Manuel. *Arquitectura y heráldica de Ciudad Rodrigo (siglos XVI y XVI)*. Salamanca, 1986, pp. 27-37. ¿Será el mismo cantero que, junto con García Vega, dará las trazas del puente de Zamora?. Dicha obra se remató en Juan de Ribero Rada en 1592. Cfr. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *La iglesia saucana de S. Juan Bautista y Hernando de Nates*. Fuentesauco, 1980, p. 17 nota 38. Juan de la Puente trabajó, además, en la construcción del templo parroquial de Lumbrales. SIERRA MALMIERCA, Ángel. *Ob. cit.*, p. 115.

<sup>671</sup> AHPSa. Juan de Yarza, leg. n.º 1843, fols. 1.345r-1371r. AUSA. R. 7, 8, fols. 16-29.

<sup>672</sup> Gracias a los descargos, sabemos que parte de su actuación se concentró en el cuarto nuevo de la casa. Recibió dos finiquitos, uno en 22 de mayo de 1584 “con que se acabó de pagar toda la obra que tenía hecha en la dicha casa que sólo se le quedaron debiendo dos puertas que no se le tasaron porque no las tenía acabadas de hacer” recibiendo 414.829 maravedís, y otro el 25 de junio de 1584 recibiendo entonces 7.834 maravedís “de las dos puertas de las dos cuadras grandes del cuarto nuevo, alta y baja, que comunican el cuarto viejo de la dicha [casa]”. Alonso Domínguez fue el encargado de asentar las puertas y ventanas, y Francisco de Chaves hizo las rejas, cerraduras y herrajes que fueron como las del Escorial, donde llegó a viajar para tomar modelos. Hubo otro cerrajero o rejero en la construcción llamado Juan López y un albañil, Valentín Ligerero, el mismo que se estableció como fiador de Mitata en la construcción del retablo y escultura de Nuestra Señora entre dos Álamos para San Felices de los Gallegos el 29 de abril de 1572.

<sup>673</sup> Había sido nombrado administrador el 29 de abril de 1579.

“por unas trazas que hizo de la dicha casa”<sup>674</sup>.

No puede considerarse Mitata, por el contrario, el autor de la planta del palacio, más aún cuando tenemos noticia que el 13 de febrero de 1580 se pagaron 40 reales a Alonso de Mora, maestro de obras de El Escorial “del tiempo que se ocupó en la planta de la casa del dicho mayorazgo e calles de la redonda”<sup>675</sup>.

Alonso Mateos, mayordomo de la iglesia de San Julián el Hospitalario de Descargamaría, y Pedro Martín, alcalde de la villa, concertaron el 2 de abril de 1585 el *retablo mayor* de dicho templo<sup>676</sup>. Ante el escribano Juan Yarza firmaron el bosquejo de la traza además de Lucas Mitata, que actuó como tracista y escultor, y el ensamblador Juan de la Fuente, el doctor Juan Gutiérrez y Andrés Pérez Cabezas. Como fiadores de los artistas actuaron el bordador Juan Salazar, el platero Diego Jurado y el pintor Francisco Díaz<sup>677</sup>. La obra del retablo debía comenzarse el día de San Juan, es decir, el 24 de junio, y se concluiría en el plazo de un año. Para afrontar el encargo, Juan de la Fuente, vecino también de Ciudad Rodrigo, y Lucas Mitata trabajarían de mancomún. En la escritura de concierto se hizo mención especial a la traza del retablo, diseño del escultor, estableciéndose que ambos artífices podían utilizarla a su antojo, bien trabajando juntos o bien por separado<sup>678</sup>.

El contrato no es muy rico en referencias que ayuden a delimitar los cambios sufridos, si es que los hubo, en el diseño de Mitata con respecto a la apariencia que conserva el retablo en la actualidad. Únicamente sabemos que estaba coronado por pirámides y bolas, presidido en su caja central por un San Julián penitente, y que el resto de sus cuerpos, u hornacinas, se debían completar con relieves o figuras de bulto redondo. Asimismo, se estipuló que la custodia, que también había diseñado el escultor, no debía realizarse.

La estructura mediría 23 pies de largo (6,44 m.), sin contar los remates de pirámides y bolas proyectados, por 13 pies de ancho (3,64 m.), sin contar los guardapolvos. En cuanto a los materiales, madera y pertrechos de andamios y herramientas debían correr por cuenta de ambos artífices, “por iguales partes de suerte que no pague uno mas que otro”; la madera para las esculturas, tanto del San Julián como del resto de las piezas, sería de nogal; pino y castaño se utilizarían para la arquitectura.

---

<sup>674</sup> AHPSa. Juan de Yarza, leg. n.º 1843, fols. 1.345r-1371r. AUSA. R. 7, 8, fol. 29.

<sup>675</sup> A Hans Sánchez, su aparejador, se le dieron 21 reales por los 7 días que empleó en las medidas de la planta, lo que indica que probablemente Mora no llegase a pisar Ciudad Rodrigo para estas cuestiones.

<sup>676</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, pp. 242-243.

<sup>677</sup> Las condiciones del concierto se encuentran transcritas en el *Apéndice documental* (Doc. VII).

<sup>678</sup> “yten que de la traza de la dicha obra se pueden aprovechar ambos sin que el uno pueda llevar al otro ni el otro al otros ynteres alguno sino que libremente se puedan aprovechar cada uno dellos de la dicha traza para todo lo que la hubieren menester”



*Retablo mayor (general y detalles). Lucas Mitata. Descargamaría. Salamanca*



El importe total de la obra ascendió a 330 ducados de los cuales, Mitata cobró 185 y de la Fuente 154. Además, se estipuló que el retablo se tasaría en 340 ducados. De no ser así, los artífices abonarían la diferencia y en caso de que el valor del retablo fuese mayor, por el contrario, no podían cobrar más de lo que se había estipulado en el concierto.

La iglesia de San Julián se comprometió a traer desde Ciudad Rodrigo hasta Descargamaría los bienes y herramientas del escultor y del ensamblador, así como a devolverlas una vez finalizada la obra. El templo también se responsabilizó de proveer la madera, que debía proceder de la villa salmantina de Saúco, y de dar a los artífices una vivienda “que sea bastante y clara para trabajar”.

Nos encontramos ante una pieza que combina la configuración arquitectónica del romanismo y la decoración de orden manierista. Su estructura es muy clara y sencilla; posee un banco, dos cuerpos, el inferior subdividido en dos niveles y por tanto de mayor altura que el superior, tres calles, dos entrecalles, ático y guardapolvo. Hay seis columnas por cada cuerpo, las inferiores de orden compuesto y las superiores de orden jónico, que obligan a retranquear el entablamento. El resalto de las columnas y frontispicios es tan fuerte que el fondo del retablo aparenta ser un fino tablero que se prolonga por el espacio adyacente a la estructura, constituyéndose así el guardapolvo.

Corona la obra con un ático equivalente al ancho de la calle central y las entrecalles, pero con una altura excesivamente corta. Esta pieza se presenta como un rectángulo encajonado entre la gran estructura retablística y la bóveda del templo.

Por último, los relieves de las calles aparecen enmarcados y coronados por sencillos frontones; los de las entrecalles por hornacinas; y los del banco se encuadran, por el contrario, con molduras.

En cuanto a la iconografía, los relieves dedicados a la vida de Cristo y de San Julián son los protagonistas por su temática, tamaño y ubicación. En zonas secundarias se situaron numerosas representaciones de santos. En el banco, a la izquierda están representados San Ambrosio, San Jerónimo, San Francisco de Asís, el Nacimiento de Cristo, San Cosme, San Gregorio, el Rey David; a la derecha la Imposición de la casulla a San Ildefonso, San Humberto, San Antonio de Padua, la Adoración de los Reyes Magos, San Damián, San Agustín de Hipona y San Juan Bautista con el cordero.

La parte inferior del primer cuerpo contiene dos escenas de la vida del santo titular; el parricidio cometido por San Julián<sup>679</sup>, en el lado del evangelio, y San Julián penitente, en el

---

<sup>679</sup> Hay un grabado de Cornelis Cort, *The rape of Lucretia* (After Titian, 1571), que en algo recuerda a esta composición. *The new Hollstein... Cornelis Cort*, Vol. I. Rotterdam, 2000, pp. 80-81. También a un relieve

lado de la epístola. A continuación, en un nivel superior, siguiendo la misma lectura encontramos la Oración en el Huerto y La Flagelación. En las entrecalles sencillos relieves de San Pablo, San Pedro, San Esteban y Santo Domingo de Guzmán.

Tras el entablamento acontece el segundo cuerpo, que se completa con los temas de la Caída en el monte Calvario, la Piedad<sup>680</sup>, y otros cuatro santos ubicados en las entrecalles, así un obispo, San Lorenzo, Santa Lucía y San Andrés. Dos estatuillas, San Marcos y San Mateo, están adosadas al guardapolvo. Un relieve de la Trinidad en el ático, flanqueado por dos tableros con bustos de obispos, que bien pudieran representar la Antigua y la Nueva Ley, ultiman el historiado del retablo.

Situado en la caja central del cuerpo inferior (recientemente intervenida) se halla la escultura de San Julián penitente<sup>681</sup>. Su postura no difiere sustancialmente de lo que Mitata materializó su “gigante” de Guadramiro: bascula la cadera hacia la izquierda, sostiene el peso de su cuerpo sobre la pierna de ese lado y flexiona la derecha. San Julián inclina su cabeza hacia ese lado y lleva su mano diestra al pecho, flexionando ligeramente su brazo izquierdo para mostrar al espectador una piedra, atributo que alude a su penitencia. Sin embargo, la rígida túnica que cubre por completo su cuerpo, con dobleces que caen paralelos los unos a los otros, envara en exceso la correcta serpentinata. Una excesiva capa de barniz encubre la calidad del rostro y de las manos.

Ya apuntábamos en nuestro monográfico que la fecha de “1594” que figura en la inscripción superior haría referencia al año en que se concluyó el dorado<sup>682</sup>. Hoy sabemos que su policromía se había rematado en el pintor Juan Velasco, quien había cedido la mitad de la obra Francisco Díaz, ambos vecinos de Ciudad Rodrigo.

El 14 de septiembre de 1593 Velasco había cumplido con su parte; no así Díaz. Temeroso de que las autoridades civiles y eclesiásticas de Descargamaría moviesen pleito contra él porque el tiempo que acordaron para tener acabado en retablo había expirado, reclamó a Díaz que cumpliera el acuerdo, quien se negó a acudir a trabajar a Descargamaría hasta que Velasco no le entregase la mitad de lo que había recibido de la fábrica, que eran 40.000 maravedís (106,95 ducados).

---

de Juan de Angés para el retablo de la capilla de las Nieves inspirado en la Ariadna dorma del Vaticano según dibujo de Francisco de Holanda. “Tras la estela de Juni: una nueva atribución a Angés el Mozo y una reflexión sobre sus fuentes en el retablo orensano de Las Nieves”, *Diversarum Rerum*, 4 (2009), pp. 23-34.

<sup>680</sup> Composición casi idéntica a la Piedad del tabernáculo del retablo de Fuenteguinaldo.

<sup>681</sup> En origen debía presidir la caja central del cuerpo superior. Ésta queda presidida, en la actualidad, por un Crucificado ajeno a la producción de Mitata.

<sup>682</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier. *Ob. cit.*, 2009, p. 471. “ESTA OBRA SE HIZO AÑO 1594 SIENDO BENEFICIADO EL DOCTOR DON ANDRÉS PEREZ CABEÇAS ARCIPRESTE DE FUENTEGUINALDO COMISARIO DEL SANTO OFFICIO Y MAYORDOMO [...] DE LA PLAÇA”

El 22 de septiembre de 1593 Velasco contraatacó diciendo que si “algunos maravedís he cobrado ha sido y son por la obra que tengo hecha porque voy acabando mi parte, y es justo que a quien cumple se le pague”. Díaz siguió insistiendo que sólo si le entregaba 20.000 maravedís iría con sus oficiales a terminar la pintura del retablo de Descargamaría<sup>683</sup>. A alguna solución de consenso tuvieron que llegarlos implicados<sup>684</sup>. Velasco y Díaz debían mantener una buena relación, tanto personal como profesional, pues ya hemos visto juntos sus apellidos con motivo de la policromía del retablo de Bañobárez. Por lo que respecta a los motivos ornamentales que utilizaron para decorar el de Descargamaría (rostros femeninos con turbantes, tallos vegetales antropomorfos, esfinges enfrentadas, mascarones y roleos) están tomados casi literalmente de diversos paneles decorativos grabados por Agostino Veneziano (ca. 1490 - a. q. 1536).

### Últimos encargos: de Coria a Salamanca (1592-1598)

El oficial de arquitectura Valentín Romero, vecino de Plasencia, se concertó el 1 de junio de 1592 con Juan Sánchez, en representación del cabildo de la Catedral de Coria para que el primero hiciese “una *caxa e pabellón* para la custodia de la dicha catedral de Coria con unas columnas”. Romero debía de hacer toda esta obra de acuerdo con “un modelo e traça de madera” que, al parecer, “el dicho Mytata le mostro e platico”, obligándose a dar hecho y acabado el expresado pabellón “conforme al modelo e traça del dicho Mytata” que había facilitado el 21 de mayo.<sup>685</sup> La construcción del retablo mayor barroco desplazaría el tabernáculo construido de acuerdo al diseño del artista, propiciando su consiguiente desaparición<sup>686</sup>.

Para la ermita de Nuestra Señora de Majadas Viejas, sita en el municipio de La Alberca, dependiente a su vez de la antigua villa de Granada (actual Granadilla), Mitata hizo una escultura de *San Bartolomé* cuyo paradero desconocemos. Cuando el 19 de enero de 1593 el provisor del obispado y canónigo licenciado de Coria, don Pedro López Sierra, concede licencia al mayordomo de la ermita, Francisco García, para que contratase el dorado de la

---

<sup>683</sup> AHPSa. Pedro Rodríguez de Párraga, leg. n.º 1416, s. f. AUSA. R. 2, 7, fols. 233-235.

<sup>684</sup> El 19 de octubre de 1596, cuando Díaz redactó testamento, solicitó a sus testamentarios cobrar lo que aún le adeudaba la parroquia. AHPSa. Francisco Gavilán, leg. n.º 1534, fols. 329r-401vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 41-64.

<sup>685</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, p. 244.

<sup>686</sup> Según GÓMEZ-MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 460) Mitata había estado trabajando en la custodia de la Catedral desde 1589 a 1593. ¿Harían referencia estas fechas la construcción del retablo mayor?

imagen, sus carnaciones y estofado, se menciona el nombre del escultor. En dicha escritura, el pintor Juan de Auñón, vecino de Colmenar de Montemayor, se compromete a tener policromado el San Bartolomé de Mitata, “conforme esta la imagen de San Pedro”, para la Semana Santa de aquel mismo año.

Parece lógico pensar que el escultor tuvo que concertar esta imagen en 1592, cuando se hallaba en Coria trabajando para el cabildo catedralicio, e incluso allí la tallaría ya que en el concierto se especifica que el San Bartolomé “se llevó” a la ermita de Majadas Viejas. Cabría preguntarse si el San Pedro que ya existía en la ermita, y con el que San Bartolomé debía emparejarse, sería también obra suya.

La imagen de La Alberca debería estar en relación con el San Bartolomé que el escultor realizó para el retablo mayor de Fuenteguinaldo, aunque ésta sería de menor tamaño puesto que la ermita posee dimensiones reducidas; y es que, como en el concierto de policromía no se especifique la cantidad que se entregaría a Juan de Auñón, que trabajaría por el ya caduco sistema de “destajos”, no existen más indicios sobre el tamaño de la misma<sup>687</sup>.

La capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora del Árbol de Guadramiro se halla presidida por una de las obras más impactantes de Lucas Mitata, una enorme talla de *San Cristóbal* portando en sus hombros a Jesús niño. La imagen fue encargada por la cofradía de San Cristóbal, hermandad que desde el siglo XVI radicaba en la ermita amparada bajo su santo titular, situada al noroeste de Guadramiro. Tras la desaparición de este templo la escultura se trasladó, en agosto de 1748, a la iglesia parroquial de El Salvador, decidiéndose en 1866 instalarla en la ermita de Nuestra Señora del Árbol.

Llegada la hora de satisfacer el pago de la escultura, la ermita o su cofradía no contaban con dinero suficiente procedente de las limosnas que recibían para saldar la deuda contraída. Tasada la escultura en 2.310 reales (210 ducados), al mayordomo Jerónimo Caballero<sup>688</sup> le faltaban por reunir 440 reales (40 ducados), por lo que los provisores del obispado de Salamanca<sup>689</sup> consideraron, el 7 de septiembre de 1595, que el asunto se podía zanjar si los mayordomos de la iglesia parroquial de El Salvador, Gonzalo Martín y Domingo Sánchez,

---

<sup>687</sup> En el contrato se especifica que el “mayordomo le ha de pagar por la dicha obra lo que fuese concertado entre el dicho beneficiado y alcaldes y mayordomo y por lo que ello contasen y sino que sea tasado por oficial y oficiales nombrados por las partes y el tasador a de ser a costa de ambas partes”.

<sup>688</sup> Uno de los fiadores de Mitata en el retablo de Santo Toribio de Vitigudino (la escritura se realizó en octubre de 1594). ¿Puede aventurarse que esta relación previa fuese la causa por la que a Mitata se le encargó el San Cristóbal?

<sup>689</sup> La sede episcopal de Salamanca se hallaba vacante desde la muerte en 1593 del obispo Jerónimo Manrique de Lara y no se cubrió hasta 1598.

moderno y antiguo respectivamente, prestaban a los cofrades 550 reales (50 ducados) puesto que la iglesia disponía de caudales suficientes y además no tenía necesidad alguna en aquel momento; así lo ordenaron.<sup>690</sup>

Medio año después, el 1 de marzo de 1596, Jerónimo Caballero, los clérigos Juan Santos de Medina y Pedro Martínez, y diversos cofrades de San Cristóbal<sup>691</sup> declararon que Gonzalo Martín les había entregado 250 reales (23 ducados) en nombre de la iglesia parroquial para con ellos poder pagar a Antonio Calderón, clérigo que había prestado tal cantidad a los cofrades para terminar de pagar la escultura de San Cristóbal<sup>692</sup>.



*San Cristóbal. Lucas Mitata. Guadramiro. Salamanca*

La policromía del Santo se igualó con el pintor mirobrigense Juan de Velasco antes del 4 de agosto de 1596. Porque las arcas de la cofradía estaban exhaustas y “como sobre el cumplimiento de la escritura hay discrepancias, por evitarlas” el maestro aceptó aquel día -pese haber escriturado su intervención en 34.000 maravedís (90,90 ducados)- pintar, estofar y dorar “dicha figura, y el Niño Jesús que va con ella, y su bastón” por 30.600 maravedís (81,81 ducados)<sup>693</sup>.

<sup>690</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, pp. 243 y 249. Hay que recordar que en 1597 Martínez Montañés hizo el San Cristóbal de la iglesia de El Salvador de Sevilla.

<sup>691</sup> Gonzalo Rodríguez, el barbero Alonso Sánchez, Juan Martín de la Fuente, Francisco Vicente, Cristóbal López y Benito Holgado.

<sup>692</sup> Años más tarde, en un manuscrito se recogió que la imagen de San Cristóbal había costado 300 ducados “Aquí ay otra hermita de San Xrisptoval, muy bien tratada, con su cuerpo de yglesia y capilla, tiene una famosa ymagen de San Crisptoal de talla dorada que costó tresçientos ducados, no tiene renta de consideraçion”. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, 1982, p. 27. Como Mitata sólo recibió 210 ducados es posible que el resto del dinero se invirtiese en labores de policromía.

<sup>693</sup> AHPsa. Francisco de Rueda. Leg. n.º 6634, fols. 566r-567vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 33.

La figura se presenta ante quien la contempla en actitud frontal, basculando la cadera hacia la siniestra y dejando caer todo su peso sobre la pierna izquierda; por el contrario, su derecha se dispone flexionada y adelantada con respecto al resto del cuerpo, y aunque el artista ha sabido cómo crear una acusada sensación de inestabilidad el efecto se aminora por la gran tensión anatómica a la que se someten las dos piernas, tanto la que carga como la que permanece en estado de reposo; en ambos casos, los músculos y tendones, se muestran tensos, firmes y duros.

Los brazos, por el contrario, se encuentran distendidos. El izquierdo apoya sobre la cadera aunque en una posición inverosímil al disponer la palma de la mano hacia adentro; el derecho, por su parte, crea una acusada diagonal al extenderse por completo en el espacio, formando un ángulo de más de 90° con respecto al cuerpo. Una línea diagonal acontece desde el dedo índice diestro hasta el codo del lado contrario, en una progresiva inclinación.

Sobre el hombro izquierdo reposa, inestablemente sentado, Jesús niño. Su cuerpo se adapta a la oblicua posición del gigante, convergiendo en él dos diagonales; una que nace en su pequeña pierna izquierda, extendida, que se corresponde con el brazo derecho, alzado y en actitud de bendecir; y la otra que se crea por el progresivo declive de pies y rodillas.

El santo, muy seguro de sí mismo y casi ajeno a la presencia del peso que carga en su hombro, ni siquiera intenta sujetar al Niño, tal y como es frecuente en este modelo iconográfico. Un tema cargado de dramatismo se convierte, en la obra de Mitata, en una mera yuxtaposición de figuras. Nadie diría que Cristóbal de Licia carga sobre sus hombros el peso del que va a redimir los pecados del mundo

El rostro del gigante no puede ser más mitatesco. Su cráneo, que monta sobre una cara gruesa, alargada y amable, se cubre por numerosos y espesos mechones de pelo que adoptan la forma de inagotables ondas, que se prolongan por su barba partida en dos. Su boca de labios carnosos se abre ligeramente en actitud de asombro y sus redondos ojos se posan inexpresivos en algún punto indeterminado del vacío.

La escultura estuvo dorada pero ningún resto de policromía original se conserva pues la imagen ha sido restaurada en tres ocasiones, la última con poco acierto.

La forma de colocar el brazo y la disposición de las piernas remiten al *David* de Donatello, aunque más similitudes compositivas hallamos con un dibujo preparatorio que del santo de Licia (ca. 1485-1490) realizó Donato Bramante. Un gigante que acusa el eco de los Colosos de la Puerta del Sol realizados veinte años atrás. El Niño, por su parte, adopta la misma posición que uno de los ángeles situados en el retablo de San Jerónimo de la Catedral de Salamanca, aunque en este caso su túnica impide contemplar la anatomía.



Reconstrucción del retablo de Santo Toribio de Vitigudino

El 30 de octubre de 1594 Toribio Hernández de Portillo, vecino de la villa de Vitigudino y patrono de la memoria pía que su tío Antonio López había fundado en la iglesia de Santo Toribio de dicha localidad<sup>694</sup>, concertó por 70.000 maravedís (187,16 ducados) con Lucas Mitata un *retablo* para la capilla de aquel templo. Se trataba de una pequeña ermita a la entrada de la Villa, “de cantería, muy bien tratada”, con “50.000 maravedies para la lumbre de renta”<sup>695</sup>. Diversas vicisitudes que sufrió el edificio nos privan de conocer y analizar el último retablo de Mitata, el cual, sin lugar a dudas, hablaría de la evolución sufrida por su estilo, debido a la fecha extrema dentro de su producción.

La traza de la obra, a la que constantemente se refiere la documentación, no se conserva pero la escritura de rectificación del primer proyecto, fechada el 30 de octubre de 1594, el

<sup>694</sup> “En la hermita de Santo Torivio ay una capellania que fundo Alonso de la Corredera, clerigo” [...] “En esta dicha hermita ay otra capellania que fundó Antonia (sic) López, es patrono Torivio Hernandez y capellan Antonio Hernández, beneficiado de La Mata en el Almunia, no diçe aquí las misas, tiene de obligación tres misas cada semana, vale de renta 15.000 maravedís. Aquí ay una capellania de una missa cada año, sin renta, que no la ay que se perdio, fundola Laçzaro Garcia, es patron o Juan Garçia y capellán Gonçalo Perez, vale nihil” cfr. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 32.

<sup>695</sup> Además, en 1615 se fundó en la Villa un convento de monjas agustinas recoletas bajo la advocación de Santo Toribio de Liébana, que sufrió las consecuencias de la Desamortización decimonónica y del que se conserva, convertido en vivienda, parte de su templo.

testamento del artista, del 13 de junio de 1598, y el documento de liquidación del encargo, que se efectuó una semana después de la última fecha, proporcionan una cronología estimada para ubicar la obra dentro de su producción, además de numerosos datos con los que reconstruir la fisonomía que tuvo, o pudo haber tenido.

Mitata tuvo como fiadores a Jerónimo Caballero, vecino de Guadramiro, y Sebastián Rodríguez, residente en Encinasola.

Las noticias relativas a este retablo apenas facilitan datos sobre el diseño de su arquitectura. Se sabe únicamente que disponía de banco, cuatro columnas que apeaban sobre él y dos hornacinas en el cuerpo superior a ambos lados de la cruz. En cuanto a la escultura, fueron siete las piezas que sabemos realizó. Para los pedestales de las cuatro columnas se le encomendaron otras tantas imágenes con figuras de los evangelistas. La calle central del cuerpo superior la presidía un Crucificado en su cruz de madera y los tableros que a su lado tuvo en origen la traza, que luego se mandaron cambiar por dos cajas, albergaban figuras de bulto de “Nuestra Señora y Señor San Juan”, de tamaño y altura proporcionadas a la del Cristo.

También las medidas del proyecto se alteraron, ordenándosele a Mitata que la altura del retablo, desde el altar “a de llegar lo mas alto de los remates deel, al primer maderamiento de la capilla que es dos pies y medio poco más o menos”<sup>696</sup>, acomodando la anchura a esta nueva altura. Los bultos acabaron midiendo una vara (83 cm.) mientras que las imágenes de los pedestales de las columnas medían media (44 cm).

En cuanto a los materiales, se sabe que la estructura arquitectónica debía ser de madera de pino procedente de Salamanca, cuyo coste y traslado corría por cuenta del artista; los evangelistas se tallarían también en pino y las esculturas de bulto en madera de nogal o peral. Por su parte, los gastos del andamiaje y del utillaje necesario serían costeados por Toribio Hernández.

Podemos imaginarnos un retablo de proporciones discretas, de arquitectura clasicista en cuanto a estructura y sobrio en cuanto a ornamentación. Poseería un pequeño banco y un sólo cuerpo dividido en tres calles. Su ático, colocado sobre el entablamento superior, mediría más del doble que el banco y adoptaría una división tripartita. La escultura del Santo

---

<sup>696</sup> Entre enero y mayo de 1570 habían construido la capilla los vecinos de la villa Juan Vicente el viejo y su hijo, Juan Vicente el mozo en piedra y barro. Sabemos que las tres paredes medirían de ancho 3 pies (0,84 m) mientras que el alto se concretó de “seis para siete tapias”. AHPSa. Francisco de Rueda, leg. n.º 6610, fols. 52r-60vº. AUSA. R. 5, 1, fols. 641-643 Unidad de interpretación compleja, no sabemos si se referían a tapia como unidad de cubitaje o como medida superficial. Sobre la problemática de esta unidad cfr. GRACIANI GARCÍA, Amparo. “Consideraciones iniciales y reflexiones sobre la tapia como unidad de medida para una interpretación constructiva del término”, en HUERTA, Santiago y LÓPEZ ULLOA, Fabián (eds.). *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, 9-12 de octubre de 2013, pp. 339-446.

Toribio, titular del templo, ocuparía la hornacina de la calle central aunque desconocemos si la pieza se encargó a Mitata o se aprovechó una imagen anterior que tuviese el patrono, llamado también con el nombre del santo de Liébana<sup>697</sup>.

Para realizar el retablo, la madera necesaria debía estar en Vitigudino en noviembre de 1594; Mitata comenzaría a trabajar en la obra aquel 1 de diciembre, exigiéndole Toribio Hernández que residiese en la villa, para lo cual se comprometía a dar al artista “casa cómoda en que labre la madera”, en la iglesia o en otra parte de la villa, además de casa para reposar, pero ni comida ni fuego ni servicio. El plazo de conclusión del retablo se estableció para 1 de junio de 1595, seis meses después de dar comienzo las obras.

Sin embargo, Mitata en su testamento afirma que cuando estaba trabajando en Vitigudino fue llamado para ir a Coria a finalizar un *retablo* que allí “avia tomado haçer”, dándole autorización para ello Toribio Hernández. Una vez allí contrataría la empresa sepulcral de don García Galarza, cuyas trazas se firmaron el 4 de mayo de 1595. En esta localidad estableció el artista su residencia temporal, manteniendo a la vez la morada de Vitigudino<sup>698</sup>. Tres años después de haber formalizado el contrato del retablo, Toribio Hernández cansado de esperar y temiendo la muerte del escultor, mandó llamar al artista, que llegó el 14 de junio de 1598 “tan enfermo que fallescio” sólo tres días después.

Mitata había dejado “las obras empezadas” antes de trasladarse a Coria, expresión que puede hacer referencia a las siete esculturas mencionadas pero también a la arquitectura del retablo. Para evitar pleitos con el cliente, sus hijos Antonio y Juana se comprometieron a enviar a Vitigudino varios oficiales, uno de escultura y otro de ensamblaje o talla, para que terminasen las obras conforme al proyecto de su padre y al precio acordado<sup>699</sup>. De los 70.000 maravedís (187,16 ducados) en que Mitata concertó esta obra sólo recibió 1.387, de los cuales 700 cobró en vida y 687 cobraron, a su muerte, los herederos.

La desaparición del retablo nos ha privado de conocer la suerte que corrió el proyecto de Toribio Hernández quien, después de enfrentarse con los Mitata-Benavides para que acabasen de cumplir el compromiso del padre, tuvo que lograr que los caseros del escultor le entregasen, el 18 de abril de 1600, las figuras del Cristo, la Virgen, el San Juan y los cuatro Evangelistas que estos guardaba en su casa. Seis días antes el escultor Juan de Huerta había

---

<sup>697</sup> Además, Toribio Hernández concertó con Mitata unas andas de madera con sus columnas, seguramente para procesionar al santo. Le pagó entregándole cuatro varas de “pardo de toro” para vestir a un muchacho.

<sup>698</sup> El escultor tuvo por alojamiento durante dos años la residencia de Catalina Hernández y de Lázaro García, aunque no sabemos hasta qué punto hizo uso de ella.

<sup>699</sup> El día 15 de septiembre de 1598 debían empezar los oficiales a trabajar en el retablo. Como fianza, Toribio Hernández se quedó con un rocín de la familia, las herramientas de Mitata y el derecho a recibir las deudas que otros patronos habían dejado a deber al difunto escultor.

firmado las escrituras necesarias para concluir el resto del retablo.

Hoy sabemos, además, que el 14 de febrero de 1608 Alonso Rodríguez y su yerno Andrés Sivillano (sic), pintores vecinos de Salamanca, se obligaron a hacer para Toribio Hernández “cierta obra en el retablo de Santo Toribio”<sup>700</sup>. Se referían a su policromía y dorado.

El obispo don Pedro García de Galarza solicitó el 17 de abril de 1595 al cabildo de la Catedral de Coria una propuesta de patronato tan arrogante como costosa: la construcción en el muro del evangelio del presbiterio, junto al monumento funerario del obispo don Pedro Ximénez de Préxamo, de una capilla que tuviese un destino funerario para conservar su cuerpo cuando la muerte aconteciese; adoptaría la advocación de Todos los Santos y serviría como relicario. El proyecto ascendería a 3.000 ducados más otras rentas.

El documento fundacional y de dotación especifica que el espacio debía estar “arrimado a la pared” y que tenía que adoptar planta cuadrada conseguida a partir de 12 pies “o menos (3,36 x 3,36 m.), como conviniere al parecer de su señoría y del cabildo”. Indicaba también el obispo que su capilla funeraria debía estar adosada al ángulo del presbiterio mediante dos frentes simétricos formados por columnas de mármol, a manera de pórticos, que sustentasen una cubierta de media naranja, cerrándose su espacio con dos puertas o rejas doradas, pintadas de azul. Tan digno recinto contaría con un altar, su consiguiente retablo y numerosas reliquias<sup>701</sup>, amén de su propio monumento funerario, en mármol, y sus armas; por último, el ámbito debía alumbrarse con una lámpara de plata.

Tan sólo un mes después de obtener los permisos necesarios del cabildo, Galarza contrató la empresa arquitectónica con el maestro de cantería Juan Bravo y las labores escultóricas las encomendó a Lucas Mitata. Ambos artistas firmaron el 4 de mayo de 1595 las trazas de la capilla y del sepulcro<sup>702</sup>.

Sustancialmente, el proyecto no varió de lo concebido; el espacio contó con 11 pies de largo por 13 de ancho (3,08 x 3,64 m.), mientras que su altura se fijó en 26 pies (7, 28 m.). Estaba comprendido entre tres pilares a los que se adosaban pilastras toscanas cajeadas soportando un sencillo entablamento. El cerramiento superior se hizo, parece ser, mediante una cúpula provista de linterna, y las rejas que velaban el interior por sus lados sur y oeste, alcanzaban

---

<sup>700</sup> AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3496, s. f. AUSA. 2, 8, fol. 53.

<sup>701</sup> Entre las reliquias más notables que poseía la Catedral cabe mencionar un Lignum Crucis, el mantel que adornó la mesa de la Última Cena o una espina de la corona de Cristo, así como otras muchas de santos.

<sup>702</sup> PÍRIZ PÉREZ (Emilio. *Ob. cit.*, 1977, p. 244) también atribuye a Mitata las trazas de la sacristía pero SÁNCHEZ LOMBA (Manuel. *Ob. cit.*, p. 48.) niega tal atribución “por ser obra específica de arquitecto” proponiendo como autores de la misma a Juan Bravo o a Juan de la Puente



*Sepulcro del obispo D. Pedro García de Galarza (detalle). Lucas Mitata. Catedral. Coria. Cáceres*

el entablamento por lo alto y flanqueaban el acceso al interior por puertas dobles, a una altura inferior. En el testero de la capilla, es decir en el muro este, se dispuso el altar y retablo de las reliquias y el muro norte se destinó a abrir el arcosolio para situar el sepulcro<sup>703</sup>.

El maestro de cantería Juan Bravo, natural de Brozas y formado en el ambiente del arquitecto Pedro de Ibarra, fue el encargado de levantar la capilla. Experimentado en

<sup>703</sup> La intervención de Lucas Mitata en la capilla de las reliquias la dio a conocer ESCOBAR PRIETO (Eugenio. "La Catedral de Coria", *Revista de Extremadura*, t. V, n.º 42, 1903, pp. 201 y ss.) aunque la documentación fue publicada por SÁNCHEZ LOMBA (Manuel. *Ob. cit.*, pp. 45-53).

numerosas obras de la zona de Cáceres y sur de Salamanca, asumió en 1584, a la muerte de Ibarra, la obra del templo de los Santos Mártires de Brozas, en donde, curiosamente, se conserva el denominado *Cristo de la Expiración* que se atribuye a Mitata. Es posible que las conexiones entre ambos artistas pudieran ser más amplias pues Bravo trabajó en la comarca de Gata entre 1589 y 1591, y que la presencia conjunta de ambos en Coria no fuese puramente casual.

En lo que respecta al monumento funerario, cuyo importe pagó aparte el obispo, se sitúa sobre un arcosolio de medio punto, no muy profundo, formado por un sólido basamento decorado con el escudo de armas familiar y una inscripción en caracteres latinos<sup>704</sup>. Pilastras estriadas de orden compuesto sostienen un sobrio entablamento rematado por un poderoso frontón en cuyo tímpano campea de nuevo el escudo con las armas del obispo, aunque difiere el diseño del cartucho. El exterior de la rosca del arco se soluciona con una fina moldura, mientras que dos cadenas de perlas tratan de fingir su abocinamiento. Por su parte, el intradós se decora con finos casetones que cobijan sencillas formas geométricas enlazadas, y en la clave se aprecia, sobre una ménsula, una hoja de acanto. En tímpano del fondo de la hornacina hay otra inscripción, esta vez en castellano, que comienza en el arquitrabe del entablamento<sup>705</sup>.

Mitata, como ya hiciera en el sepulcro de Chaves de Robles o en el de los Hernández de Gata y Caraveo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, se encargó de la parte escultórica. La obra aparece fechada en dos tondos del intradós del arco<sup>706</sup>. La figura del obispo, formada por varias piezas de mármol tallado, es de tamaño natural y se encuentra arrodillada sobre un par de cojines, orando frente a un reclinatorio que se cubre con un elegante mantel sobre el que

---

<sup>704</sup> GARCIA SVB SAXO IACET INCLITVS ILLE GALARZA VNICA SANCTARVM GLORIA PIERIDVM FLENT CHARITES FVNUS VIRTVTES CAVRIA TEMPLVM OPTIMVS ANTISTES OMNIBVS OMNIS ERAT INSIGNEM CANDORE TVLIT BELLANIA PATREM INGENIO CLARVM RELIGIONE PIVM DELVBREVM MVSIS SACRVM NVNQVAM RVITVRVM GRANDE PEREXIGVA SVBREQVIESCIT HVMO INCLYSVM SERVAT MARMOR VENERABILE CORPVS AD COELI TANDEM CVLMINA RESTITVET” que César Chaparro Gómez, traduce como: “Bajo esta losa yace el ilustre García Galarza, incomparable gloria de las sagradas Musas. Lloran su muerte las Gracias (y) las Virtudes, Coria (y su) templo. el excepcional obispo (lo) era todo para todos. Bonilla nos dio un padre, singular por su integridad, preclaro por su genio, piadoso en la práctica de su religión. Nunca Derrumbará el santuario consagrado a las musas; siendo de gran valor, descansa bajo una tierra insignificante. El mármol conserva entre sus paredes el venerable cuerpo, hasta devolverlo por fin al alto cielo”. SÁNCHEZ LOMBA, Manuel. *Ob. cit.*, p. 49, nota 19.

<sup>705</sup> DON GARCIA GALARÇA OBISPO / FVNDÓ ESTA CAPILLA A GLORIA DE DIOS Y DE SVS SANTOS CVIAS RELIQVIAS ESTAN EN ELLA. DOTOLA DE DEIS MILL DVCADOS PARA SV FABRICA Y LAN PARA CANTORES CAPELLANES Y SACRISTANES Y DE SIETE MILL AL CABILDO PARA LAS MISSAS DEL SANCTISSIMO SACRAMENTO CON SVS RESPONSOS EN CANTO DE ORGANO LOS PRIMEROS IVEVES DE CADA MES EN FIN DE PRIMA DEFENDIO YA DE LA ORDEN DE ALCANTARA DIZE ANIVERSARIO EL CABILDO POR EL MISSA Y RESPONSO A CANTO DE ORGANO A 23 DE ABRIL PERPETVAMENTE.

<sup>706</sup> HIZOSE ESTA OBRA / ANNO DE 1596

descansa la mitra y un libro abierto. Don Pedro, revestido de un rico pontifical, destaca por la maciza concepción de su silueta. El alba, ceñida a la cintura por su cingulo, propicia el amontonamiento no desordenado de paños que rozan el suelo, y su ligero movimiento se contrarresta con la lisura de la capa pluvial, resbalando muy rígida desde los hombros hasta el suelo. El basamento en el que se arrodilla el orante tiene una delicada talla en bajo relieve, con pequeños amercillos que juguetean entre roleos vegetales y cartuchos.

El interés y la riqueza de la obra reside en dos aspectos: por un lado, en la delicada decoración de las telas, almohadones y mitra del obispo, que tienden a simular brocados y pedrería; y, por otro, en la profunda caracterización psicológica conseguida en la cabeza y la fuerza que transmiten sus enérgicas manos. El escultor realiza un retrato lleno de introspección y solemnidad. Su rostro, con cuencas oculares profundas, prominente nariz y una expresión cargada de seriedad, se orla con un caracoleo de abundantes mechones que bordean la cabeza del obispo.

La intervención de Mitata en el monumento se completó con la talla de dos medallones, colocados en las enjutas del arco, que representan a los apóstoles Pedro y Pablo, impidiendo el retablo mayor dieciochesco la correcta contemplación del segundo tondo.

La pureza de la arquitectura de Juan Bravo y la todavía manierista fantasía de Mitata se fusionan armónicamente para crear una obra muy singular que sigue la tendencia artística por excelencia de las últimas décadas del siglo XVI, derivada de los modelos propuestos por Pompeo Leoni en las sepulturas reales escurialenses. Sin embargo, Mitata pudo inspirarse en el sepulcro de Ponce de León, ubicado en la Catedral de Plasencia, que Francisco Giralte realizó en 1573.

La capilla de las reliquias desapareció en el siglo XVIII cuando se decidió contratar un gran retablo barroco para presidir el presbiterio del templo, que sustituiría además al anterior renacentista. El afán renovador del espacio respetó los monumentos funerarios de don Pedro Ximénez de Préxamo y de don Pedro García Galarza, aunque es cierto que el segundo corrió peor suerte pues, por su situación, el nuevo retablo lo encajonó tanto que impide la contemplación de su lado derecho.

A final de su vida debió de realizar varias obras más que no parecen haberse conservado. En su testamento Mitata ordenó a sus herederos que reclamasen a la iglesia de San Martín de Trevejo la cantidad de 11.500 maravedís (43,56 ducados) “de cierta obra” no especificada. Debemos esperar hasta el 20 de junio de 1598, momento en el que sus herederos, Antonio y Juana, se reúnen en Vitigudino con Toribio Hernández con el propósito finiquitar el retablo

de la ermita de Santo Toribio, para conocer de qué encargo se trataba. Éste no era otro que un *San Juan* que el escultor había concertado con la cofradía de San Martín de Trevejo, que estaba bajo su advocación.

También indicó Mitata que don Alonso de Figueroa, señor de Sobradillo, le *debía* 9.000 maravedís (24 ducados) por “una *Santa Marina la Seca* que le hice con su *retablo*”, matizando sus testamentarios la deuda “de a ocho a nueve mil maravedís”<sup>707</sup>.

Igualmente recuerda que mientras estaba trabajando en el retablo de Santo Toribio de Vitigudino, a partir de octubre de 1594, fue llamado a Coria para que fuese a “acavar otro *retablo* que avia tomado haçer en ella”, viéndose obligado a interrumpir el contrato en el que estaba empeñado en la localidad salmantina por ser aquél, seguramente destinado un cliente de mayor jerarquía y verse obligado a autorizar su marcha el de Vitigudino. Como la máquina al que se refiere Mitata no podía ser el de la Capilla de las Reliquias del Obispo García de Galarza, que se concertó con el cabildo de Coria en abril de 1595, cabe la sospecha de que la obra que cita en su testamento fuese el retablo mayor de la Catedral, aunque no deja de ser extraño que no lo indicase expresamente en sus últimos momentos.

Lo cierto es que la Catedral de Coria poseyó un retablo mayor construido en el siglo XVI, que fue desmontado en el siglo XVIII y sustituido por el actual barroco, con el que se quiere relacionar en aquel templo una escultura de *Nuestra Señora de los Ángeles* que, dada su advocación, lo podría haber presidido. En el fichero del Archivo de la Catedral figura en 1595 (desgraciadamente el documento no se conserva) Mitata como el autor de una Virgen de los Ángeles<sup>708</sup>. Bien pudiera ser esta escultura de la que se habla en la documentación, pese a que la misma difiere iconográficamente de lo especificado. Incluso se piensa que talló dos pequeños relieves de San Pedro y San Pablo, expuestos hoy en el museo catedralicio, que tendrían idéntica procedencia, aunque son bastantes mediocres en cuanto a calidad<sup>709</sup>.

La escultura de la Virgen, respaldada por una sencilla caja enmarcada por pilastras estriadas, ménsulas y un frontón, adopta una composición que se distancia, en buena medida, del modelo utilizado por el artífice; mientras que el contraposto, el perfil ahusado, el ensimismamiento del rostro y el broche de su cuello sí se vinculan a la producción de

---

<sup>707</sup> AHPSa. Bartolomé de Herrera, leg. n.º 6.686, fols. 13r-14vº; Francisco de Rueda, leg. n.º 6.636, fols. 482r-484r. AUSA. R. 6, 3, fols. 131-135.

<sup>708</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador. “El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura”, *Norba. revista de arte, geografía e historia*, n.º 1, 1980, pp. 15-16, nota 55.

<sup>709</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio, y FUENTES CABALLERO, José. *Ob. cit.*, p. 15. SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel. *Ob. cit.*, p. 48.

Mitata; los paños tan abiertos y el modelo de sus pequeños angelitos, que además no sostienen a María en su ascensión, se desmarcan de sus características propias.

### **Atribuciones y obras relacionadas con su estilo**

En la pequeña iglesia románica salmantina de San Juan de Bárbalos, en su lado del evangelio, cerca de la cabecera, se conserva una escultura de San *Juan Bautista* muy próxima, a nuestro entender, a la forma de trabajar de Mitata; posee el ensimismado y la dulzura de sus modelos, además de similares rasgos faciales e idéntica manera de resolver los mechones de pelo, barba y bigote (lacios, en relación con lo que realizó en el relieve de los Chaves de Robles y en el sepulcro de Bravo de Xeréz). No podemos obviar los paños, la postura y su actitud. Rodríguez de Ceballos repara en ella y la califica como “buena talla, también de finales del XVI según un tipo iconográfico muy repetido en la provincia de Salamanca” aunque no señala ningún otro ejemplo.

El Precursor sujeta con su mano izquierda las Sagradas Escrituras y el Cordero, mientras se apoya, despreocupado, sobre un tronco de árbol, nudoso pero de apariencia tersa, que debe ponerse en relación con los árboles que vemos en el relieve de San Jerónimo del templo catedralicio de la ciudad.

Parece inspirado en un grabado del apóstol Santo Tomás atribuido a al grabador holandés Lambert Suavius (ca. 1510-1576) siguiendo a Lambert Lombard (1505/1506-1566), aunque la postura se remonta a la antigüedad clásica.



*San Juan.* Lucas Mitata. San Juan de Barbalos. Salamanca

La calidad de sus manos es excepcional, pese a que la derecha, con la que señala, tiene pérdidas considerables. Su pierna izquierda cruza sobre la derecha mientras que el sayo de piel de camello y el manto que cubre al santo se abren a la altura de los muslos, de resolución más que correcta con una notable preocupación por el detalle anatómico. No hemos identificado ninguna otra obra que se le pueda adscribir tan claramente, aunque es un hecho que debe de haber otras en Salamanca. Al fin y al cabo, el escultor es vecino de la ciudad durante, como mínimo, seis años. Tal vez, la atribución de este San Juan arroje luz sobre la producción del escultor en la ciudad del Tormes.

El *sepulcro de don Pedro Hernández de Gata y de doña Aldonza de Caraveo*, ubicado en el testero del brazo meridional del crucero de la Catedral de Ciudad Rodrigo, es una obra atribuida, acertadamente, al escultor. Pero han sido las contradicciones entre lo requerido por su comitente, Miguel Hernández de Caraveo, y lo actualmente conservado; las relaciones de los distintos miembros de la familia, que tenía por costumbre repetir nombres similares; o la identificación de la figura del yacente, lo que más ha preocupado a los investigadores, quizás por la ausencia de noticias documentales relativas a quiénes fueron los autores del monumento funerario propiamente dicho.



Sepulcro de D. Pedro Hernández de Gata y Aldonza de Caraveo (detalle). Lucas Mitata. Catedral. Ciudad Rodrigo

Pedro Hernández de Gata fue hijo de don Francisco Hernández de Gata, oriundo de esa comarca extremeña, que se trasladó a Ciudad Rodrigo en plena juventud. Allí contrajo matrimonio con doña Aldonza de Caraveo, hija del alcaide de la fortaleza, don Juan de Caraveo. El matrimonio, que tenía sus casas blasonadas en la Plaza Mayor, tuvo cinco hijos varones. En mayo de 1513 don Pedro pidió al cabildo catedralicio dos sepulturas junto al altar de San Miguel del templo mayor, una para él y otra para su esposa.

Él falleció en 1514, su mujer en 1528, y a partir de ese momento el espacio próximo al citado altar se convirtió en el lugar de enterramiento de numerosos miembros de esta familia. Dos años antes de la muerte de doña Aldonza, su hijo Francisco Hernández de Caraveo había solicitado una sepultura “en la pared entre el altar de San Miguel y la puerta principal” de la Catedral, es decir donde actualmente se erige el sepulcro de la familia, pero el cabildo, tras consultar a diversos canteros, alegó que no era seguro romper el muro del transepto ya que éste era el apoyo fundamental de la torre. Como compensación, Francisco obtuvo derecho a colocar su tumba “en el suelo, junto a la pared del altar de San Miguel, entre la de su padre y la pared”; además podía “poner un laude con sus armas y letrero y, en lo alto de la pared, un escudo de piedra con sus armas, y que en la pared pinte la devoción que quisiere, con tal que no ponga letrero”<sup>710</sup>.

Hay que esperar a 1566 para encontrar las primeras noticias sobre el verdadero monumento funerario de la familia y no de una simple tumba abierta en el pavimento del templo. Por entonces, el hijo menor del matrimonio, el canónigo Miguel Hernández de Gata o de Caraveo (como figura en la inscripción sepulcral)<sup>711</sup>, obtuvo del cabildo la autorización necesaria para poder dotar un arco con sepultura en el testero del brazo sur del crucero, junto al altar de San Miguel, a cambio de entregar 100.000 maravedíes (267,37 ducados) y el compromiso de financiar la escalera de la denominada Puerta de las Cadenas, incluido su pasamanos. El cabildo tan solo aceptó que Miguel y el canónigo Francisco Hernández de Caraveo<sup>712</sup> pudieran enterrarse en esta sepultura<sup>713</sup>.

Sin embargo, el 10 de julio de 1567, momento en el que Miguel Hernández de Gata redacta

---

<sup>710</sup> HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ob. cit.*, pp. 30-31.

<sup>711</sup> “Aquí yacen los señores Pedro Fernandez de Gata y doña Aldonza de Caraveo su muger. Dotó y mandó hacer este arco y sepulcro Miguel Fernández de Caraveo su hijo, canónigo que fue desta iglesia”.

<sup>712</sup> Este Francisco no puede ser el hijo de don Pedro y doña Aldonza, aquel que en 1526 solicitó un monumento funerario al cabildo. Seguramente, el que aparece junto a Miguel en la documentación, sería algún sobrino suyo. Además, el Francisco de 1526 tiene el título de arcediano mientras que el que se menciona veinte años después se cita como canónigo.

<sup>713</sup> “Para enterrarse solamente él y el canónigo Francisco Hernández de Caraveo, con la condición que haga la escalera de la puerta de las Cadenas con su pasamanos. Podrá poner dentro de dicho arco armas y una quinta angustia y letrero desde arriba abajo, con tanto que no salga de dicho arco” HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ob. cit.*, p. 31.

su testamento, el sepulcro no se había iniciado<sup>714</sup>. Señala entonces las características que debía ofrecer el monumento funerario familiar, especificando que tendría que abrirse un nuevo arco en el muro del templo, bien hecho y espacioso, y que en él se pusieran las armas de su familia. Para el interior del nicho ordena hacer dos bultos de piedra, uno de don Pedro y otro de doña Aldonza, sus padres, y que se dispusiese en el neto del fondo del arco una Quinta Angustia “u otra debucion con muy buenas pinturas”, indicación que puede provocar dudas en cuanto que la citada Piedad fuese pintada o tallada.

Como puede apreciarse, comparando el actual sepulcro de la familia Hernández de Gata y Caraveo con lo que dejó a cumplir en su testamento el canónigo Miguel Hernández de Gata, hay serias diferencias. Lo que finalmente se hizo fue un arcosolio de doble rosca, apoyado en pares de pilastras cajeadas carentes de ornamentación, en cuyo interior se dispone un sepulcro, de tipo cama, con la figura de un caballero yacente, ataviado con armadura completa, espada y yelmo. Su rostro refleja el sutil retrato de un hombre, de avanzada edad, pero con cierta idealización.

El fondo del nicho se cubre con un bajorrelieve enmarcado por una sencilla y clásica moldura denticulada, de cuya parte inferior sobresalen torneadas peanillas semicirculares (sólo se conserva una), muy similares a las que se aprecian en distintas partes del retablo mayor de Fuenteguinaldo y Bañobárez. En él se representa, como en el caso del retablo de los Chaves de Robles, aunque con un menor punto de fuga, un pintoresco paisaje en el que varios personajes desarrollan distintas actividades; coincidiendo con la línea de horizonte se aprecian extrañas edificaciones que ambientan un perfil urbano y que colmatan tanto el espacio que apenas dejan vislumbrar el cielo.

Encima del relieve, en el tímpano del arco, se aloja el escudo de armas familiar, completándose, el espacio que resta, con retorcidos lambrequines vegetales que orlan una pequeña cimera. Tres escudos más forman parte de este sepulcro; dos se disponen enfrentados, en la cara interior de las pilastras, y un tercero sobre el exterior de los arcos doblados del nicho, coincidiendo con su clave<sup>715</sup>.

No se ha hallado ningún documento que vincule esta obra a Lucas Mitata, sin embargo su atribución es más que justificada. Las manos del caballero son poderosas y su cabeza solemne, como otras del mismo artista; sus característicos mechones de pelo, ondulados y muy gruesos, de apariencia blanda e hinchada, que juegan a enroscarse hacia el rostro, y lo

---

<sup>714</sup> REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Ob. cit.*, p. 463. AHPSa, Protocolos, leg. 1392, fols. 228-233.

<sup>715</sup> Los escudos de las jambas difieren del resto; uno de ellos presenta las armas de los Hernández de Gata y el otro contiene las armas de los Caraveo.

mismo hacen en sentido inverso, son rasgos esenciales de su producción artística. A ello debe añadirse el grueso bigote que se superpone a una voluminosa barba partida, de perfiles sinuosos, que deja entrever una boca de labios carnosos. Propiciado sin duda por imposiciones del patrono, la rigidez del cuerpo del caballero difunto, enfundado en la armadura, así como la ausencia de telas, no permiten otro tipo de comparaciones con la producción conocida del escultor.

El relieve del fondo, a su vez, no se distingue mucho de lo que Mitata hizo en el paisaje del altar del Sepulcro de los Chaves de Robles: el mismo sentimiento expresionista de la naturaleza; idénticos personajes insertos en su entorno que parece dominarles, ajenos además a un suceso de orden superior; una arquitectura imaginaria, almohadillada, como telón de fondo y deficiente en su perspectiva. Por otra parte, los nudosos y zigzagueantes árboles de desnuda hojarasca, remiten al relieve de San Jerónimo de la Catedral de Salamanca, así como las rocas y las colinas, que emergen muy pronunciadas y se superponen las unas sobre las otras. Apreciamos similares características en los relieves de los retablos de Fuenteguinaldo y Descargamaría.

Evidentemente, ni se hicieron los dos bultos de sus padres ni tampoco un relieve o pintura con la Quinta Angustia presidiendo el arcosolio, tal y como expresaba la última voluntad de Miguel en su testamento. La historiografía tradicional ha venido identificando al caballero como el patriarca de la familia, don Pedro de Hernández de Gata, sin justificar la propuesta. Recientemente se ha visto en él la representación de la hidalguía de la familia, puesta en duda por el concejo de Mombeltrán al pleitear con Miguel de Caraveo, nieto de don Pedro y doña Aldonza, ante la sala de los hijosdalgo del Real Tribunal de la Chancillería vallisoletana<sup>716</sup>.

La imagen de este caballero como símbolo del estatus social de la familia se avalaba por el entronque con los Pacheco, la familia más importante de Ciudad Rodrigo, mediante el matrimonio de su hijo mayor Juan de Caraveo con una hija de Juan Pacheco. No hay que olvidar que esta mujer, doña Aldonza, fue una de las devotas que en 1543 había solicitado un Crucificado para el Hospital de la Pasión. Obra que se le acabó concediendo a Mitata diecinueve años después.

Pero, a nuestro juicio, tal hipótesis no es sino un intento de interpretar unas circunstancias familiares en función de un documento que nada tiene que ver con el monumento funerario mirobrigense. Quizás las cosas fueron mucho más sencillas y no admitan dobles o profundas

---

<sup>716</sup> Pleito seguido entre 1561-1566. REDONDO CANTERA, María José. *Ob. cit.*, 2006, pp. 462-469.

interpretaciones. La muerte del canónigo en 1568 le sorprendió sin haber dado cima a su proyecto de hacer el gran sepulcro familiar, y sus testamentarios o herederos no tuvieron interés o capacidad suficiente para realizar los dos bultos que había ordenado el difunto, si es que no medió el temor del cabildo catedralicio a permitir ahondar más el arco para dar cabida a la segunda escultura, la de su madre doña Aldonza, pues como se ha visto, el miedo que sentían a horadar el muro es un hecho irrefutable.

A la espera de que aparezca algún documento que, de forma concluyente, aclare las incógnitas surgidas sobre lo que sucedió para no cumplirse lo ordenado por el canónigo o lo que obligó a tallar solamente un bulto funerario y si este, verdaderamente, es Pedro Hernández, cabría plantearse la posibilidad de identificarle con su hijo Cristóbal Hernández de Gata, hermano de Miguel, por ser el único miembro conocido de la familia que se dedicó al ejercicio de las armas, las cuales, precisamente, poseía el canónigo: “un coselete con todo su aderezo y un capacete y las armas de malla que son una falda de malla muy buena y unas mangas y goces y gorjal y dos guantes de malla y un jubón de nudillo y una espada que tiene un puño de plata y un montante de a dos manos y una rodela y un brocal y un casco y un mandilete [...]”<sup>717</sup>.

La composición del relieve del fondo del arcosolio debió de modificarse en algún momento, pues si bien las peanillas, que soportaron esculturas (hoy desaparecidas) de la Virgen y San Juan<sup>718</sup>, son originarias del conjunto, no creemos que lo sea el Crucifijo que descansa sobre un pedestal formado por piedras irregulares entre las que asoma la calavera de Adán. Si se observa detenidamente el relieve del fondo se aprecia la existencia de un travesaño vertical en su eje central cuya parte superior monta sobre el marco y en la moldura superior de éste se distingue la huella dejada seguramente por otro travesaño horizontal que formaría una cruz, cuyo brazo vertical se hunde en un pequeño montículo en la parte inferior del relieve. Todo ello parece indicar que antes de colocarse el Crucifijo que ahora existe hubo otro que se integraría perfectamente, sin apenas sobresalir de la línea de fondo. Si ese Calvario original fue o no obra de Mitata lo desconocemos.

Tampoco creemos que el actual Crucificado pueda ser obra de Lucas Mitata ni de su taller pues, aunque su calidad escultórica es estimable, los parámetros estilísticos entre la pieza y el estilo del escultor son bastante antagónicos. A nuestro juicio este Cristo fue añadido, superpuesto al relieve, al igual que su peana de lascas de piedras, pero ignoramos su procedencia.

---

<sup>717</sup> Así reza el testamento de Miguel. Id. *Ob. cit.*, 2006, p. 469. AHPSa, leg. n.º 1.392, fols. 228-233.

<sup>718</sup> Su huella se aprecia en antiguas fotografías tomadas antes de la restauración del sepulcro.



*Cristo de la Expiración. Lucas Mitata. El Bodón. Salamanca*

Para la maestría de la cantería se ha sugerido el de Juan de la Puente, por el mero hecho de ser uno de los muchos canteros que trabajaban en Ciudad Rodrigo en esos años, y se ha apuntado la posibilidad de que el pintor que policromó el conjunto sería Floristán Pérez debido, simplemente a que dicho pintor, conjuntamente con la viuda de Pedro de Solórzano, pleitearon en 1573 contra el escultor<sup>719</sup>.

Aspecto que creemos relevante señalar en este punto es que don Pedro Hernández de Gata

---

<sup>719</sup> Id. *Ob. cit.*, 2006, p. 467, nota 52.

era natural de esta comarca, zona en la que acaba trabajando el escultor ¿quizás por recomendación? Al fin y al cabo, Mitata habría tenido relación profesional con la familia en dos ocasiones: en el Crucificado del Hospital de la Pasión y en el sepulcro de la stirpe.

En el municipio salmantino de El Bodón se conserva un *Cristo de la Expiración* que se le ha atribuido. Por las similitudes que posee esta obra con respecto a otras documentadas del artífice, por la proximidad de la población a Fuenteguinaldo (apenas le separan 12 km.), y posiblemente por una arraigada tradición que vincularía escultura y escultor, Hernández Vegas hizo constar en 1935 que “además de otras obras dudosas, consta que Mitata hizo [El Crucifijo] de la Expiración de Bodón”, atribución que ya había recogido Gómez-Moreno, puntualizando que “es bueno, pero demasiado pequeños sus brazos y piernas y la cabeza pierde mucho con haber sido repintada”.

Con posterioridad Píriz Pérez se hizo eco de la noticia afirmando que la obra estaba “dentro de su estilo”. Y, en efecto, las sutiles diferencias con la producción de Mitata no se imponen a las similitudes tipológicas.

El Crucificado es una imagen manierista donde el equilibrio entre las proporciones tiende a desaparecer; sus brazos y piernas tiene un canon más alargado que su tronco; el cuello se empotra sobre el hombro derecho; y la cabeza se inclina hacia ese lado. No difieren estas características junianas de las singularidades que poseen los Crucificados legítimos de Mitata, como tampoco lo hace su corta y partida barba; los largos y lacios mechones de pelo que caen sobre el hombro derecho; la forma de montar los pies, el derecho sobre el izquierdo, lo que le lleva a arquear las tibias y aproximar las rodillas; las poderosas y cuidadas manos, así como la forma de disponer las falanges; sus característicos rasgos fisiognómicos; la esbeltez de las extremidades con respecto al poderoso tórax; o el uso de cartelas también de herencia juniana.

Una obra destinada a la fe que acaba convirtiéndose en el resultado de llevar hasta la extenuación el dolor físico; un verdadero ensayo en anatomía humana; la caja torácica se trasluce por completo tras una fina y tensa capa de piel, el abdomen se contrae, y los músculos pectorales y deltoides se tensan tanto que parecen que van a desgarrarse. Singularidad de esta obra es que no lleva la corona de espinas directamente tallada en la cabeza.

La asignación a Lucas Mitata del *Cristo Expiración* de la iglesia de los Mártires de Brozas la propuso el cronista Escobar Prieto. No indicó, sin embargo, de dónde extrajo la noticia o qué

fuelle utilizó para formular su atribución pero argumenta, incluso, que la obra debió realizarse en torno a 1584 y que fue costeada por Íñigo Argüello Carvajal Alvarado, oriundo de Brozas y miembro de la Orden de Calatrava. Hernández Vegas vuelve a reiterar la autoría del Crucificado, aunque ya no recoge ni la posible cronología ni el nombre del patrono. Por supuesto, Gómez-Moreno, primero, y Píriz Pérez, más recientemente, recogieron esta referencia bibliográfica pero no se posicionaron a la hora de confirmar o desmentir tal atribución.

Será en el año de 1988 cuando Torres Pérez, sin ningún tipo de mención documental y basándose tal sólo en supuestos estilísticos, afirma que la escultura es obra de Mitata y que “no hay temor alguno en la atribución”

En efecto, al Crucificado de Brozas se le podrían aplicar todas las características que se deducen de la tipología del artífice y que ya hemos expuesto (anatómicamente, el Crucificado del Bodón y éste son idénticos). Sin embargo es en el paño de pureza donde esta obra va a diferenciarse de las demás; la tela envuelve la cadera por uno de sus extremos y, por el otro, juega a cruzarse con la sección anterior. Bien es cierto que el uso de paños que se cruzan es habitual en la obra de Mitata pero no así la apariencia tan suelta de los mismos que, en vez de caer pesadamente hacia el suelo, parecen ser ondeadas por el viento. A su vez, el dejar entrever partes de la anatomía por la disposición del paño de pureza se ha relacionado, acertadamente, con los Crucificados de Guillén Doncel y Juan de Montejo<sup>720</sup>.

La decoración escultórica del claustro del convento de las Dueñas es una de las joyas del renacimiento salmantino, pero poco o nada se conoce de las diferentes manos que intervinieron en ella, lo cual no deja de ser paradójico pues la calidad de la labra es, por lo general, elevadísima. La escultura, que se extiende por enjutas, zapatas y capiteles, y que puede fecharse hacia el segundo tercio del siglo XVI, aunque existen motivos más tardíos, merece un exhaustivo trabajo de investigación.

Desde que Gómez-Moreno viese en el conjunto escultórico “un estilo análogo al de Berruguete” los historiadores prefirieron guardar silencio en lo referente a la autoría de las piezas, hasta que Caamaño Martínez apreció en algunos medallones, los correspondientes a la planta baja del lado corto del pentágono claustral, la influencia de Juan de Juni. Es más, el historiador llegó a proponer como “obra ejecutada por el propio Juni o conforme a modelo dado por él” el busto de un anciano ataviado con turbante, toca y túnica, cuyas similitudes

---

<sup>720</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 69.



*Llanto sobre Cristo muerto (detalles) ¿Lucas Mitata? Monasterio de La Vega. Salamanca*

con el José de Arimatea del grupo del Santo Entierro del Museo Nacional de Escultura son innegables. Tal atribución no se basa sólo en parámetros estilísticos sino también en la presencia del artista en la ciudad desde 1539, cuando trabaja en el sepulcro del arcediano Gutiérrez de Castro, en la Catedral, hasta 1541 en que abandona la ciudad después de superar una enfermedad que le obligó a redactar testamento el año anterior, así como en la proximidad cronológica y formal entre esa obra y el expresado Santo Entierro<sup>721</sup>.

Si Caamaño Martínez fijó su atención en el medallón del anciano con turbante, nosotros lo hemos hecho en otro con un “busto de un hombre” que se encuentra cercano al anterior. Semidesnudo, dejando ver uno de sus hombros, y con un bello y poderoso cuello. Su manto, de plegados circulares, se sujeta en el lado izquierdo por medio de un broche circular y la túnica se resuelve con delicados recortes en sus extremos. Con rostro de duras facciones, ojos abatidos y ocultos bajo unos párpados pesadamente caídos, boca pequeña de labios carnosos entreabierta, expresa un alto grado de ensimismamiento. El pelo se solventa mediante gruesos mechones que pierde densidad a medida que avanzan hacia el rostro. La barba, partida, se resuelve por la inserción de los mechones en grandes bucles.

---

<sup>721</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. *Ob. cit.*, pp. 119-124.



*Llanto sobre Cristo muerto ¿Lucas Mitata? Monasterio de La Vega. Salamanca*

Hay en el claustro más medallones que recuerdan modelos mitatescos, como por ejemplo los que representan a dos elegantes mujeres que flanquean el relieve anterior y que no logramos identificar, pero que evocan a las santas talladas en el relieve del sepulcro de los Chaves de Robles.



Gómez-Moreno reparó que un *retablo* de piedra del monasterio de Nuestra Señora de la Vega tenía en su fondo un altorrelieve, con grandes deterioros, “figurando, casi en tamaño natural, al Señor muerto en brazos de María y las santa mujeres y varones rodeándoles” que

consideró “obra de gusto italiano muy estimable” evocando, muy agudamente para aquellas fechas, el retablo de Fuenteguinaldo, que atribuía a Mitata<sup>722</sup>.

Casaseca se limitó a recordar lo dicho por Gómez-Moreno<sup>723</sup> mientras que Píriz Pérez lo estimó “próximo a su estilo”<sup>724</sup>. Ceballos apreció el “finísimo relieve del Entierro de Cristo [...] muy influido por el de Juan de Juni que se conserva en el claustro de la Catedral vieja” y reconoce una “evidente analogía con el del sepulcro de Chaves de Robles en la catedral de Ciudad Rodrigo<sup>725</sup>. Por nuestra parte, no somos capaces de apoyar o desmentir la atribución puesto que creemos que se ha intervenido en él, ni que decir tiene que Gómez-Moreno dijo que había sufrido -graves deterioros- y hoy está “nuevo”.

García Mogollón refiriéndose al retablo mayor de Torrecilla de los Ángeles (Cáceres) opinó “que su escultura exenta y relieves están muy próximo al maestro de procedencia salmantina Lucas Mitata” y, seguramente, haya sido la composición de la Asunción-Coronación, grupo original conservado en el retablo, lo que le llevó a relacionar esta obra con la producción del escultor<sup>726</sup>.

El grupo de la Virgen que asciende ayudada por cuatro angelitos mientras otros dos la coronan, es pieza que precisa un análisis formal detallado, al descartarse la posibilidad de documentarla por existir únicamente libros de fábrica de la parroquia a partir de 1596. La deficiente calidad de la documentación gráfica que poseemos no nos permite confirmar la atribución pero, a simple vista, aunque es pieza muy interesante difiere estilísticamente de la Asunción-Coronación de Bañobárez y de la Catedral de Coria. Por consiguiente, lo más correcto será dejar este retablo dentro de un paréntesis a la espera de un examen más detenido y directo.

En 1840 Pascual Madoz, percatándose de la calidad excepcional del Crucificado de Calzadilla, le describió como “una figura de mucho mérito, venida de Roma”<sup>727</sup>, opinión esta que enlaza con una tradición local que asegura que “fue realizada por el propio

---

<sup>722</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 164-165.

<sup>723</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1975, pp. 54-55.

<sup>724</sup> PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *Ob. cit.*, 1977, p. 245, nota 24.

<sup>725</sup> RODRIGUEZ G. DE CE BALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 2005, p. 74.

<sup>726</sup> El retablo es una pieza sencilla influida por los preceptos herrerianos. Consta de un banco, dos cuerpos y tres calles delimitados por sencillos entablamentos y columnas jónicas, además de una caja a modo de ático. En el XVIII se crearon las actuales hornacinas desapareciendo los motivos, pictóricos o escultóricos, primigenios.

<sup>727</sup> MADOZ, Pascual. *Ob. cit.*, p. 149.

Bernini”<sup>728</sup>. Fue Escobar Prieto el que vinculó esta imagen a la producción de Mitata; sin embargo, no responde a su estilo y ni siquiera se aproxima. Ni qué decir tiene que tampoco posee relación alguna con el gran escultor barroco italiano puesto que se trata de una obra muy anterior y su autor tampoco puede ponerse en relación con ese ámbito geográfico.

El canon de su figura es muy alargado y su anatomía no está excesivamente señalada. En Mitata, por el contrario, el de sus modelos es corto y la rotundidad anatómica prima sobre la elegancia que concede la esbeltez. Otros aspectos que pueden señalarse en esta obra y que la desvinculan del escultor son el estrechamiento tan drástico que se aprecia en la cadera del Crucificado, su vientre hinchado, su enorme paño de pureza o la dramática composición de línea serpentínata. El ejemplar de Calzadilla es indudablemente una escultura de elevadísima calidad, tal vez de ascendencia centroeuropea y debería relacionarse tipológicamente con el Crucificado de la Capilla de la Soledad de la Catedral de Coria, que también, erróneamente, ha sido vinculado a la estética de Mitata, con el Cristo que se conserva en la iglesia de San Pedro de Gata y que Torres Pérez identifica con el que la Cofradía de la Vera Cruz de aquella localidad que pagó en 1593 al escultor Pedro de Paz<sup>729</sup> (premisa que creemos poco probable), y con el que se halla en la parroquia de La Alberca, comúnmente llamado *Santísimo Cristo del Sudor*.

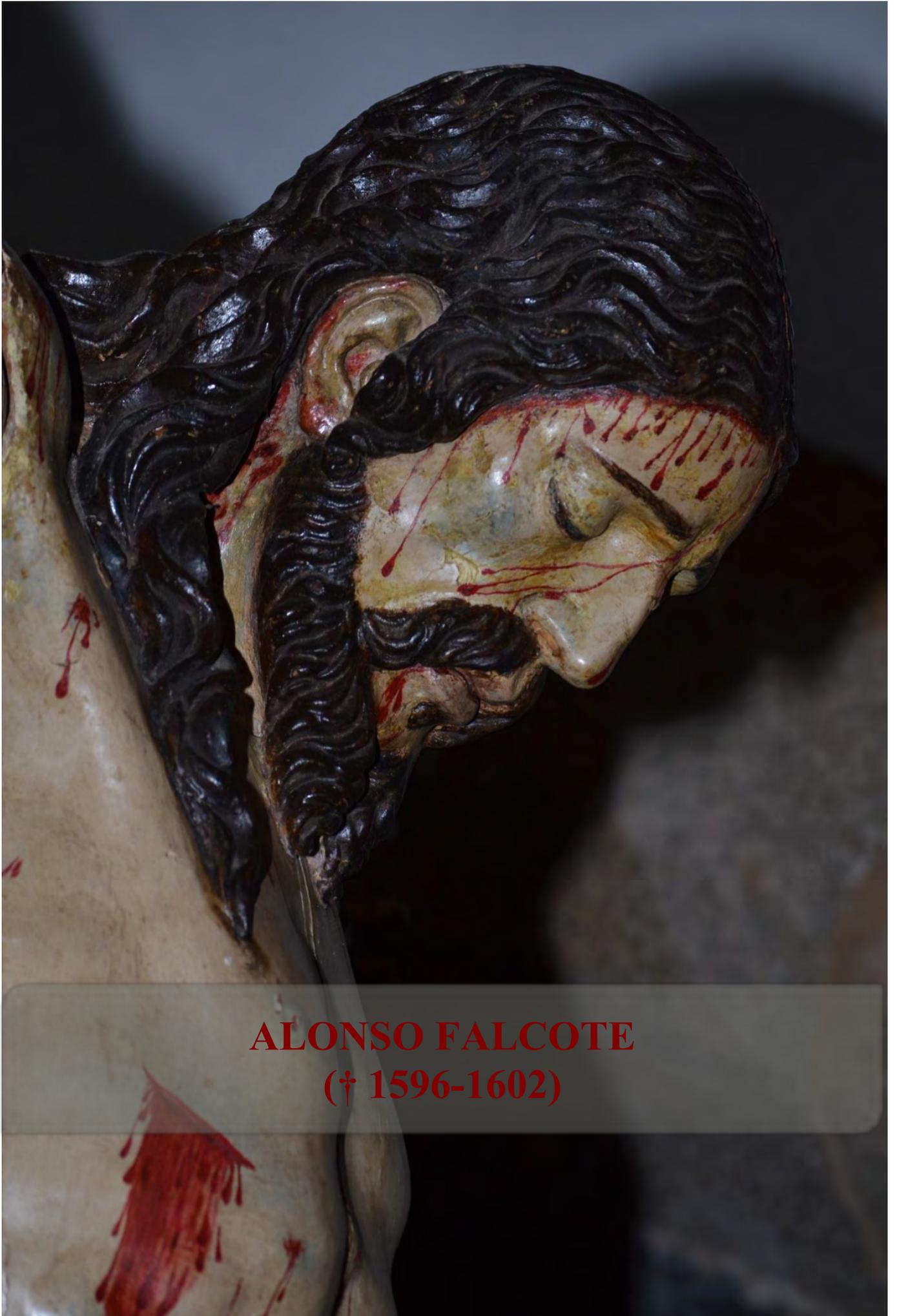
Tampoco creemos que sea suyo el *Cristo de los Afligidos*. Considerado por Gómez-Moreno como “buena escultura de la segunda mitad del siglo XVI y quizá obra del italiano Mitata”, Píriz Pérez asegura categóricamente “que sin duda [lo] esculpió”. En efecto, el Crucificado responde a los parámetros estilísticos del artista. Su poderosa cabeza puede relacionarse con obras documentadas, así como el paño de pureza, en el que Píriz Pérez apreció semejanzas con el del Hospital de la Pasión de Ciudad Rodrigo. Sin embargo, es en su anatomía donde se observan las mayores diferencias entre esta obra y el resto de la producción del artífice. El Cristo de los Afligidos posee unos dedos, tanto en manos como en pies, crispadísimos lo cual no se observa en ninguna otra obra conocida de Mitata ni tampoco es propia de este artista la inverosímil disposición de las cabezas de los huesos cúbito y radio. El desasosiego se apodera del espectador cuando compara el completo estado de reposo de la cabeza del Cristo muerto y el dramatismo que expresan sus antebrazos, sus manos y sus pies. También es importante destacar que la cartela de su INRI tampoco responde a los modelos junianos que emplea el escultor.

---

<sup>728</sup> SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel. *Ob. cit.*, p. 48.

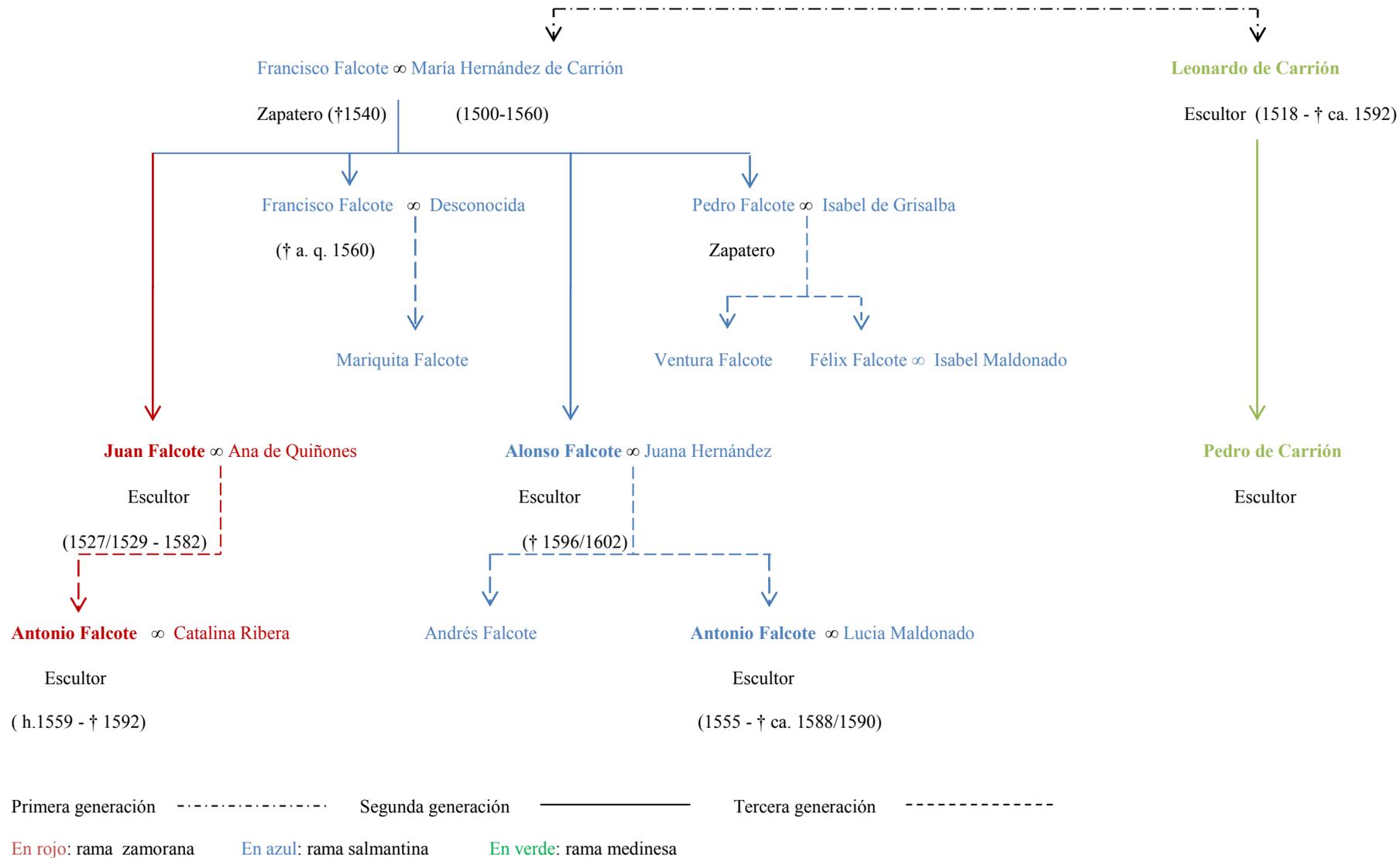
<sup>729</sup> TORRES PÉREZ, José María. *El retablo mayor de la Iglesia de San Pedro de Gata (Cáceres): una obra del escultor Pedro de Paz y del pintor Pedro de Córdoba*. Cáceres, 1985, pp. 59-61.





**ALONSO FALCOTE**  
(† 1596-1602)







## Estado de la cuestión

En los círculos artísticos salmantinos y zamoranos de la segunda mitad del siglo XVI el apellido Falcote alcanzó gran protagonismo pero, en cambio, su presencia en la bibliografía especializada es reciente. El interés suscitado por el aire extranjero de su apellido, el gran número de documentos localizados sobre diferentes miembros de esta familia y la estimable calidad de las obras suyas que han sobrevivido, justifican que hayan recuperado, en cierta manera, el prestigio de que debieron gozar en su época.

Samaniego fue quien primero reparó en esta familia de escultores al publicar en 1980 y 1982 dos artículos fundamentales en la historia del arte zamorano centrados en la producción de Juan y Antonio Falcote, padre e hijo respectivamente<sup>730</sup>, dando a conocer un extenso catálogo de la producción de los dos, gracias en buena medida al hallazgo del testamento del segundo que le permitió documentar varias de las obras renacentistas más importantes: el *retablo* del Apostolado y el *monumento funerario* de don Antonio Sotelo, ambos en el templo de San Andrés<sup>731</sup>.

En aquel momento se estaban llevando a cabo investigaciones paralelas en Zamora que, por algún motivo u otro, acabaron hablando de ellos. En 1980, cuando el estilo de los maestros aún estaba por definir, Navarro Talegón atribuyó varias esculturas a Juan Falcote en la parroquial de Bustillo del Oro y en la iglesia de San Esteban de Fuentesecas<sup>732</sup>. Un año después documentó la intervención de Alonso en dicho retablo del Apostolado<sup>733</sup>. En 1982 y con la ayuda de Ramos Monreal, al presentar sus investigaciones sobre el desaparecido convento de San Pablo, en la ciudad, manifestó que Antonio Falcote había trabajado en aquella casa haciendo el *sepulcro* del fundador: Alonso de Mera. Publicaron además un interesantísimo documento sobre la partija, división y cuentas de su hacienda que completó ciertos aspectos de su catálogo y aportó nuevas noticias de índole artística y los nombres de sus convecinos -escultores y pintores- más cercanos y de su confianza<sup>734</sup>. Por su parte, aquel año, Nieto González localizó la *custodia* de Molacillos que Antonio Falcote había dejado

---

<sup>730</sup> Un adelanto en SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “Juan de Falcote y el retablo de San Andrés” en *El Correo de Zamora*, 01/08/1979.

<sup>731</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote”, *BSAA*, XLVI (1980), pp. 331-334 y 342-346. Id. “Hitos de la escultura zamorana a finales del siglo XVI”, *Stvdia Zamorensia*, III (1982), pp. 63-70.

<sup>732</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1980, p. 305, nota 53 y p. 312, nota 78.

<sup>733</sup> Id. “Documentos históricos para la historia del arte de Zamora”, *Stvdia Zamorensia*, II (1981), pp. 135-154.

<sup>734</sup> RAMOS MONREAL, Amelia, y NAVARRO TALEGÓN, José. “El convento de San Pablo: ambiente y contratiempos de una fundación monástica”, *Stvdia Zamorensia*, III (1982), pp. 100-102, notas 88 y 89.

inconclusa al fallecer<sup>735</sup> y algo más tarde, en 1987, se aportaron nuevos datos sobre su intervención en el sepulcro de San Andrés<sup>736</sup>.

En Salamanca, los investigadores no han reparado en que los Falcote que trabajaban en estas tierras no eran los mismos que desarrollaban su actividad en Zamora sino que eran otra parte de la familia<sup>737</sup>. De todas formas, las novedades las dio Casaseca en 1984 quien al catalogar Peñaranda documentó como de Alonso Falcote la *Virgen del Rosario* y el *San Cristóbal* de Mancera de Abajo, y demostró que había dado la traza para uno de los mejores retablos de la provincia: el de Santiago de la Puebla<sup>738</sup>.

Trabajo poco fructífero y muchas veces desalentador: la mala suerte que han corrido las esculturas y retablos de los Falcote salmantinos ha provocado que su producción y su prestigio, quedase ensombrecido por el de los zamoranos.

Barbero y de Miguel documentaron en 1987 su actividad en varios pueblos de la diócesis salmantina<sup>739</sup> y en 1990 Casaseca, de nuevo, adelantó que Alonso había trabajado para la parroquial de Saucelle<sup>740</sup> noticia que no desarrolló hasta 2000<sup>741</sup>. Algo parecido sucedió con el *retablo* de la céntrica iglesia de Santa María de los Caballeros, su obra más importante, cuyos autores Juan Montejo y Alonso Falcote se conocían desde 1988<sup>742</sup> y 1989<sup>743</sup> pero el estudio general de sus pinturas, relieves y esculturas se retrasó hasta 2003 y 2011<sup>744</sup>. Sanz Hermida y Sanz Ramos documentaron en 2000 la participación de padre e hijo (Antonio Falcote) en el *túmulo* funerario con que la Universidad homenajeó a la reina Ana de Austria en su fallecimiento<sup>745</sup>.

---

<sup>735</sup> NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*. Madrid, 1982, p. 194.

<sup>736</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y MARTÍN VAQUERO, Rosa. “En torno al arte sepulcral del siglo XVI: el sepulcro de Antonio de Sotelo y Cisneros en la iglesia de San Andrés de Zamora”, *Norba: Revista de Arte*, 7 (1987), pp. 99 nota 6 y 103 notas 14 y 15.

<sup>737</sup> RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 82. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 194, nota 2.

<sup>738</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 166-167 y 307, nota 26.

<sup>739</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 113, 236-237 y 255.

<sup>740</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1990, pp. 51-53 y 69.

<sup>741</sup> Id. “Cristo atado a la columna”, *Jesucristo. Imágenes del Misterio* [Cat. Exp. Ciudad Rodrigo, Iglesia de San Agustín, 12/08/2000-22/10/2000]. Ciudad Rodrigo, 2000, pp. 74-75.

<sup>742</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, p. 38.

<sup>743</sup> RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 82.

<sup>744</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, pp. 223-224. Id. *Ob. cit.*, 2011, pp. 191-193.

<sup>745</sup> SANZ HERMIDA, José María y SANZ RAMOS, José. *Ob. cit.*, 2000, pp. 378-379 y 389-391.

La estancia de Alonso Falcote en Valladolid la puso de manifiesto Vasallo en 2009<sup>746</sup> y la subrayó Fernández del Hoyo en 2012<sup>747</sup> pero nosotros documentamos las circunstancias personales y profesionales que acompañaron al escultor antes, durante y después de llegar a Valladolid desde Salamanca<sup>748</sup>.

Las últimas novedades documentales, referidas a la rama zamorana de los Falcote, las ha vuelto a aportar Samaniego Hidalgo con la publicación de su tesis doctoral sobre la iglesia San Andrés donde aborda, entre otras muchos asuntos, el monopolio escultórico que los Falcote gozaban con esta fábrica<sup>749</sup>.



Santa. Alonso Falcote. Retablo mayor. Santa María de los Caballeros. Salamanca

<sup>746</sup> VASALLO TORANZO, Luis. “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”, *AEA*, 328 (2009), p. 359.

<sup>747</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. *Ob. cit.*, 2012, p. 39.

<sup>748</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, pp. 17-24.

<sup>749</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, pp. 140-278.



## Esbozo biográfico-familiar y relaciones profesionales

Hasta el momento se creía que el apellido Falcote podría ser una adaptación castellanizada de un patronímico italiano o francés; que nos halláramos ante una estirpe de artistas de ascendencia extranjera, formados en el foco escultórico leones o astorgano<sup>750</sup>. La primera premisa, la del origen extranjero del apellido, puede ser probable, la segunda es matizable. No obstante, la familia Falcote no fue como la de Juan de Montejo, cuyo hijo, padre, tío y abuelo dirigieron talleres de pintura o escultura.

### Primera generación: Francisco Falcote (†1540) y María Hernández de Carrión (†1560)

Francisco Falcote († Salamanca, 1540)<sup>751</sup> es del primero que hay constancia documental. Fue zapatero en Salamanca donde vivió con su esposa María Hernández de Carrión (1500-1560) y el tuvo cuatro hijos varones, tres de los cuales: Francisco, Pedro y Alonso Falcote, también vivieron en esta ciudad mientras que Juan Falcote residió en Zamora. Desconocemos la profesión de Francisco; Pedro fue, como su padre, zapatero mientras que Alonso y Juan tuvieron talleres escultóricos muy reconocidos.

No podemos concretar si el zapatero Francisco Falcote era oriundo de Salamanca pero hay indicios que hacen pensar que, quizás, la residencia en Zamora de su hijo Juan no fuese casual. El padre, que tenía su tienda en la ciudad del Tormes, en “la casa que era de Cantalapiedra”, poseía además propiedades en Zamora según declaró en 1540. Su esposa carecía de bienes en Zamora pero, cuando le sobrevino la muerte, tenía contraída alguna deuda en aquella ciudad. ¿Sería originaria de Zamora la familia y por alguna razón desconocida se avecindó en Salamanca?

Lo cierto es que sus hijos Juan y Alonso Falcote no se encontraban en Salamanca el día 26 de octubre de 1540 cuando su madre, ya viuda, pidió que todos sus vástagos le autorizaran

---

<sup>750</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 331.

<sup>751</sup> Falleció entre el 7 de septiembre de 1540 -cuando mandó comprar a su colega Pedro Cornejo de Pedrosa en su nombre, a ciertos vecinos de Plasencia, Béjar y Monleón, 22 docenas y media de cordobán en la feria de Salamanca- y el 9 de octubre de 1540 en que Cornejo, muerto Falcote, solicitó ante la justicia salmantina que se le entregasen las 14 docenas y media de cordobán que habían sobrado y que estaban en casa del zurrador Diego Pérez. El cordobán había quedado embargado, a la muerte de Falcote, para pagar deudas contraídas con otros compañeros de oficio: Esteban Durán por “cierta traspasación de casas y hacienda”, Francisco de Ledesma y Antonio de Zamora. Tras moverse pleito, 16 de noviembre de 1540 la justicia falló en contra de Cornejo. Chancillería corroboró la sentencia el 12 de julio de 1542. ARChVa. Pl. Civiles, Fernando Alonso (F), c. 693, 2.

legalmente a reclamar su dote consistente en 40.000 maravedís, repartidos 30.000 en dinero y el resto en ajuar. Sólo pudieron acudir a su llamada Francisco y Pedro, porque Juan y Alonso estaban “ausentes” se les tuvo que asignar por tal motivo un curador *ad litem* llamado Francisco Gómez.

Como los acreedores del difunto promovieron pleito a sus herederos, el tal Gómez solicitó, el 9 de noviembre, que se practicasen en Zamora algunas diligencias por lo que el juicio quedó a la espera de la declaración de los testigos y la presentación de las pruebas pertinentes. El asunto es importante pues si el curador envió su escrito a Zamora sería porque sus representados, Juan y Alonso, residían allí<sup>752</sup> ¿acaso recibiendo su formación?

La matriarca de la familia, María Hernández de Carrión, vivió 20 años más que Francisco pero no volvió a contraer matrimonio. Redactó testamento el 8 de febrero de 1560 “temiendo [...] la muerte, que es cosa común a toda criatura”. Suplicó que su cuerpo fuese sepultado en la iglesia de San Isidro, en la misma sepultura donde descansaba el cuerpo de su difunto marido, y que se oficiase misa por ella. Alguna relación tendría con la cofradía de la Santísima Trinidad porque rogó que fuera a su entierro, y especial devoción al altar de Santa Ana en el templo de San Mateo, al que donó unos manteles alemaniscos<sup>753</sup>. María solicitó, además, se le dijese misa en el altar mayor de San Esteban, en el del Corpus Christi y en el desaparecido de Santa Susana.

Como universales herederos de sus bienes instituyó a su hijo Pedro y a sus nietos; los descendientes del ya por entonces difunto Francisco, a los de Alonso y Juan. María sentía especial cariño hacia su nieta Mariquita, hija de Francisco, a la que dejó un manto de anascote, una basquiña colorada y un sayuelo negro. También por el joven Ventura, hijo de Pedro, ya que le hizo heredero de su ropa negra y, “para ayuda de su estudio [...] y por los buenos servicios que el dicho mi hijo Pedro Falcote me ha hecho ansy en mis enfermedades como fuera de ellas”, el remanente del tercio y quinta de sus bienes. Para sus nueras, las esposas de Alonso y de Pedro, Juana Hernández e Isabel de Grisalba respectivamente, ordenó “que de los vestidos que yo tengo” se les diera una saya negra y otra blanca permitiendo elegir primero a esta última quizás por ser de más edad o de mayor trato. A su hermano Pedro de Fermosel y a su hijo Pedro los designó testamentarios. Al último, además,

---

<sup>752</sup> ARChVa. Pl. Civiles, Fernando Alonso (F), c. 693, 2, s. f.

<sup>753</sup> Se decía de cierto género de mantelería labrada al estilo “de Alemania”.

le dio 9.000 maravedís para que finiquitase sus deudas<sup>754</sup> y cumplierse sus últimas voluntades. Fueron testigos de la escritura Lorenzo Sánchez, criado de su hijo Pedro, Andrés de Quevedo, escribiente del escribano Juan de la Fuente, el sastre Francisco de Baños y Diego de Grado. María confesó no saber firmar<sup>755</sup>.

### **Segunda generación:**

Por lo tanto, de Francisco Falcote, hijo, únicamente sabemos que falleció antes del 8 de febrero de 1560; se desconoce el nombre de su esposa pero tuvieron una hija llamada Mariquita Falcote.

Su hermano **Pedro Falcote**, que continuó trabajando en el oficio paterno, mantuvo una estrecha relación con su hermano menor Alonso. Se casó con la salmantina Isabel de Grisalba<sup>756</sup>, vivieron en la parroquia de San Isidro y tuvieron, al menos, dos niños llamados Ventura y Félix Falcote de Salazar. Poseyó una casa en los Corrales de Monroy y el 6 de marzo de 1577 se hallaba ausente porque su hermano Alonso cobró 10 ducados por el alquiler de su casa, formalizado por tiempo y espacio de un año -del 29 de septiembre de 1576 al mismo día y mes de 1577- a un vecino llamado Juan Martínez del Campo. Todo parece indicar que Pedro había tenido algún problema judicial porque su hermano tenía la propiedad por “autoridad de la justicia por una deuda del dicho su hermano”<sup>757</sup>.

Sabemos que su hijo Ventura decidió dedicarse a las letras pues estudio gramática en la Universidad desde el curso 1558-1559 al de 1562-1563<sup>758</sup> mientras que su hermano Félix Falcote de Salazar se casó el último lunes de abril de 1590 con una prima carnal del escultor Juan de Montejo en la iglesia salmantina de San Julián llamada Isabel Maldonado<sup>759</sup>.

---

<sup>754</sup> Juan Falcote recibió un manto de veintidoseno que “había de valer ocho ducados” con el que pagar 5 ducados y medio a “los herederos de Cantalapiedra”, quizás por las casas donde su difunto padre tenía el taller. En Zamora, María debía, además 3 reales a los herederos de un tal Hernando de Valladolid, y 3 ducados a Antonia de Benavides.

<sup>755</sup> AHPSa. Juan de la Fuente, leg. n.º 4304, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 41-43.

<sup>756</sup> AHPSa. Antonio de Vergas, leg. n.º 3654, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 126.

<sup>757</sup> AHPSa. Jerónimo de Rueda Maldonado. Leg. n.º 4165, fol. 419r y vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 273.

<sup>758</sup> AUSA. R. 277, fol. 65r; R. 278, fol. 74vº; R. 279, fol. 91vº; r. 280, fol. 108r. R. 281, fol. 112vº. Tendría alguna deuda con su compañero Francisco Martínez porque el 4 de junio de 1563 le dio poder para que, en su nombre, cobrase 3.580 maravedís de Alonso de Taranzo, vecino de Martín del Río (actual Martín de Yeltes), que su padre le había traspasado. Cfr. AHPSa. Antonio de Vergas, leg. n.º 3654, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 267

<sup>759</sup> Archivo de la Parroquia de San Julián, casados, 1568-1605, fol. 85r. AUSA. R. 23, 3, fol. 37.

Los testimonios que disponemos sobre **Juan Falcote** (1527/1529<sup>760</sup>-1582) le sitúan constantemente residiendo en Zamora. Allí contrajo matrimonio, con Ana de Quiñones († 1582)<sup>761</sup>, tuvo su taller escultórico y ejerció su oficio. El matrimonio tuvo cuatro hijos: Antonio (ca. 1559<sup>762</sup>-1592) y Baltasar Falcote, y Juliana y María de Quiñones, que a la muerte del padre, en septiembre de 1582<sup>763</sup>, heredaron unas casas en la calle de Santa Clara y unos corrales en la Puebla de Olivares. De los dos varones, sólo Antonio Falcote prosiguió la profesión paterna.

Como se ha dicho, Francisco Falcote, padre, aseguró en 1540 que poseía “casas en Zamora” y un pleito que movieron en 1586 los acreedores de su hijo Juan, cuatro años después de su muerte en Zamora, refuerza la idea de que la familia podría tener su origen en esta ciudad y no en Salamanca<sup>764</sup>. Aquel 21 de enero el barbero Alonso de Quiñones, cuñado de Juan y curador de sus hijos ya huérfanos, presentó dos memoriales: uno con los nombres de los acreedores del escultor difunto y otro con la lista de ciertos inmuebles del matrimonio con los que había de pagarse las deudas. Las propiedades y los censos enumerados son tantos que alguno le tuvo que llegarle por herencia.

Sus “bienes raíces” estaban integrados por: las casas principales del matrimonio situadas en la calle Santiago, abiertas a la parroquia de San Gil, que lindaban por una parte con casas del licenciado Rodríguez, por la otra con la “plaçuca” de don Antonio de Ledesma, y por detrás con casas de Gregorio Carbajal; otro par de casas en la plaza de San Salvador habitadas por el tapicero Antonio Jardín, que lindaban con casas de Juan de Villagómez y por el otro lado con las de Inés de Estrala; en la colación de San Esteban, flanqueadas por las de un tal Francisco Rodríguez y habitadas por Fernando de Mudarra, otras cuya fachada se abría a la calle pública. Las de la puebla de Olivares poseían por linderos las casas del clérigo Bartolomé García y unos corrales de sus herederos.

Además, disponían de una heredad en Las Enillas, con su prado; un soto en el lugar de Iniesta que fue de Bernardino de Toro “y otro pedazo junto a él, que compró el dicho [Juan] Falcote”; y unas tierras en la calle del Polio.

---

<sup>760</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, pp. 155, 157 y 159. Parece que respecto a su nacimiento, Juan Falcote, a lo largo de su vida, señaló distintas fechas.

<sup>761</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 221 nota 1141.

<sup>762</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 198.

<sup>763</sup> Se enterró en San Pedro y San Ildefonso en septiembre de 1582. Estaba vivo el día 13 de aquel mes. Su mujer falleció el 20 de noviembre de 1582. Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 221, nota 1732.

<sup>764</sup> Se ha especulado varias veces con el origen de esta familia. En 2016 Samaniego dijo que probablemente serían de Salamanca. Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 142.

Igualmente la familia se beneficiaba de las rentas obtenidas por censos perpetuos establecidos sobre numerosas viviendas y bodegas en la ciudad: las casas de Bernardino de Toro, a la calle de la Plata (125 rs); las de Tomé de Ledesma, curtidor, en la calleja de Lara (53 rs); las casas y bodega que fueron de Francisco Alonso y “al presente” poseía Cristóbal de Peñarroyos (50 rs); sobre las que vivía Juan de Santa María, a la plaza de Santa Lucía (41 rs)<sup>765</sup> y las de Pedro Diez, tundidor, que eran a la calle de Balborraz (65 rs); dos pares de casas a la plazuela de San Torcas (15 rs y dos gallinas)<sup>766</sup> donde vivía Luis de Castro; las del dicho Santiago García (10 rs); las casas de la Puebla de Olivares que poseía Bartolomé García, clérigo y capellán de las Capillas del canónigo Balbás, las cuales lindaban por una parte con las de los herederos de Juan Falcote (10 rs y medio y dos gallinas); y las dos pares de casas en la misma Puebla que habitaba un hombre llamado Luis Miguel, en la calle de Santa Clara (16 rs y dos gallinas)<sup>767</sup>.

La primera vez que Juan comparece en un documento como escultor y vecino de Zamora es el 29 de noviembre de 1551 cuando entrega la traza y las condiciones del *retablo de San Antolín* el cual acabó construyendo el entallador Alonso de Tejerina<sup>768</sup>. Entre las obras que contrató se encuentra: el *patio del palacio* que don Manuel de Porres, señor de la Villa de Castronuevo, tenía en la Rúa de los Leones<sup>769</sup>, varias obras en San Andrés como: *el retablo de Apostolado*<sup>770</sup>, *el retablo medial de la Virgen*<sup>771</sup>, *el sepulcro de Antonio Sotelo*<sup>772</sup> que tendrá que concluir su hijo Antonio Falcote<sup>773</sup>, y *el retablo de Fariza*<sup>774</sup>. Además, se le ha

---

<sup>765</sup> Se referirá a la calle de la Manteca.

<sup>766</sup> San Torcuato

<sup>767</sup> Entre los acreedores a los que Juan debía dinero por haberle fiado en contratos u otros motivos relacionados con su trabajo de escultor estaban Alonso de Zamora, deán del Cabildo y Catedral, que le debía ciertas cantidades por la custodia de Molazillos, y don Manuel Porres, que habla de un retablo, pero no dice cuál. El resto fueron Gabriel de Manuel Capizo, vecino de Berganza, Alonso Ordoñez de Porras, alhondiguero, el convento franciscano de San Bernabé (por el impago de un censo y sus réditos), el de San Ildefonso (por el mismo motivo), el monasterio de Santa Clara, Jerónimo Hernández, Felipe García, Isabel de Mercado, Pedro Balcázar, el cantero Juan del Valle, el capitán Osorio de Ángulo, miembro del Santo Oficio, Alonso Muñoz y Catalina Sánchez. En el mismo memorial de acreedores se anotan: la Cofradía de Ánimas de San Juan de Puerta Nueva [para la que Antonio hizo un excelente *Arcángel* que concluyó Francisco de Ribas], el platero Gregorio de Balcázar, Antonio de Toro, Juan de Fuentes y su principal patrono: don Antonio Sotelo.

<sup>768</sup> No se conserva. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1982, pp. 64-65. NAVARRO TALEGÓN, José. NAVARRO TALEGÓN, José. *Ob. cit.*, 1983, pp. 112-113, nota 36.

<sup>769</sup> No se conserva. Id. *Ob. cit.*, 1982, p. 64. Al fallecer tenía contraída una deuda con Manuel Porres por un retablo.

<sup>770</sup> Sobre el retablo de Apostolado: Id. *Ob. cit.*, 1982, pp. 65-70. Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 140-143, 146-150, 164-180, 183-189, 195-202, 224-225, 231, 234-242.

<sup>771</sup> Sobre el retablo medial de la Virgen: Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 165-166 y 189-194.

<sup>772</sup> Sobre el sepulcro de don Antonio Sotelo: Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 165-166, 189-192, 203-206, 209-216.

<sup>773</sup> Sobre la continuación de su hijo en la empresa y la finalización del sepulcro: Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 222-223, 226-227, 229-231, 233, 264-265, 268-269 y 276-277. Realizó otras obras menores en San Andrés como un pequeño Crucificado para la Sacristía, un banco de madera para el retablo de Nuestra Señora y un retablito para colocar sobre los cajones de la sacristía. Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 228.

atribuido acertadamente el *retablo de la Virgen Calva* en la Catedral<sup>775</sup> y un pequeño relieve de mármol con el tema de *San Jerónimo penitente* en San Andrés<sup>776</sup>.

Gozó de reconocido prestigio en la ciudad como demuestran sus relaciones profesionales. La más destacada fue su estrecha amistad con el toresano Juan de Ucete el viejo a quien solicitó su parecer para evaluar el trabajo de Alonso Tejerina en el retablo de San Antolín, y el suyo en el retablo del Apostolado de San Andrés<sup>777</sup>. Precisamente, a causa de prolongarse tanto la construcción de este monumental retablo, el administrador de las obras del templo se querelló contra Falcote debido a la tasación dada por Ucete lo cual ha permitido ampliar el conocimiento del círculo de amistades de aquél. Sabemos que el 29 de abril de 1575 solicitó la presencia en Zamora de Juan de Juni o, en su ausencia, de Esteban Jordán para tasar su trabajo en el retablo; el administrador pidió también, el 2 de mayo, que acudiese Juni pero como no pudo irse acabó designando a Lucas Mitata, por entonces activo en Ciudad Rodrigo<sup>778</sup> quien, igualmente, declinó el nombramiento. Por último el 25 de junio, Falcote propuso a Rodrigo de Montoya, escultor vecino de Ávila, y a Leonardo de Carrión, vecino de Medina del Campo, en tanto que el administrador propuso a Juan de Barahona<sup>779</sup>.

El proponer a Leonardo de Carrión no fue algo puramente fortuito, recuérdese que Juan era sobrino de este escultor medinense como hijo de María Hernández de Carrión “medio hermana” de aquel<sup>780</sup>.

Tampoco fue casual llamar a Juni. Unas cartas autógrafas enviadas al hijo del éste, Isaac, demuestran el grado de complicidad que había entre ambas familias<sup>781</sup>. Tienen que ver con la almoneda de los bienes dejados en Valladolid por el francés cuando falleció, celebrada en septiembre de 1577<sup>782</sup> y a la que acudió el escultor zamorano con su hijo Antonio; en ella

---

<sup>774</sup> Desaparecido. Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 221 y 251, nota 1732.

<sup>775</sup> Id. *Ob. cit.*, 1982, p. 66.

<sup>776</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 230.

<sup>777</sup> Se solicitó su evaluación hasta en tres ocasiones: el 29 de julio de 1569, el 22 de mayo de 1572 y el 12 de diciembre de 1573. Años después, en 1579, las Capillas le solicitan que tase lo que se había realizado en el sepulcro de don Antonio.

<sup>778</sup> Sobre las relaciones profesionales de los Falcote y Lucas Mitata ver pp. 280-282.

<sup>779</sup> SAMANIEGO, Santiago, *Ob. cit.* 2016, p.178.

<sup>780</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 23.

<sup>781</sup> ARChVa. Pl. Civiles, Zarandona y Balboa (olv), c. 679, 3.

<sup>782</sup> Juan de Juni redactó testamento el 8 de abril de 1577 en Valladolid ante el escribano Juan de Villasana (MARTÍN MONSÓ, José. *Ob. cit.*, 1898-1901, pp. 363-366) y murió dos días después (FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. *Ob. cit.*, 2012, p. 68). Hasta el momento no se ha encontrado el inventario de bienes que tenía en Valladolid ni su almoneda. Se han buscado sin éxito entre los protocolos de Juan de Villasana, el escribano ante quien debieron pasar las escrituras.

adquirió 110 quintales y un cuarto de quintal de alabastro<sup>783</sup> (14 piedras), a razón de 15 reales el quintal<sup>784</sup>, entregando como señal 40 reales antes de regresar a Zamora<sup>785</sup>.

Aquel 17 de septiembre su hijo Antonio volvió a Valladolid con tres carretas para trasportar a Zamora parte de alabastro que había comprado su padre, entregó a Isaac 400 reales, se llevó 5 piedras que pesaron 40 quintales<sup>786</sup>, y acordó regresar a por el resto y pagar lo acordado en la almoneda a finales de octubre. Las piedras las midieron y tasaron el mismo día el escultor Francisco de la Maza, por parte de Falcote, y el cantero Rodrigo de Holabe, por parte de Isaac.

Sin embargo, todavía el 23 de mayo del año siguiente, los Falcote no habían cumplido lo acordado, motivo por el que Isaac exigió a Juan pagar el resto del material que había comprado<sup>787</sup> y sacarlo de casa de su difunto padre, en la calle del Campo, porque quería arrendarla. Al no hacer caso Juan de lo que se le pedía, Isaac y Melchor Ramírez, curador de sus hermanos: Josepe, Juan y Simeón Cursi, interpusieron el 14 de noviembre una demanda que se notificó al escultor zamorano seis días después presentando la parte de Isaac ante el tribunal las siguientes pruebas:

1.- La curaduría de los hijos de Juni, que el 19 de abril de 1577 pasó ante Juan de Villasana<sup>788</sup>, y a dos testigos que conocían a los menores de edad y la mencionada curaduría: Pierres Germán, “platero de oro”, de 40 años, vecino de Valladolid que vivía en la Costanilla, confesó haber visto nacer a los infantes de Juni y su esposa, y crecer en la casa que el matrimonio tenía en la calle del Campo; y Giraldo Manette, estañero, de 34 años, vecino de Valladolid en Cantarranas, que dijo conocer a los niños desde que eran pequeños.

2.- Cuatro cartas que Falcote envió a Isaac excusándose de no poder cumplir el compromiso por hallarse enfermo y porque le habían paralizado la obra para la que había de emplear la piedra.

---

<sup>783</sup> Total de alabastro comprado: 5.071,5 kg.

<sup>784</sup> Importe: 1.653,75 reales.

<sup>785</sup> Con motivo de la escritura de cuentas y partición de bienes entre los hijos y herederos del escultor, realizada entre diciembre de 1596 y mayo de 1597 se recoge que en “1.669 reales se vendieron 111 quintales de piedra de alabastro a Juan Falcote, vecino de Zamora, escultor” -que midió el cantero Holabe- y en 200 reales “cierta cantidad de modelos de yeso y herramientas” que el mismo escultor pagó en 1581. Cfr. *Ob. cit.*, 2012, pp. 72-74.

<sup>786</sup> Alabastro recogido: 1.840 kg.

<sup>787</sup> Deuda: 1.213,75 reales

<sup>788</sup> Pasamos por alto este documento por ser de sobra conocido Cfr. MARTÍN MONSÓ, José. *Ob. cit.*, pp. 366-367.

1.<sup>a</sup> Carta de Juan Falcote a Ysaac de Juni (-/-/157-)<sup>789</sup>

Muy magnifico señor,

Por ser de bentura y lance de la trahedura por que grangeo<sup>790</sup> catorce reales en la carretada V. Md. me la hara y grande con obligarme de pagar a V. Md. a su contento, este dia postrero de septiembre voy a cobrar el tr<sup>o</sup> de las Capillas a Ciudad Rodrigo, luego a la hora que venga yre con tres carretas por la resta y dare a V. Md. sus dineros tan cierto que en ello no abra otra cosa.

Servidor de V. Md. que sus manos besa y, si acaso, fueron dos carretas sea lo mesmo [ilegible] y obligación.

Juan Falcote

2.<sup>a</sup> Carta de Juan Falcote a Ysaac de Juni (15-IX-1577)

Muy magnífico señor,

Después de besar las manos a V. Md. ésta no es para más de hacer saber a V. Md. como desde el día que de su casa salí hasta el día de la fecha desta, nunca he tenido un día de salud sino siempre muy malo en la cama y en mucho peligro, ruego a Dios de me dar salud para que yo sirva a V. Md. en esta ciudad en lo que se ofrezca, y en lo demás del alabastro oy va mi hijo con tres carretas, oy lleva unas blanquetas<sup>791</sup> de cuarenta ducados, oy escribo a Francisco de la Maça para que juntamente con V. Md. midan, como quien sea y como de tan buenos cristianos para mi habían, los quintales que son por todo y cuanto se monta por que sepa lo que he de ynviar y las carretas que se han de ynviar, que si Dios me da salud en fin deste mes de octubre ynviaré por el tercio de las capillas, ynviare recado de carretas las que V. Md. me ynvieren a decir ser menester, y los dineros juntamente, y será muy cierto V. Md. [] que me mando, y ansimesmo suplico a V. Md. de a mi hijo algunas cosicas de que se pueda aprovechar, de su padre, de V. Md. porque en ello recurre muy gran merced, asi lo pagaré con las setenas, oy podrá ser con la ayuda de Dios se ayo el mensajero para y tottraída por que las calenturas ya se me han quitado gloria Christo que ya no tengo este mal, no digo mas sino que Dios guarde a V. Md. y le de tan buena compañía como V. Md. merecía y sus servidores le desean en Çamora y octubre a los quince días. Muy su servidor de V. Md. que sus manos besa.

Juan Falcote

De Juan Falcote en 17 de Septiembre de 77 años. Al muy magnífico señor Ysaque de Juni escultor a la Puerta del Campo en Valladolid.

---

<sup>789</sup> Esta carta, que no está fechada, tuvo que redactarse antes del 17 de septiembre de 1577 fecha en la que Antonio Falcote ya había ido a Valladolid a recoger piedra con tres carretas y se habían pagado a Isaac 400 reales.

<sup>790</sup> Granjear: 1.- Enriquecerse traficando con ganado u otros productos. 2.- Conseguir, captar el favor, la voluntad de alguien.

<sup>791</sup> Blanqueta: Tejido basto de lana, que se usaba antiguamente.

En la carta figura también esta anotación:

Lo que pesaron las catorce piedras de alabastro que dejó concertadas el escultor Juan Falcote a quince reales cada un quintal fueron ciento y diez quintales y un cuarto. Midió los Rodrigo de Olabe en compañía de Francisco de la Maça escultor estando presente su hijo de Falcote midiose en 17 de septiembre de 77 años. Di ocho reales a Rodrigo de Olave por su trabajo de las medir que se me deven. Llevaronse en tres carretas cinco piedras, tengo de todo ello resçibido quatrocientos y quarenta reales a buena cuenta de todo

16 / 12 / 14 / 6 / 9 / 5 / 4 / 9 / 4 - 4<sup>0</sup>

### 3.<sup>a</sup> Carta de Juan Falcote a Ysaac de Juni (25/IV/1579)

Muy magnifico señor,

Después de besar las manos de Vuestra Merced esta no es mas de para dar a Vuestra Merced las buenas pascuas y se las de como yo las deseo en mi casa y todo a servicio de Dios.

Acá de parte de vuestra persona se me notificó una provisión que pareciese allá, en Valladolid, lio a pedimento de vuestra persona acerca del alabastro que yo a vuestra persona compre, razón no falta a vuestra persona sino que le sobra pues más falta me hace a mí el alabastro que a vuestra persona el dinero, pero he tenido después que de allá vine poca salud y menos dineros porque por una provisión del consejo me fue mandado cesasen las obras hasta ver como se gastaba, por ques hacienda de defunto, y mandado y alegaron los herederos que era excesiva la obra, agora había tres semanas remitieron la causa al obispo de Zamora y me mando librar y tengo libranza para las pagas de ferias de mayo fin dél, y es hacienda para entonces en la mayo, Vuestra Merced no reciba pena pues quien ha guardado tanto tiempo me la hará pues es breve que no cobre su hacienda con pena, ni me la de que cierto demás de pagar a vuestra persona le deseo servir en lo que mande y en esto no había falta ninguna / y si vuestra persona me quiere hacer Merced de que yo ynvie dos carretas que traygan de alabastro para que el administrador lo vea y lo sepa el provisor será muy gran Merced para mí y el dinero muy mas cierto, y cuando fueren llevarán todo lo que yo pudiera aun que me queden necesidad fasta que le pague el plazo de la libranza, Vuestra Merced me envíe respuesta con el que la presente lleva para dar orden en lo que a vuestra persona pido de my y porque se qué en todo se me hará de más de las hechas, no más, más de que [ilegible]

Muy magnifica persona de Vuestra Merced con toda su casa con mucha salud y acrecentamiento y por la respuesta haré lo que Vuestra Merced mandare, fecha en beynte y zinco de abril año de quinientos setenta y nueve años.

Servidor de Vuestra Merced en lo que vuestra merced me enviase mandar como amigo.

Juan Falcote

Al muy magnífico Ysac de Juni escultor mi señor a la puerta del campo en Valladolid

#### 4.<sup>a</sup> Carta de Juan Falcote a Ysaac de Juni (6/V/1579)

Hoc días pasados escribí con mensajero, cierto no sé si Vuestra Merced recibió la carta, y era para hacer saber a Vuestra Merced lo que para la paga acerca de la obra del alabastro y por ser el mensajero de priesa no doy parte dello mas de que para el fin de junio fuese alla con los dineros del alabastro sin ninguna falta, Vuestra Merced me perdone y [ ] alla pues es poco termino quien tanto ha esperado y en esto rescibiere merced y no hare ninguna falta como Vuestra Merced verá por la obra, porque Dios sabe la pena que tengo, fasta agora bino una probisura de Madrid que zesase la obra pero ya mesta mandado la haga y tengo libranzas azetada de dineros hartos represados, no mas mas de que Nuestro Señor guarde a vuestra mano y le de la salud que vuestra mano desea y sus servidores deseamos, hecho en seis de mayo año de setenta y nueve ,vuestra merced me envíe respuesta desta u de la pasada.

Servidor de vuestra mano de lo que me envíe a mandar.

Juan Falcote

Al muy magnifico señor Ysaque de Juni escultor a la Puerta del Campo, muy señor, en Valladolid

3.- El interrogatorio de aquellos que se hallaron presentes a la medición del alabastro. Rodrigo de Holabe declaró el 15 de octubre de 1579 a favor de Isaac. Dijo tener 52 años, vivir en San Miguel, conocer a la familia Juni y haber medido el alabastro que Antonio se llevó a Zamora en nombre de Isaac, porque se encontraba muy enfermo y no podía asistir. Francisco de la Maza presentó su confesión el mismo día que el cantero. Declaró tener 40 años, vivir en la calle de San Andrés, y conocer tanto a la familia de Juni como a la de Falcote; que se halló presente en la almoneda de los bienes de Juan de Juni y que oyó decir al hijo de Juan Falcote el precio que habían acordado por el alabastro, apuntando “que no había sido caro sino a buen precio”, y que el día que Antonio Falcote acudió a Valladolid con las carretas para llevarse parte del material, él lo midió y tasó por orden de su padre Juan<sup>792</sup>.

A pesar de que en ningún momento durante el pleito ni en las expresadas cartas se especifica la obra que los Falcote estaban haciendo en Zamora, está claro que se trataba del sepulcro de don Antonio de Sotelo destinado al templo de San Andrés<sup>793</sup>.

Otros colegas suyos de oficio fueron Lucas Mitata y Juan de Montejo, con el que su hijo Antonio entablaría una estrecha relación personal y profesional<sup>794</sup>.

---

<sup>792</sup> El pleito se resolvió a favor de los herederos de Juan de Juni. Los Falcote no tuvieron más remedio que saldar sus deudas. Cfr. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. *Ob. cit.*, 2012, pp. 72-74

<sup>793</sup> Se despejan las lagunas que han surgido al abordar el asunto del alabastro vallisoletano que los Falcote emplearon en el sepulcro de San Andrés. Cfr. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, pp. 209-212, notas 1663 y 1672.

En Zamora vivía también un pintor llamado Luis Falcote que, evidentemente, sería miembro de esta familia de artistas. Sabemos que su curador y maestro fue el pintor Cristóbal Gutiérrez que al morir le dejó encomendadas algunas obras que él había contratado, como la conclusión de la pintura del *retablo mayor de San Pedro en Carbajales*<sup>795</sup>. El joven pintor estaba a punto de casarse con Ana de Astorga cuando el 1 de noviembre de 1591 otorgó testamento en Zamora<sup>796</sup>.

Ninguna relación personal ni profesional hemos averiguado durante nuestra investigación entre los hermanos Juan y Alonso Falcote, pese a trabajar en el mismo oficio y en ciudades no distantes entre sí, lo cual no deja de ser extraño. En cambio su hermano Pedro, el zapatero, intervino en alguna ocasión como fiador de Alonso.

**Alonso Falcote** contrajo matrimonio con la salmantina Juana Hernández<sup>797</sup> († a. q. 27 de abril de 1588)<sup>798</sup>. El matrimonio tuvo, al menos, dos hijos varones: Andrés, bautizado en septiembre de 1551 en la iglesia de San Juan de Bárbalos<sup>799</sup>, y Antonio que recibió el sacramento el 4 de marzo de 1555 en la Catedral, fueron sus padrinos el estudiante Diego Carrasco, y Leonor Pérez, esposa del zapatero Santillana, seguramente amigo de su tío<sup>800</sup>. Andrés debió de fallecer pronto pues no se vuelve a tener noticia de él. Antonio fue, como su primo homónimo en Zamora, oficial de escultura en el taller paterno donde, evidentemente, se formaría. Debió de fallecer entre 1588 y 1590.

En 1591, ya viudo Alonso, tuvo con la portuguesa Francisca García, residente en Salamanca pero natural de Villar de Chaves (Portugal), una niña llamada Juana que fue bautizada en la iglesia de Santiago (extramuros de la ciudad). Con el escultor vivió desde su nacimiento

---

<sup>794</sup> Cfr. los apartados correspondientes en los capítulos de Lucas Mitata y Juan de Montejo.

<sup>795</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. *Ob. cit.*, 1983, p. 99, nota 15.

<sup>796</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 331.

<sup>797</sup> Fue hija de Gonzalo Asensio y tuvo tres hermanos: Simón, Juan y Bartolomé Hernández Mínguez. Fallecido el padre, se nombró a Martina Sánchez y Hernando Mínguez († a. q. noviembre de 1552) sus curadores. El 10 de noviembre de 1552, Pedro Alonso, vecino de Madronal tierra de Miranda del Castañar, entregó a Juana en nombre de Martina 7.000 maravedís que aún le adeudaban de los 10.700 que tenía que abonarla el matrimonio por la renta de una casa, dos viñas y un huerto en Cepeda que su padre le había dejado al morir (cfr. BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 113). Falcote, el 26 de septiembre de 1563, declaró que la dote de su esposa había ascendido a 66.000 maravedís y que había consistido en unos 12.000 de la administración de sus propiedades por parte de los curadores de Juana, 24.000 de la venta que el matrimonio hizo de las mismas, y 30.000 maravedís en muebles, ajuar y preseas (AHPSa. Antonio de Vergas, leg. n.º 3654, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 267).

<sup>798</sup> Archivo de la Parroquia de San Julián, casados, 1568-1605, fol. 82vº. AUSa. R. 23, 3, fol. 38

<sup>799</sup> PORTAL MONGE, M.ª de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1996, p. 199, nota 91.

<sup>800</sup> AUSa. R. 26, 3, fol. 39.

porque “es mi hija natural, porque la tuve siendo viudo [...] y Francisca García soltera” y cuando contaba 4 años, el 21 de julio de 1595, su padre confesó que porque “la quiero mucho y le tengo mucho amor y voluntad” la quería porhijar y dejarla todos sus bienes “porque yo soy hombre viejo y no tengo heredero forzoso”. Ese mismo día se hizo la adopción legal y la nombró su heredera universal, comprometiéndose a cuidarla, vestirla, calzarla, alimentarla y, si hubiere lugar, buscarla un esposo. A la madre, por las “muchas buenas obras que estando a su servicio le hizo y después por fuera deel” (frase que nos hace pensar que quizás fuese su criada) y por haberle “regalado” a su hija, se comprometió a entregarle 100 ducados si la niña fallecía antes que él<sup>801</sup>.

Su taller debía contar ya con cierto renombre en 1555 cuando aquel 18 de marzo María Álvarez, viuda de Pedro Vázquez, asentó a su hijo Juan como mozo aprendiz de Falcote para que aprendiese “vuestro oficio de entallador en todo lo a él tocante” por espacio de seis años. El joven viviría en casa del maestro, que le tenía que dar de comer, beber y “lavarle las camisas” aunque durante los dos primeros años sería la madre la responsable de suministrarle ropa y calzado. Al adquirir su libertad, Falcote le entregaría una capa, un sayo y unas calzas, además de jubón, gorra, un par de camisas y zapatos<sup>802</sup>.

El 12 de febrero de 1564 Alonso recibió 9 maravedís del cabildo catedralicio salmantino, cantidad que indica que su servicio no fue relevante, acaso una tasación, trabajo por el que en 1580 le volvieron a abonar también una baja suma de dinero<sup>803</sup>.

No sabemos por qué Alonso Falcote trasladó su residencia a Valladolid pero su marcha de Salamanca, con taller y familia, se produjo después del 29 de junio de 1568, cuando al contratar una obra para la localidad de Andrés Bueno todavía se declara vecino de Salamanca, y antes del 18 de abril de 1569 en que ya estaba avecinado en Valladolid en la calle del Campo (hoy c/ Santiago) con su esposa y su hijo Antonio que, con 14 años, ya colaboraría en el taller familiar. Sin duda serían motivos profesionales según se desprende de las circunstancias que rodearon a lo que le sucedió aquel día en la entonces villa del Pisuerga.

Según parece, su aprendiz y criado, el vallisoletano Pedro Jiménez (n. en 1548) le agredió durante la noche porque le había “reñido e aprehendido por lo que había hecho mal en su

---

<sup>801</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, 1987, p. 237.

<sup>802</sup> Además de la madre, intervinieron como fiadores el calcetero Juan de Herrera y Pedro Hernández. AHPsa. Bernal López, leg. n.º 3374, fols. 712r-713vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 264.

<sup>803</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 268 y R. 20, 6, fol. 105.

oficio, porque no había trabajado”. Fue entonces cuando Jiménez le golpeó “con un maço en la frente de que le había hecho una herida de la cual le había rompido hueso y carne y había salido mucha sangre”, a resultas de lo cual Falcote marchó a curarse “a la Plaçuela Vieja de esta villa”<sup>804</sup>. No conforme con esto el referido aprendiz le atacó de nuevo, esta vez a pedradas, ayudado por el platero Marcos Diez.

Apresado, Jiménez estuvo encarcelado hasta que el pintor Juan Tomás Celma, el 14 de julio de 1570, pagó su fianza. A causa de las heridas Falcote permaneció dos meses en cama, motivo por el que dejó de ganar más de 400 ducados, según alegó el artista, cantidad seguramente exagerada con la que pretendería justificar la importancia de alguna obra que tenía entre manos<sup>805</sup>. Tras tomar declaración a su mujer y a su hijo, el 6 de diciembre de 1571 se condenó a Pedro Jiménez a destierro de la villa por tiempo y espacio de dos años, a cinco leguas alrededor, y 17.000 maravedís: 15.000 para Falcote, por los daños, pérdidas y menoscabos del crimen, y 2.000 para la Cámara Real. Sin embargo, Falcote apeló la sentencia en Chancillería por creer insuficiente la condena que se le había impuesto, organismo que, sin embargo, la corrobora el 8 de agosto de 1573<sup>806</sup>.

En Valladolid realizó Falcote uno de los monumentos efímeros con los que Valladolid festejó, entre los días 3 y 7 de noviembre de 1570, la visita de doña Ana de Austria: el denominado *Caballo de la Fertilidad*. En la obra, desarrollada entre el 25 agosto y el 30 de octubre aproximadamente, Falcote empleó a varios colegas salmantinos como los escultores Mateo Vangorla, Bautista Vázquez<sup>807</sup>, el entallador Antonio de Yarza y el pintor “de óleo” Pedro de Santiesteban<sup>808</sup>.

Falcote y su familia permanecieron en tierras vallisoletanas hasta, al menos, comienzos de 1572, cuando el escultor se acercó hasta Briviesca (Burgos) para dar su opinión sobre el retablo de Santa Clara en el que había intervenido su amigo Juan de Anchieta<sup>809</sup>. El 7 de mayo de 1574 se le vuelve a encontrar como vecino de Salamanca. Sin embargo, es evidente que habría llegado a la ciudad tiempo atrás pues en esa fecha se le acabó de pagar un *retablo*

---

<sup>804</sup> Así se denominaba al espacio urbano comprendido entre la iglesia de Las Angustias -aún no edificada entonces-, delante del palacio del Almirante de Castilla, y la calle Torrecilla.

<sup>805</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 17, notas 14 y 18.

<sup>806</sup> ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 1328, 1, s. f.

<sup>807</sup> Desconocemos porque dijeron que vecino de Salamanca y no de León. En aquella ciudad tampoco se le conoce obra.

<sup>808</sup> Id. *Ob. cit.*, 2015, pp.19-24, nota 19.

<sup>809</sup> SAGREDO Y FERNÁNDEZ (Félix). *Siglo de Oro. Briviesca 1568-1668. Arte e Historia*. Burgos, 1968, p. 115) leyó Alonso Falcón. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2009, pp. 355-366.

que había hecho para la iglesia de la Torre de Martín Pascual<sup>810</sup>. Poco después, el 29 de mayo, Falcote tasó una escultura de *Nuestra Señora* que Mateo Vangorla había realizado para la ermita de San Roque, aspecto que ahonda en la posible relación que podrían haber tenido ambos artífices. Sebastián de Ávila la tasó en nombre del mayordomo de la cofradía y, al igual que Falcote, la estimó en 15.900 (42,51 ducados), encargándose de su policromía el pintor Antonio González<sup>811</sup>.

El 10 de junio de aquel año se obligó a pagar, junto con Antonio Pérez, morador del Desafiadero<sup>812</sup>, 2.379 maravedís al claustro de la Universidad por razón de los diezmos debidos e pertenecientes a las tercias de Cordovilla y sus anejos<sup>813</sup>, porque en ellos se había hecho el último remate.

Sobre Pedro Jiménez, sabemos que suplicó al tribunal de la Chancillería que revocase la condena sobre la agresión a su maestro diciendo que si le había herido había sido “para su necesaria defensa” y que él “era persona honrada, pacífica y quieta de ruidos e cuestiones”. Para desgracia de Jiménez, el día 3 de diciembre de 1575 se corroboró la sentencia. La carta ejecutoria se dio en favor de Falcote el 25 de enero de 1576 obligando a Jiménez a pagar las costas del juicio: 6.358 maravedís<sup>814</sup>. Todo parece indicar, sin embargo, que Falcote ya no se sentía agraviado ni enfadado con él pues el 30 de abril “por hacer bien y buena obra y limosna a Pedro Jiménez por haber sido mi criado” le conmutó su deuda por 40 ducados<sup>815</sup>.

Parece que en Salamanca, Alonso entabló amistad con el arquitecto y ensamblador Martín de Espinosa porque en 1582 se constituyó como su fiador cuando éste se obligó a pagar al mayordomo de la iglesia del lugar de Fuentes por los frutos de la fábrica del templo<sup>816</sup>.

Su situación económica debía ser holgada si se tiene en cuenta que el 14 de septiembre de 1584 se comprometió a pagar, en cuatro meses, 376 reales a Francisco Sáez, por un tazón de plata sobredorada, un plato de plata, una sortija de oro y un anillo, “que todo por fe de

---

<sup>810</sup> Aldea casi despoblada y sin templo que pertenece al término municipal de Galindo y Perahuy. Su retablo, sin embargo, fue obra de cierta envergadura pues fue tasado en 134.000 maravedís (358,28 ducados)

<sup>811</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 19 notas 48 y 49.

<sup>812</sup> Detrás del Patio de Escuelas Menores, hoy la zona de paso al Colegio Mayor de Fray Luis de León. CORTÉS VÁZQUEZ, Luis. *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*. Salamanca, 1989, p. 178.

<sup>813</sup> Porción de tierra adhesada o de labrantío que se pasta o siembra en un año y se deja descansar el siguiente.

<sup>814</sup> ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 1328, 1, s. f. y c. 1299, 49, s. f.

<sup>815</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 236. ¿Será este Pedro Jiménez escultor, vecino de Ciudad Rodrigo, el que a finales de 1572 y principios de 1573 abalaba los intereses del difunto pintor Pedro de Solórzano en San Felices de los Gallegos? AHPSa. Francisco de Cisneros, leg. n.º 6409, fols. 19r-21vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 66-67.

<sup>816</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 236.

contraste pesó 317 reales, y lo demás restante [es] de la hechura”. Salieron como sus fiadores su hermano Pedro, zapatero, Diego Velasco, pastelero, Diego Nieto, violero y Pedro Godoy<sup>817</sup>. Tal vez estas piezas fuesen un regalo que hacía a su sobrino Félix por su compromiso aquel año con Isabel Maldonado, prima carnal del escultor Juan de Montejo que no regresaría a la ciudad hasta 1596.

El 6 de febrero de 1585 el carpintero Jusepe del Valle le extendió un poder para cobrar el alquiler de una casa<sup>818</sup> y el día 18 se comprometió a pagar 499 reales a Jerónimo de Aguilar por razón de los 222 reales que le debía de un contrato, y lo demás de telas y paños. Los plazos se establecieron por Pascua de Flores (111 reales), Pascua de Espíritu Santo (111 reales) y Nuestra Señora de Agosto (277 reales)<sup>819</sup>.

Quizás fuese el mismo “Falcote carpint[ero]” que en 1586 desmontaba el retablo mayor de Macotera, contratado por Juan Bautista de Salazar en 1570, porque había necesidad de llevar las tablas a Salamanca para que las pintase Diego Gutiérrez<sup>820</sup>.

### **Tercera generación:**

En Zamora, **Antonio Falcote** (el hijo de Juan) que fue oficial en el taller paterno, heredó las obras que su padre había empezado en San Andrés. Sabemos que, pese a las propiedades que tenía la familia, en 1590 vivía arrendado en casa del pintor Alonso Gutiérrez, por entonces ya difunto, situadas entre las de Alonso de Remesal y las del entallador Esteban de Arnedo. Casado con Catalina Ribera, murió muy joven, con 33 años aproximadamente, y sin descendencia<sup>821</sup>.

En Salamanca, iniciado el año de 1588 Alonso estaba preparando el matrimonio de su hijo, también llamado **Antonio Falcote** como su primo zamorano, con Lucia Maldonado otra prima carnal de Juan de Montejo. El 5 de febrero, avalado por su colega el entallador Beltrán de Añoa, adquirió al mercader Andrés García dos candeleros torneados, un platillo y una escudilla<sup>822</sup> -de plata-, una sortija, y unas alianzas de oro, que todo ello pesó “en oro y plata

---

<sup>817</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5257, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 274.

<sup>818</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 227 y 237.

<sup>819</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5258, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 275.

<sup>820</sup> PORTAL MONGE, M.ª Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979, pp. 87 y 111, nota 80.

<sup>821</sup> Como el sepulcro de Sotelo y el retablo medial de la Virgen. Cfr. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, pp. 331-334.

<sup>822</sup> Vasija ancha y de forma de una media esfera, que se usa comúnmente para servir en ella la sopa y el caldo.

[...] por fe de contraste” 594 reales y medio<sup>823</sup>. El 28 de agosto se formalizó la dote de Lucia, firmada por Ana Maldonado como viuda de Francisco Montejo, consistente en la suma nada despreciable de 300 ducados, 250 en dinero<sup>824</sup> y 50 en ajuar. Aquel mismo día el novio se comprometió a velar y consumir el matrimonio, y a no usar los bienes que iba a recibir en beneficio propio<sup>825</sup>.

Poco después, el 22 de septiembre, el joven oficial arrendó una casa para vivir con su esposa, propiedad de Ana Godínez, vecina de Cabezabellosa de la Calzada, y de su esposo el impresor Vicente Milles, vecino de Salamanca. Situada en la Puerta del Rio, lindaba con casa de Beltrán de Añoa<sup>826</sup> “que tiene unas armas con cinco flores de lis encima de la puerta”<sup>827</sup>. El alquiler, 16 ducados anuales, empezaría a correr el 29 de septiembre y finalizaría el mismo día de 1597. Antonio aceptó introducir ciertas mejoras en la casa: afianzar una pared frontera con la casa de Beltrán que se estaba cayendo y estaba sujeta con postes; enladrillar, trastejar y poner tablas y madera “y todo lo demás que fuese necesario”. En el salón delantero, según se entraba a la casa a mano derecha, construiría una chimenea italiana de ladrillo y cal. La casa tenía, además, unos cuatros trasteros “todos caídos, que son donde estaba la imprenta de mi marido”. Por 300 reales y porque había “alguna madera razonable” le dio permiso Ana Godínez para tirar el piso superior e inferior de estos cuartos, con su escalera, y quedarse con el material desechado<sup>828</sup>.

La celebración del enlace matrimonial se produjo el día 27 de aquel mes en la iglesia de San Julián<sup>829</sup>. Sin embargo, algo no debió marchar bien porque el 13 de junio de 1590 la madre de Lucia le concertó otro matrimonio, esta vez con un librero llamado Francisco Pérez, aunque lo más lógico sería pensar que Antonio había fallecido<sup>830</sup>, pues no se vuelve a tener noticia de él, pero extraña que Lucia no confesase su viudedad.

---

<sup>823</sup> AHPSa. Andrés de Vallesa, leg. n.º 3482, fols. 205r y vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 279.

<sup>824</sup> 200 ducados se los abonaría, a su sobrina, Alonso Maldonado, clérigo presbítero, en dos años. La escritura se había formalizado el 12 de julio de 1588. Los otros cincuenta ducados vinieron de la mano de Antonio Pérez, secretario que fue del cabildo catedralicio, por un testimonio del 24 de marzo de 1581, los cuales poseía del legado de Jaime López, canónigo.

<sup>825</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 237 y 255.

<sup>826</sup> La propietaria dice que es tendero pero lo más probable es que fuese el ensamblador Beltrán de Añoa, amigo de su padre.

<sup>827</sup> Habría pertenecido a algún miembro de la familia Maldonado pero Beltrán la había recibido del cabildo.

<sup>828</sup> AHPSa. Martín Godínez, leg. n.º 2952, s. f. AUSA. R. 6, 3, fols. 63-64.

<sup>829</sup> Archivo de la Parroquia de San Julián, casados, 1568-1605, fol. 82 vº. AUSA. R. 23, 3, fol. 38.

<sup>830</sup> Desde luego, estaba muerto en 1595. Le confunde Casaseca con su primo Antonio Falcote muerto en Zamora en 1592. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 194, nota 194.

Quizás los matrimonios concertados entre Montejos y Falcotes fueron motivados por la ambición familiar de intentar hacerse con el monopolio escultórico de Salamanca y Zamora. Sí bien los verdaderos lazos de amistad y profesionales se entablaron en Zamora entre Juan y Antonio Falcote y Juan de Montejo, los matrimonios se efectuaron en Salamanca seguramente porque allí estaba “el grueso” de las dos familias y los jóvenes en edad de contraer matrimonio. Sin embargo, sus negocios no sobrevivieron a determinadas circunstancias adversas: en el caso de los Falcote, la muerte de los que habrían de gestionar los talleres paternos tanto en Salamanca como en Zamora; en el caso de los Montejo, la decisión de sus varones por hacer de la religión su modo de vida.

Por ahora no podemos precisar cuando murió Alonso pues no se ha localizado su partida de defunción ni tampoco su testamento pero tuvo que suceder entre el 26 de abril de 1596, cuando su hermano Pedro y varios convecinos se instituyeron como sus fiadores en el retablo de Santa María de los Caballeros, y el 6 de febrero de 1602 cuando Pedro, “como heredero que soy de Alonso Falcote mi hermano difunto cuyos bienes y herencia tengo aceptados, y si es necesario los acepto de nuevo con beneficio de inventario”, traspasó a Martín de Espinosa y Juan de Huerta la traza y la hechura del *retablo* de Santiago de la Puebla que tiempo atrás había contratado Alonso<sup>831</sup>.

A handwritten signature in black ink, reading 'Alonso Falcote'. The script is highly stylized and cursive, with a large, sweeping flourish at the end of the name.

Firma de Alonso Falcote (escultor)

---

<sup>831</sup> AHPSa. Juan Gómez Díez, leg. n.º 2959, fols. 836r-837vº.



## Análisis estilístico

Pensar dónde y con quién pudieron aprender los hermanos Juan y Alonso Falcote el oficio de escultor no deja de ser, por ahora, pura especulación. A continuación algunas hipótesis fundamentadas en su biografía.

Desde luego, ambos tuvieron lazos de amistad con Juan de Juni y su hijo Isaac, pero pensar que se hubiesen formado con el maestro francés resulta inviable por las más que sensibles diferencias estilísticas entre unos y otros.

¿Acaso pudieron haberse formado en Zamora? Desde luego allí estaban en 1540 cuando casi no habían llegado a la adolescencia: Juan, si nació como afirma en alguna ocasión entre 1527-1529, tendría entonces 13 u 11 años, mientras que Alonso de 10 a 12 años, o quizás menos. Terminado su compromiso para con el maestro que los acogió, Juan decidió quedarse en esa ciudad mientras que Falcote hizo de Salamanca su residencia habitual.

¿Recibieron su formación en el taller de su medio tío, el escultor Leonardo de Carrión? Esto es complejo pues obligaría a demostrar que Leonardo residía en Zamora por aquellas fechas -de lo que no hay constancia- o que los hermanos se hubiesen trasladado a Medina del Campo para estudiar con él. Por otro lado, hay que recordar que Leonardo era más mayor que Juan y Alonso, pero no mucho más pues en 1540 contaría tan sólo con unos 20 años.

Apuntamos tales posibilidades a la espera de que se encuentre algún documento que aclare este asunto. Desde luego, tanto los Falcote como los Carrión hacen gala de un estilo basado en preceptos romanistas, si bien Alonso Falcote los aplica con más laxitud que Juan Falcote y Leonardo de Carrión<sup>832</sup>.

---

<sup>832</sup> Contrató la bóveda de una capilla (en ladrillo, yeso y madera) “con las molduras e figuras y escudos y labores questán dibujados en una muestra hecha a nuestro pedimento por Jacome de Blancas pintor” en San Francisco, en Medina (1552), y el colocar los bultos que había hecho Pedro Garandía, vecino de Alaejos, en la capilla de María de Olivera y Pedro Zuazo, en San Francisco (1553). Trabajó en el retablo del desaparecido Hospital de San Antonio Abad de Medina del Campo (1553-1559) del que se conservan varias piezas en el Museo Nacional de Escultura, institución que también posee un relieve (de busto) de Cristo Resucitado, en papelón, procedente del convento de Agustinas Recoletas de Medina; y en el retablo de la capilla de Diego Salvatierra, también en San Francisco (1554); un retablo para Santa María de Rueda (ca. 1566); el mayor de la iglesia de San Miguel, en Medina (1577). Hizo el de la capilla de Francisco de la Torre en Nuestra Señora de Gracia (1571); el del monasterio de la Madre de Dios en Olmedo (a. q. 1572); con Juan de Astorga contrató el de la capilla mayor de San Juan de Sardón (1574) en Medina, y el mayor de La Magdalena de Matapozuelos (1592). Como suyos se han identificado algunos relieves del retablo mayor de la Colegiata de San Antolín, y en el del Bautismo de Cristo de aquel templo. Cfr. MARTÍ Y MONSÓ, José. *Ob. cit.*, 1898-1901, pp. 213-216. GARCÍA CHICO, Esteban. *Ob. cit.*, 1959, pp. 28-29, 39-58;

Precisamente de Alonso podemos decir que circunscribió su actividad a la actual provincia de Salamanca y a la antigua villa de Valladolid, y que a diferencia de su hermano Juan no hay en su haber obras esculpidas en piedra, ni en arenisca ni en alabastro, y muchísimo menos en mármol.

Lo que sí que fue Alonso fue un destacado tracista de retablos, hábil en su diseño y construcción, mucho más clásico que Juan, prefiriendo las líneas sobrias, puramente arquitectónicas, que la sensualidad ornamental. Manejó esquemas claros superponiendo y yuxtaponiendo cuerpos y calles, regidos por un orden más o menos ortodoxo. Las esculturas se dispondrán en hornacinas, y relieves o pinturas en cajas a modo de ventanas tabernáculos con frontispicios.

Sus esculturas adoptan actitudes solemnes, distantes y frías, bien es cierto que nunca llegó al monumentalismo de Esteban Jordán y Juan de Anchieta. Son figuras muy pesadas y frontales, sin mayor movimiento que el de adelantar una de las dos piernas. Tampoco gustó Alonso de hacer complicados juegos en los paños sino más bien túnicas con mucha caída; mantos o capas que no envuelven por completo la anatomía sino que cuelgan de uno de los hombros y se despliegan por la espalda hasta acabar en el costado contrario; así como cordones que sirven para recoger o unir telas, entre las que no es infrecuente aparezcan trozos del cuerpo desnudo.

En las figuras masculinas, así como en sus musculosos niños, optó por cabellos muy cortos y rizados, bastante teatrales; en las femeninas, o en los Crucificados, vio más adecuado hacer largas guedejas a base de surcos, un tanto onduladas.

Entre las tipologías que más le reclamaron estaban, evidentemente, los retablos, pero también debieron de alcanzar notable popularidad sus esculturas de la Virgen con el Niño, así como los Crucificados. Su participación en la construcción de monumentos efímeros la tenemos documentada en dos ocasiones, ambas conmemorando hechos significativos del reinado de doña Ana de Austria: una en Valladolid, celebrando su entrada en la villa (1570), y otra en Salamanca, en las honras fúnebres que la Universidad celebró tras su defunción (1580).

---

URREA, Jesús, "El templo, la torre y el retablo de Matapozuelos", *BSAA*, 1987, pp. 259-270; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "San Pedro y San Pablo. Tentaciones de San Antonio Abad" en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección / collection*. Madrid, 2009. pp. 150-153; Id. "Cristo salvador" en URREA, Jesús (dir). *Museo Nacional de Escultura II: La belleza renacentista*. Valladolid, 2004. pp. 46-47.

## Su obra

### Primeros encargos; entre las comarcas de Tierra de Alba, el Campo y Vitigudino (1553-1568)

Su primera obra conocida, hasta el momento, es el *retablo* de Peñarandilla contratado de mancomún con el pintor Garcí Pérez, familia política de los Montejo desde, al menos, 1543<sup>833</sup>. El 25 de noviembre de 1553 ambos maestros se concertaron con Pedro González, vecino de aquella localidad, que tenía licencia del provisor de la diócesis, e igualaron un retablo de talla y pintura para la parroquial de la de Asunción, que deberían concluir y entregar en el plazo de dos años. La escritura no especifica nada más, ni siquiera si era el mayor del templo, o estaba destinado a alguno de los arcos laterales de esta iglesia mudéjar que ha perdido todos sus bienes salvo un pequeño Crucificado del siglo XVI que, además, no se sabe si en origen pertenecía a ella.

Algunas otras hicieron juntos el joven Alonso y el citado pintor pues éste, al dictar su testamento el 13 de diciembre de 1557, aseguró que “ por cuanto entre mí y Alonso Falcote, imaginario, vecino de la dicha ciudad ha habido cuentas entre mí y él de dares y tomares, y de obras que hemos hecho el uno al otro y el otro al otro, digo y confieso que hasta el día de hoy están hechas y fenecidas e no nos debemos uno a otro ni otro a otro cosa alguna de las dichas cuentas de los dichos dares y tomares e obras que nos habemos fecho uno a otro y otro a otro, porque todo ello lo tenemos averiguado y está fenecido y acabado entre ambos a dos”<sup>834</sup>.

Contrató también los *retablos colaterales* de la iglesia de El Salvador de Morille, asimismo desaparecidos, pues sabemos que el 15 de febrero de 1560 recibió un poder del mayordomo de su iglesia para cobrar 20 ducados o más, “si más se le debiere” del antiguo mayordomo de la iglesia, por los retablos colaterales que por entonces se estaban haciendo<sup>835</sup>.

---

<sup>833</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 117, 120, 135 y 136.

<sup>834</sup> AHPSa. Juan de Vargas, leg. n.º 4541, fols. 708r-712vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 208-211.

<sup>835</sup> AHPSa. Pedro Gódinez, leg. n.º 2437, fol. 225r. AUSA. R. 6, 3, fol. 265. Como ocurre en Peñarandilla, en este templo hay alguna escultura de poca calidad (*Crucifijo* y *Santa Águeda*) que quizás procedan de alguno de los despoblados de Regañada, Somade, Terrados y Venta de Monasterio que se añadieron a Morille, cfr. MADOZ, Pascual. *Ob. cit.*, p. 163.

El 20 de junio de 1562 Alonso estaba en Vitigudino contratando una *Virgen con el Niño en brazos*, vestidera, de manos y brazos de “anjeo”<sup>836</sup> embutido, de siete palmos (1,47 m) para la ermita de Nuestra Señora del Rosario. De medio cuerpo para arriba tenía que ser “imaginada” de madera de nogal o álamo blanco y su mitad inferior sería de madera de pino “con su llave de hierro de manera que se pueda desencajar por el medio cuerpo”. La tenía que entregar encarnada y pintada en el plazo de mes y medio, por precio de 9 ducados y 3 reales<sup>837</sup>. Lástima que pieza tan curiosamente descrita y fabricada no se haya conservado.

Por un poder que extendió el 22 de diciembre de 1563 sabemos que trabajó en Saucelle. Ese día facultó a Juan del Castillo “estante en la Corte de su Magestad”<sup>838</sup> para que cobrase del beneficiado Lázaro Sandín todos los maravedís que éste y “cualesquier otras personas” de la villa de Saucelle le debían. El documento no concreta la razón de la deuda<sup>839</sup> pero Casaseca dedujo que podría referirse a los retablos colaterales del templo de Nuestra Señora de la Concepción que habrían sido costeados por la orden de Santiago a la que pertenecía el pueblo<sup>840</sup>. Pero sobre tal afirmación, se pueden aducir razonables dudas.

En primer lugar el documento alude como deudores del artista a un beneficiado y a otros vecinos, no a la orden de caballería y no es nada lógico encontrar en un retablo costeados por los santiaguistas toda una serie de santos y santas pertenecientes a la orden premostratense<sup>841</sup>. En tercer lugar, el único relieve subsistente en uno de los retablos representa la *Conversión de San Norberto* y no la de San Pablo como se ha dicho. Por último, el estilo del relieve, los cueros recortados que ornamentan el banco, y los putti, de ascendencia juniana, no tienen que ver con su estilo. Por consiguiente Sandín, con su reclamación, aludiría a alguna otra obra patrocinada por la devoción de los vecinos del lugar como pudiera ser una escultura de *Cristo atado a la columna* existente en el mismo templo según ha indicado también Casaseca, aunque tampoco muy convencido<sup>842</sup>, en nuestra opinión sería más bien por la escultura de *San Sebastián*, y la presencia de estos retablos en Saucelle podría estar justificada por otros motivos.

---

<sup>836</sup> Especie de lienzo basto.

<sup>837</sup> AHPSa. Francisco de Rueda, leg. n.º 6604, fol. 271r v vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 44. Como señal, para empezar su obra, la fábrica le entregó 3 ducados.

<sup>838</sup> ¿Sería el mismo Juan del Castillo que trabajó para Julí y Francés en Santa Margarita?

<sup>839</sup> AHPSa. Antonio de Vergas, leg. n.º 3654, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 267.

<sup>840</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 69. Id. “Cristo atado a la columna”, *Jesucristo. Imágenes del Misterio* [Cat. Exp. Ciudad Rodrigo, Iglesia de San Agustín, 12/08/2000-22/10/2000]. Ciudad Rodrigo, 2000, pp. 74-75.

<sup>841</sup> GÓMEZ-MORENO (Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 462) dijo que probablemente hubiesen llegado a Saucelle procedentes del monasterio premostratense de La Caridad de Ciudad Rodrigo.

<sup>842</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2000, pp. 74-75.



*Cristo atado a la columna ¿Alonso Falcote? Saucelle. Salamanca*

Sobre el *Cristo*, de tamaño casi natural (1,47 m), su lamentable estado de conservación no impide contemplar el interés de su autor por obtener la idea de elegancia a través de la esbeltez. La tela de su paño de pureza se mueve en forma de “x” sobre las caderas dejando por ello al descubierto parte de sus piernas. La barba, partida, alarga en exceso el rostro, de pómulos marcados, boca entreabierta, nariz grande pero armónica, y ojos semicerrados. Su pelo lacio está formado por desordenadas guedejas, muy gruesas, pegadas unas a otras.

El *San Sebastián* es una buena pieza romanista, paño atado a la columna en forma de “x”, y cabeza llena de rizos muy escenográficos que en algo recuerdan a las figuras del retablo de Santa María de los Caballeros.

En cuanto a los dos *retablos*, son casi gemelos, sencillos y elegantes, formados por banco decorado con cartuchos inspirados en fórmulas flamencas como las de Hans Vredeman de Vries (1527- ca. 1604/06) en soluciones muy parecidas a las desarrolladas en León por artistas como Angés el Mozo, dobles columnas de orden jónico flanqueando una hornacina central y pares de pinturas superpuestas en su intercolumnios; el quebrado entablamento, decorado, soporta un segundo cuerpo a manera de ático formado por pilastras jónicas estriadas en un caso y, en el otro, por estípites que presentan muchas similitudes con ciertas cariátides de Vredeman<sup>843</sup>, con turbantes como lo haría Lucas Mitata en el retablo de Fuenteguinaldo, sosteniendo un frontón ondulado. Motivos en “S” y *putti* muy musculosos, recortados, sujetando guirnaldas de frutos; en los laterales, pulseras, flanqueadas por cueros recortados, trepan hasta el entablamento mediante garras fantásticas de león.

Los retablos han perdido sus esculturas titulares pero el del lado de la epístola conserva en su ático parte de un interesante relieve con el tema de la *Conversión de San Norberto*, compuesto en dos registros superpuestos: en el inferior, Saulo derribado en tierra por su cabalgadura ofrece una posición forzada apoyado en su antebrazo izquierdo mientras eleva su brazo derecho para protegerse de la invisible luz cegadora; en el superior, el caballo parece estar saltando por encima del jinete en tanto que un tercer personaje simula pronunciar las palabras escritas en una filacteria. NORBERTVS QUO VADIS, aludiendo al accidente de caballo que sufrió Norberto de Xanten (1080-1134) donde se reveló su vocación religiosa, en un episodio similar al del discípulo Pablo en Damasco. Es lógico, como ya apuntó Gómez-Moreno, que ambos procedan del monasterio premostratense, de canónigos regulares, de Nuestra Señora de la Caridad en Ciudad Rodrigo.

---

<sup>843</sup> Se fechan las cariátides de Vredeman hacia 1565. *The New Hollstein dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 – 1700. Vredeman de Vries*, vol. XLVII (part I), pp. 203-214.



*Retablo colateral (epístola). Anónimo juniano. Saucelle. Salamanca*

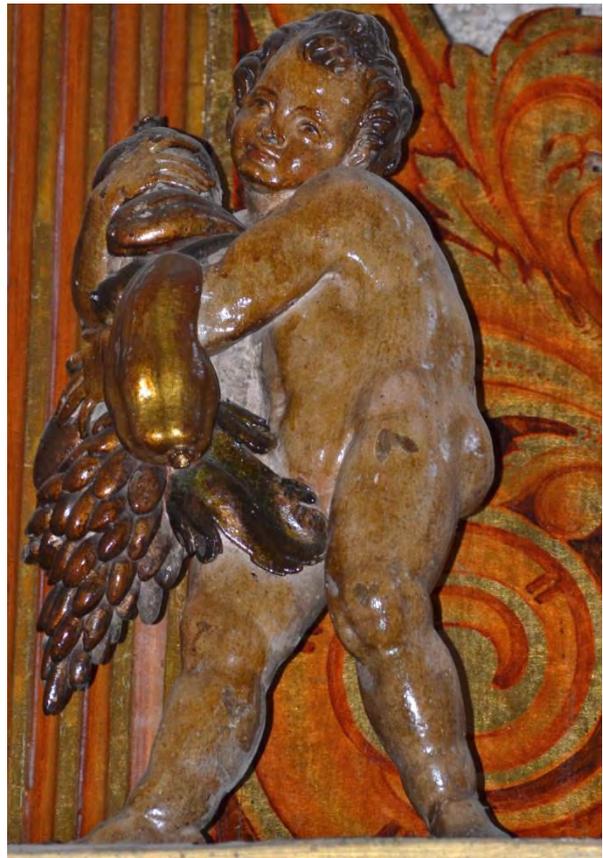


Caída de San Norberto. Anónimo juniano. Retablo colateral (evangelio). Saucelle. Salamanca

El maestro debió de causar buena impresión en Vitigudino pues el 1 de octubre de 1565 su cofradía de la Vera Cruz, sita en la iglesia de San Nicolás, le encargó un *Cristo Crucificado* con su cruz de cinco cuartas de vara (1,05 m) similar a un crucifijo pequeño “que tiene hecho y acabado en boj” pudiendo imaginar que éste sería un modelo que el escultor enseñaba a sus posibles clientes. En la escritura que firmaron las dos partes se especifica que lo haría a partir de un trozo de álamo blanco que ya se le había entregado y que no se podía marchar de la villa hasta haberlo dejado terminado. El precio se acordó en 9 ducados, a no ser que la “pieza fuere muy natural”, motivo por el cual se le podía dar “lo que más mandare el beneficiado” de la cofradía don Gonzalo Álvarez.

El día 24 Alonso solicitó su libranza y exigió que tasasen la pieza porque ya la tenía hecha de acuerdo a la letra del concierto. Sin embargo surgió algún problema porque los cofrades le dieron por libre y se quedaron solo con la cruz decidiendo que Falcote “haga con el Crucifijo lo que quisiere”<sup>844</sup>. Por ello pensamos que el artista podía ya tener hecho el

<sup>844</sup> AHPSa. Francisco de Rueda, leg. n.º 6605, fols. 153r-154vº. AUSa. R. 6, 3, fol. 45. Muchos años después, el 2 de agosto de 1590, la misma cofradía encargó a Lucas Mateos, de San Felices de los Gallegos, “pintar el altar de la Cruz”. En la peana de la cruz había de realizar una historia, la que se le dijese, y a los lados del



*Putti con guirnaldas*. Anónimo juniano. Retablo colateral (evangelio). Saucelle. Salamanca

Crucificado y únicamente tendría que acomodarlo a las exigencias de los cofrades pues no es lógico que por él pidiese 9 ducados cuando otro que haría para la localidad de El Cerro, de 1,25 m, lo contrató en 42 ducados.

La última obra que realizó en Salamanca antes de trasladarse a Valladolid fue una escultura destinada al lugar de Andrés Bueno. La escribió el 29 de junio de 1568 ya que el visitador de la diócesis había autorizado al templo para que se hiciese “una imagen a voluntad del mayordomo que a la sazón fuese” de cinco palmos (1,05 m). Le dieron de plazo dos años, que empezarían a contar una vez comenzase a trabajar en ella y cobraría la cantidad en que la estimasen dos profesionales del oficio, cuando estuviese asentada en el templo<sup>845</sup>.

---

“Crucifijo”, en el muro, tenía que pintar una Virgen y un San Juan; al fondo la Jerusalén Celeste. En el lienzo de pared donde estaba el nicho que hacía las veces de altar haría una arquitectura fingida, con sus pilastras, cornisa y frontispicio. Comenzó a trabajar el día de San Roque y se le entregaron 26 jornales que montaron 7.800 maravedís. Quizás la Cruz de madera a la que se refiere el concierto fuese la que entregó Falcote en 1565. AHPSa. Francisco de Rueda, leg. n.º 6630, fols. 732r y vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 118.

<sup>845</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 17, nota 14.

## **Estancia en Valladolid (1569-1572); el *Caballo de la Fertilidad* para recibir a la reina**

Desconocemos el motivo exacto por el que Falcote decidió abandonar temporalmente su vecindad salmantina y establecerse con su familia en la villa del Pisuerga; quién solicitó sus servicios y qué le impulsó a hacerlo cuando en aquella villa había tantos y buenos profesionales dedicados al trabajo artístico de la madera. Lo que sabemos es que aquí residía desde abril de 1569 y que estaba empleado en la construcción de alguna obra<sup>846</sup>.

Sea como fuere, el 25 de agosto de 1570 la Justicia y Regimiento de Valladolid se concertó con él para que en el plazo de 22 días, a los que se añadieron otros 17 de prórroga, fabricase en madera y yeso una obra efímera que se utilizaría durante los festejos públicos programados entre los días 3 y 7 de noviembre para recibir a doña Ana de Austria, y que continuamente se describe en la documentación como un *Caballo* encima de cuya montura se dispondría una figura de mujer “que ha de significar la fertilidad”<sup>847</sup>, aludiendo probablemente a Astarté, diosa de la Fecundidad y señora de los caballos<sup>848</sup>, con el fin de propiciar las esperanzas depositadas en la joven reina que llegaba en aquel momento a casarse con Felipe II para dar al trono español un heredero, varón y sano.

El poeta y prosista Damasio de Frías y Balboa<sup>849</sup>, criado del Almirante de Castilla, que en 1565 fue el responsable de la elaboración del programa iconográfico y de los textos que dieron apoyo a las construcciones efímeras con las que la villa acogió el 3 de mayo de aquel año a Isabel de Valois, anterior esposa de Felipe II<sup>850</sup>, se encargó también de diseñar el nuevo monumento facilitando un primer proyecto a la parte contratada. En éste la altura del caballo, desde los cascos a las orejas, tendría 17 pies (4,60 m) y el tamaño de la figura femenina sería “conforme al caballo” el cual se colocó sobre un pedestal peana decorada con mascarones y pilastras de 11 pies de alto (aprox. 3 m).

Sin embargo, al licenciado Jiménez Ortiz, miembro del Consejo de Su Majestad y Alcalde de su Casa y Corte, le pareció poco este alzado y ordenó modificar a Frías y Balboa su traza

---

<sup>846</sup> Id. *Ob. cit.*, 2015, pp. 17-18.

<sup>847</sup> Todos los datos sobre este *Caballo de la Fertilidad* los publicamos en Id. *Ob. cit.*, 2015, pp. 18-24, nota 19.

<sup>848</sup> Divinidad fenicia cuyo culto estuvo muy arraigado por el Mediterráneo. Se conservan numerosas representaciones suyas, desnuda, montada a caballo o acompañada de equinos. Tampoco es extraño encontrarla sosteniendo plantas, flores, frutos e incluso palomas. Cfr. BLÁZQUEZ, José María. *Mitos, dioses, héroes, en el Mediterráneo antiguo*. Madrid, 1999, pp. 185-187 y 254-256

<sup>849</sup> Entre sus obras destaca el Diálogo en alabanza a Valladolid (1570-1577). ALONSO CORTÉS, Narciso. “Diálogo en alabanza de Valladolid, por Damasio de Frías”, *Miscelánea vallisoletana* (tomo I, segunda serie). Valladolid, 1919 (Ed. consultada: Valladolid, 1955, p. 259.

<sup>850</sup> Cfr. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. “Arquitectura efímera en la historia de Valladolid”, *Conocer Valladolid. VII Curso de patrimonio cultura (2013-2014)*. Valladolid, 2014, p. 71.



Recreación en la Grand Place de Bruselas del Ommengan du Sablon que desfiló en 1549 ante Felipe II<sup>851</sup>

acrecentándola 3 pies más: dos que ganaría en altura el caballo, aumentando con él proporcionalmente la figura de la mujer, y uno la peana porque en ella debían de instalarse ruedas para poder desplazarlo. La policromía, enriquecida con labores de oro y plata, sería del color “que lleva [la traza] o bero oscuro”<sup>852</sup> utilizándose también albayalde y estaño. Sin duda, el poeta conocería bien el texto del *Felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, escrito por Juan Calvete de Estrella (Amberes, 1552) que narra su entrada en Bruselas. En aquella ocasión se fabricó también la figura de un caballo que tendría formalmente cierta semejanza con el de Valladolid y que desfiló en la Ommegang du Sablon por la Grand-Place de Bruselas. Aquel era:

muy grande con alas, que parecía aquel tan celebrado Pegaso, que a Belerophonte llevó por el ayre, quando mató en Lycia al espantoso monstruo Chimera. Venian a cavallo encima dél quatro niños armados de luzidas armas. Trayen todos gorras de grana en las cabeças con plumas blancas y espadas desnudas en sus manos, las quales blandiendo las espadas, hazían cierta manera de son cantando una canción en su lengua Flamenca<sup>853</sup>.

<sup>851</sup> *La Hormiga de Oro*, 26-II-1930

<sup>852</sup> El vero, del latín verus (manchado de varios colores) hace referencia al codiciado pelaje de la Martes Zibellina, mamífero de pelo suave y espeso de color marrón vivo, con una mancha amarilla o blanca en la garganta.

<sup>853</sup> CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*. Amberes, 1552, p. 77.

Por desgracia, las celebraciones con las que la villa de Valladolid obsequió a su reina han pasado inadvertidas, entre otras razones por no haberse conservado la documentación que hacía alusión a las mismas en las actas municipales<sup>854</sup> ni conocerse escritura notarial o crónica alguna, a diferencia de las que se organizaron en Burgos, Segovia o Madrid<sup>855</sup>, por lo que no podemos saber si este caballo, como es lógico, formó parte de un programa iconográfico mucho más amplio que completase su significado simbólico, lamentando que López de Hoyos silenciara la pompa y descripción del “recibimiento de arcos, invenciones y otros regocijos” con los que solemnizó “don Iuan Çapata de Cárdenas, natural de Madrid, Obispo de Palencia, Conde de Pernia y presidente de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid” el recibimiento de su Majestad<sup>856</sup>.

En los gastos producidos por su bienvenida y estancia, la villa invirtió la suma de 27.272 ducados<sup>857</sup> habiendo autorizado el Real Consejo de Castilla que tomase a censo hasta 30.000 ducados de sus propios, rentas y sisas por estar “muy empenada y alcançada de propios”<sup>858</sup>. De forma indirecta se refirió a esta entrada Damasio Frías (ca. 1577), al sorprenderse de la capacidad que tenía la plaza mayor de Valladolid “con yo haberla visto otras dos veces quando entro la Reyna, nuestra señora en ella”<sup>859</sup>.

Ana de Austria y su comitiva partieron de Burgos el 28 de octubre de 1570, tardando intencionadamente seis jornadas en llegar a Valladolid para que la villa pudiese concluir el recibimiento que había planeado. Como la entrada se produjo el día 3 de noviembre y el cortejo no la abandonó hasta el día 7<sup>860</sup>, los festejos con los que se honró a la soberana

---

<sup>854</sup> GANZO GALAZ, Natalia. *Una esposa para el rey: itinerario y recibimientos de la reina Ana de Austria (1570)*. (TFM Estudios Avanzados en Historia Moderna). Universidad de Cantabria, 2014, p. 54.

<sup>855</sup> SANZ, M.<sup>a</sup> Jesús. “Festivas demostraciones de Nimega y Burgos en honor de la reina doña Ana de Austria”, *BSAA*, XLIX (1983), pp. 375-396. CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570”, *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [Cat. Expo. Museo Nacional del Prado, 1999]. Madrid, 1998, pp. 251-268. ESPIGARES PINILLA, Antonio. “La emblemática en el recorrido festivo de Ana de Austria por la ciudad de Madrid (noviembre de 1570)”, en BERNAT VISTARINI, A. P. y CULL, J. T. (Coords.). *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Madrid, 2002, pp. 193-202. SURTZ, Ronald. “La entrada de Ana de Austria en Burgos (1570): lecciones iconográficas para una reina”, en BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (Coord.). *Homenaje a Luis Quirante*. Vol. 1. Valencia, 2003, pp. 385-397. JIMÉNEZ GARNICA, Ana M.<sup>a</sup>. “Funcionalidad de la Epigrafía efímera en las fiestas nupciales madrileñas de Felipe II y Ana de Austria”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 49 (2003-2004), pp. 225-248.

<sup>856</sup> LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Ob. cit.*, p. 5.

<sup>857</sup> BENASSAR, Bartolomé. *Valladolid en el siglo de oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid, 1983, p. 452.

<sup>858</sup> AMVa. CH 75-3.

<sup>859</sup> Recordaba las entradas de las reinas Isabel de Valois (1565) y Ana de Austria (1570). ALONSO CORTÉS, Narciso. *Ob. cit.*, 1919, p. 259.

<sup>860</sup> Algunos pormenores del viaje en GANZO GALAZ, Natalia. *Ob. cit.*, pp. 52-54.

debieron de ser fastuosos por lo que resulta paradójico que, hasta ahora, apenas se haya tenido noticia de cómo se desarrolló tal acontecimiento.

Hoy sabemos que, gracias a las ruedas de que disponía su pedestal, el Caballo de la Fertilidad “anduvo” por la Plaza Mayor acompañado de “trompetas, atabales, mucha música y espectáculos de pólvora”, imaginamos que el mismo día del ingreso de la reina, como si se tratase de un monumental Caballo de Troya. Rodeó la plaza pasando por delante del convento de los franciscanos para salir por la calle Santiago hasta llegar a su desembocadura en la Puerta del Campo, donde se instaló y se colocó junto a una “hechura y retrato” del “conde don Perançules” o conde Pedro Ansúrez, fundador de la ciudad que se realizó también con motivo de la referida entrada y que fue pintada por Santiago de Remesal<sup>861</sup>. Una vez despejada la Plaza se celebró un juego de cañas.

Su fabricación se efectuó en una calle que desembocaba en la Plaza Mayor junto a unas casas que los López de Calatayud poseían en ella esquina a la actual c/ Calixto Fernández de la Torre<sup>862</sup>, pero durante su construcción surgió un grave problema que a punto estuvo de arruinar el proyecto ya que la Justicia y Regimiento de la villa se negó a entregar dinero a Falcote para terminarlo, por lo que éste se vio forzado a paralizar su trabajo el 3 de octubre pidiendo que se le concediese el finiquito. No obstante, la parte contraria le obligó a continuar la obra comprometiéndose a sufragar los gastos, y a ampliar el plazo de entrega hasta dos días antes de la entrada de la reina doña Ana de Austria, la cual se efectuó el 3 de noviembre, imponiendo a Falcote un veedor, Antonio Ruiz de Sandoval, encargado de supervisar y comprar los materiales necesarios para terminar el proyecto, a quien el maestro tuvo que “aceptar en contra de su voluntad”. Falcote, sus oficiales y cinco maestros contratados a su costa en Salamanca, de los que conocemos el nombre de cuatro, trabajaron a destajo para terminar el caballo a tiempo<sup>863</sup>.

Se trataba de los escultores Mateo Vangorla, cuyo salario era de 7 reales al día, y Bautista Vázquez (1534-1596)<sup>864</sup>, que ganaba 1 ducado, el entallador Antonio de Yarza (n. 1528)<sup>865</sup>,

---

<sup>861</sup> VEGA ROJO, Anastasio. *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*. Valladolid, 1999, p. 118.

<sup>862</sup> URREA, Jesús. *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid, 1996, p. 293. El manuscrito de los Diálogos de Damasio Frías perteneció al regidor-poeta don Antonio López de Calatayud, “hombre de cultura no vulgar”, ALONSO CORTÉS, Narciso. *Ob. cit.*, 1919, p. 229-230. Es probable que el nombre de la c/ del Caballo de Troya que en 1668 se daba al primer tramo de la actual c/Calixto Fernández de la Torre aludiera al borroso recuerdo del caballo que en ella se fabricó un siglo antes.

<sup>863</sup> Quizás el quinto oficial fuese su hijo Antonio.

<sup>864</sup> CARRIZO SAINERO, Gloria. “Las fuentes de información para el estudio del escultor Bautista Vázquez, el Leonés”, *Boletín Millares Carlo*, 12 (1993), pp. 169-184. No se le conoce obra en Salamanca. Se sabe además que en 1556 actuó como testigo, junto con Vangorla, en el testamento de Ana de Aguirre, por lo que cabe suponer que perteneciese al taller de Juni. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. *Ob. cit.*, 1996-

y el pintor “de óleo” Pedro de Santiesteban (n. 1544), miembro de una familia de pintores activos en la ciudad del Tormes<sup>866</sup>. Junto a ellos intervino el “ensamblador y entallador de imágenes” borgoñón Claudio del Mazón, de 30 años, que vivía con el ensamblador Benito Giralte en la Plazuela vieja de Valladolid<sup>867</sup> y al que Falcote remuneró su trabajo con medio ducado al día, además del ensamblador Pedro del Valle, de 33 años, que vivía en la Plazuela del Barrio Nuevo (hoy Plaza de San Nicolás) y al que pagaba 4 reales y medio, amén de otros oficiales que no se detallan. Todos, según declaraciones hechas por los testigos de la parte de Falcote en el pleito entablado entre éste y la Justicia y Regimiento de la villa por la obra<sup>868</sup>, se alojaban en casa del maestro que les daba comida y excelente salario. El grupo escultórico se entregó cuatro días antes de la entrada de la reina.

Cuando el escultor paralizó el trabajo, el licenciado Ortiz le retiró los oficiales que había traído de Salamanca y los puso a trabajar al servicio del pintor Gaspar de Palencia, hecho por el cual Alonso se sintió profundamente agraviado, lo cual permite pensar que aquel también participó en el decorado de la plaza o la carrera que siguió la comitiva por la villa. Sea como fuere, poco después los salmantinos volvieron a emplearse en la obra del Caballo hasta que éste se concluyó y entregó.

En la tasación del trabajo de Falcote intervinieron los dos escultores más importantes que entonces había en Valladolid: Juan de Juni, que representó los intereses del artista y sigue incidiendo la estrecha relación que mantuvieron ambas familias<sup>869</sup>, mientras que Esteban Jordán lo hizo de parte de la Justicia y Regimiento. Aunque el 10 de noviembre de 1570 se les nombró para realizar este encargo, Falcote tuvo que acudir al consistorio 18 días después reclamando que se hiciese la valoración pues ambos artistas no querían “declarar ni dar sus pareceres”.

Presionados por las autoridades, aquellos la emitieron el día 29 conviniendo que Falcote debía cobrar por su Caballo de la Fertilidad 720 ducados en esta forma: 450 por la escultura, englobados los gastos de ensamblaje, clavazón, andamios, madera y demás pormenores, y

---

1997, p. 16. Después de intervenir en el Caballo regresó a León de donde, en mayo de 1572, se declara vecino. AUSA. R. 6, 3, fol. 215 y ss.

<sup>865</sup> Este maestro trabajaba en 1564 en el pedestal del órgano de la Catedral nueva de Salamanca.

<sup>866</sup> La declaración de los tres maestros se encuentra transcrita en el *apéndice documental* (DOC. V).

<sup>867</sup> Giralte avaló a Falcote en esta empresa. Por entonces, a causa de las obras del templo, concertó desmontar el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Valladolid.

<sup>868</sup> ARChVa. P. Civiles, Zarandona y Balboa (olv), c. 798, 2.

<sup>869</sup> Hay que recordar que en 1572 Falcote declaró a favor de Juni en el pleito por el retablo de Briviesca, en el que se había puesto en tela de juicio la profesionalidad del francés por la tasa que había emitido del mismo, así como su condición de “buen cristiano”. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2009, p. 359. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Ob. cit.*, 2012, p. 39.

otros 270 por la pintura<sup>870</sup>. Sin embargo, el 2 de enero de 1571 Falcote acudió al Tribunal de la Real Chancillería vallisoletana denunciando que aún se le debían 218 ducados y 3 reales, y que la Justicia y Regimiento de la villa se negaba a pagarle “maravedís algunos” alegando que la tasación que había dado Esteban Jordán no era legal porque éste no fue nombrado por los regidores y diputados que se ocupaban de las fiestas sino por otros “que no tenían noticia de este negocio”; que el valor en que, tanto Jordán como Juni, habían estimado la obra, 720 ducados, era excesivo y que no valía más de 300; y, finalmente, que Falcote no había concluido el Caballo en los 39 días que se le habían concedido, obviado de forma deliberada el compromiso contraído entre ambas partes en tenerlo acabado dos días antes de la entrada de la reina.

Para reforzar su postura, la Justicia y Regimiento presentó como testigos a varios “enemigos capitales” de Falcote: Pedro Jiménez y los pintores Juan Tomás Celma y Gaspar de Palencia, los cuales, según el escultor, “han procurado y procuran de echarme desta Villa y hacerme todo el mal que ellos pueden” y rogaba que se tachase su declaración porque con ellos estaba librando un pleito paralelo -el de la agresión del joven aprendiz- y su testimonio no podía ser imparcial. A los testigos del interrogatorio, celebrado el 3 de febrero de 1571, se les preguntó por dos cuestiones muy concretas: si Falcote había continuado la obra del Caballo de la Fertilidad sin el consentimiento de la Justicia y Regimiento de la villa, corriendo con los gastos de la construcción, y si la tasa emitida por Jordán y Juni había sido desmesurada. Juan Tomás Celma, de 50 años, Gaspar de Palencia, de 35, y Pedro Jiménez que se “hallaba en casa” del primer pintor, así lo corroboraron enfrentándose, no solo a Falcote, sino a los grandes maestros de la villa poniendo en duda su juicio; también lo hicieron el imaginero Juan Santos, que vivía “en casa de Celma”, de 35 años, el pintor Diego Martín Alderete, de 30 años, y los tracistas Francisco<sup>871</sup> y Juan de Salamanca, padre e hijo respectivamente, de más de 55 años el primero, y de 30 el segundo<sup>872</sup>. Precisamente, Francisco fue quien emitió la única opinión conocida, y por cierto muy dura, sobre la obra de Falcote estimando que su “caballo no tiene cuerpo de caballo ni con acierto ninguna facción” y que “su cuerpo era tan ancho y tan abierto de piernas y con gran cuerpo que el maestro hubo de haber errado”.

---

<sup>870</sup> Por entonces, Mateo Vangorla había cobrado 168 reales y otros 88 Antonio de Yarza.

<sup>871</sup> Francisco de Salamanca, tracista de la reforma urbana de la villa después del incendio de 1561, recibió cuatro años después el encargo del Ayuntamiento de los festejos por la entrada de Isabel de Valois. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Ob. cit.*, 2014, p. 71.

<sup>872</sup> Llamado por el Condestable de Castilla, Juan de Salamanca declaró a su favor en 1572 en el pleito que mantenía con Pedro López de Gámiz por el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, posicionándose esta vez del lado de Juan de Juni y Alonso Falcote. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2009, p. 359.

El 30 de enero el procurador de Falcote entregó en el Tribunal trece preguntas que deberían contestar los testigos de su parte, amigos y compañeros de oficio, que dieron su parecer en los días sucesivos en Valladolid, Salamanca, Tordesillas y Medina del Campo.

Entre ellas cabe destacar las preguntas siguientes:

2.<sup>a</sup>: “yten si saben, creen y vieron e oyeron decir que después que el dicho Falcote empeço a hacer el dicho Caballo por el modelo que le fue dado [...] con mucha diligencia e cuidado, e teniendo hecho buena parte del, por parte de los dichos Justicia y Regimiento le fue mandado dejase dicha obra e no proçedise en ella”.

3.<sup>a</sup>: “Yten si saben que después de haber çesado en la dicha obra, por parte del dicho Regimiento y por mandato del señor licenciado Jiménez Ortiz fue requerido que prosiguiese la obra del dicho caballo e le acabe e pusiese en perfección para dos días antes que su Magestad entrase en la Villa”.

4.<sup>a</sup>: Que para terminar la obra “metió en ella muchos oficiales a los que les daba grandes salarios e de comer por que en aquel tiempo no se hallaba ningún oficial que supiese haçer la dicha obra, e los que había le costaban muy caros”.

6.<sup>a</sup>: “Yten si saben que la dicha obra del caballo la hiço el dicho Falcote muy bien y con gran perfeçion e en ella hiço grandes gastos, de todos materiales, e de oficiales, e puso grandísima industria, e fue tanta e tanto el dicho gasto que los testigos saben que vale la dicha obra del caballo, hecha y acabada tal y como el dicho Falcote acabó, a justa y común estimación vale myll ducados”.

7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: Que acabado el caballo Falcote la Justicia y Regimiento se “alegraron mucho dello e mandaron que se pusiese en la Plaça publica desta Villa”, “junto a la callede Santiago, e después anduvo el dicho caballo por la plaça con ruedas, e después fue llevado por la calle de Santiago y puesto junto a la hechura y retrato del conde Perañçules, donde agora esta”.

11.<sup>a</sup> y 12.<sup>a</sup>: Que si en la tasa hecha por Juan de Juni y Esteban Jordán “fue agraviado el dicho Falcote y no la dicha Villa” porque la obra valía 1000 ducados, y que aquellos, pese haberla tasado en 720 ducados, eran “muy buenos e principales maestros e buenos cristianos, temerosos de Dios, e muy buenos oficiales de arquitectura, ensamblaje y escultura”.

Todas las preguntas fueron corroboradas por los testigos. En Valladolid, como vecinos de ella, declararon los ya citados Claudio del Mazón y Pedro del Valle, que “había(n) trabajado en el caballo desde que se empezó hasta que se acabó”; un ensamblador llamado Gerónimo de García, que vivía en la Plazuela del Almirante, de 27 años, y que afirma “haber tratado y estado con el dicho Juan de Juni”; el escultor Sebastián de Burgos, de 34 años; el flamenco Giraldo del Río, ensamblador de 30 años, que vivía en la Plazuela Vieja y que declara que Juni y Jordán eran tan buenos escultores “como los ay de aquí a Flandes”; y, por último, el criado del Almirante de Castilla y autor de las trazas del Caballo de la Fertilidad, Frías y Balboa.

En la Villa de Tordesillas emitió testimonio el escultor Miguel de Malinas, de 54 años, declarando que había trabajado tanto con Juni como con Jordán, y que sabía de tres escultores vecinos de Salamanca empleados en el Caballo de la Fertilidad: Mateo Vangorla, Bautista Vázquez, y Antonio Yarza, a los que seguramente conoció en la ciudad del Tormes pues Miguel debía de ser familiar de un imaginero llamado Antonio de Malinas que trabajó para su catedral en entre 1523 y 1524<sup>873</sup>.

En Salamanca testificaron Mateo Vangorla, quien dijo haber estado presente en la tasación que hicieron Juan de Juni y Esteban Jordán, Antonio Yarza y Pedro de Santiesteban, pero no Bautista Vázquez, quien ya debía de haber regresado a León.

Más interesantes resultaron las respuestas al interrogatorio de los vecinos de Medina del Campo Leonardo, de 53 años, y Pedro de Carrión, padre e hijo respectivamente, quienes afirmaron ser familia de Alonso Falcote aunque “no por ello no dejarán de decir la verdad”; parentesco que confirmó Pedro, oficial de escultura, talla y ensamblaje de 27 años, sin precisar el grado el cual concretó Leonardo diciendo que Falcote era sobrino suyo, “hijo de una media hermana”. Además, gracias a su testimonio sabemos que ambos trabajaron en los festejos con los que la ciudad de Burgos obsequió a doña Ana de Austria encargándose de las “imágenes, pólvora, cohetes y otras invenciones de fuego”.

Allí Pedro oyó decir a Rodrigo de la Haya, a Pedro de Amberes y “a otros muchos oficiales del oficio de escultor” que la Justicia y Regimiento de Valladolid habían apartado a Falcote de la obra del Caballo de la Fertilidad pero que con posterioridad volvieron a emplearle en ella, y que éste había mandado ir a buscar a Burgos, Medina y Salamanca, oficiales con los que terminar a tiempo el monumento. Pedro dijo además que él había viajado hasta Valladolid y visto personalmente el Caballo dos días antes de la entrada de la reina, “en un atajo que estaba en la Plaza Mayor de la dicha villa entre casas, y que cuando este testigo lo vio estaba terminado de hacer y le quitaban los andamios con que se había hecho”.

Apuntó además que el veedor “tenía cuenta de la gente que entraba e salía a ver el dicho caballo” y que éste se afanaba en “recoger los clavos e madera que se quitaban de los dichos andamios [para darse] gran prisa en desenbaraçar[los]”. Por su parte, Leonardo de Carrión afirmó que como él había salido de Burgos en torno el 23 de septiembre, al pasar por Valladolid para ir a Medina a cultivar sus viñedos, vio esta obra “envarada” porque “estaba parada e decía [su sobrino] que el Regimiento le había dicho que no la prosiguiese”. Tanto Leonardo como su hijo debían conocer a Bautista Vázquez porque ambos le mencionan

---

<sup>873</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 359.

como oficial a las órdenes de Falcote e incluso precisan el salario que recibía por su trabajo. Por el mismo motivo, Pedro debía conocer también a Mateo Vangorla.

El 6 de febrero de 1571 el procurador de Alonso Falcote elevó un nuevo interrogatorio, mucho más escueto con el que pretendía desacreditar a los testigos de la Justicia y Regimiento de la villa. Sus preguntas fueron: Si conocían a los pintores Juan Tomás Celma y Gaspar de Palencia, al tracista Francisco de Salamanca y a su hijo Juan, así como al aprendiz de escultura Pedro Jiménez; si por ser profesionales de otros oficios éstos no entendían nada de escultura; y si eran enemigos capitales de Falcote. Todos estos interrogantes los confirmaron los tres testigos que presentó el escultor: el ya citado Gerónimo García, el ensamblador Gaspar de Umaña<sup>874</sup>, de 32 años residente en la Plaza del Almirante, que declara conocer a Falcote desde hacía cinco años, e Isaac de Juni, que dice ser pintor<sup>875</sup>, tener “treinta y dos o treinta y tres años”<sup>876</sup>, y conocer al escultor desde hacía cuatro o cinco años. El 17 de marzo de 1571 Alonso de Arellano falló en contra de la Justicia y Regimiento condenándoles a pagar a Falcote los 218 ducados y 3 reales y medio que se le debían<sup>877</sup>, sentencia que fue apelada el día 23 de aquel mismo mes y de la que, sin embargo, no hubo proceso por lo que es posible que las partes llegasen a un acuerdo.

De su actividad profesional en Valladolid sabemos que el 1 de junio de 1571 se comprometió a hacer, por 35 ducados, cuatro *cajas* “para relicarios que han de tener reliquias” para el convento de Santa Catalina, que habían de colocarse en el pedestal del retablo que las religiosas tenían en el coro bajo. Cada una llevaba dos puertecillas y tenían decorados sus frentes con arquerías -en cuyas enjutas había serafines, los fustes sobre pedestales y encima, rodeando toda la caja, un entablamento-. Salieron como testigos los vallisoletanos Pedro de Zamora, carpintero, y Santiago Espelo, criado de las monjas, así como Luis de Ocampo “portugués, vecino de la villa de Cubillas en el reino de Portugal”<sup>878</sup>.

---

<sup>874</sup> Después de este juicio, Gaspar de Umaña colaboró con Juan de Juni entre 1573 y 1577 en la construcción del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco. Con él además compartía casa-taller.

<sup>875</sup> Consta que a comienzos de la década de los 50 Isaac era aprendiz en el taller del pintor italiano Benedito Rabuyate pero su principal actividad fue la de escultor. Su declaración como pintor se justifica porque en el interrogatorio se necesitaba a alguien que entendiese de pintura para juzgar con dureza a Celma y a Palencia ya que Gerónimo García y Gaspar de Umaña eran ensambladores.

<sup>876</sup> Es complicado fijar el nacimiento de Isaac por las fechas tan dispares que dio a lo largo de su vida pero tuvo que suceder entre 1537 y 1539. Cfr. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Ob. cit.*, 2012, p. 24.

<sup>877</sup> Por la sentencia se sabe que Benito Giralte había avalado a Falcote en la obra del Caballo. El 21 de marzo de 1571 éste acudió, con el barbero Alonso Carrasco y Juan de Salvatierra, a reclamar lo que se le debía, declarando además que vivía en la Plazuela Vieja

<sup>878</sup> AHPVa. Francisco Fanega, leg. n.º 248, fols. 511r-512vº. Cfr. *Apéndice documental* (Doc. VIII).

## La actividad de su taller en las décadas de 1570 y 1580

Antes del 7 de mayo de 1574 Falcote había regresado a Salamanca, ese día declaró haber cobrado de Alonso Velazco, vecino del lugar de Alberguería, mayordomo de la iglesia de Torre de Marín Pascual, 770 maravedís con lo que acaban de pagar los 134.000 (358,28 ducados) en los se tasó el *retablo* que había hecho para el templo<sup>879</sup>.

Ese año debió contratar una *Virgen del Rosario* para la cofradía existente en Villoruela con su mayordomo, Melchor Rondero. Falcote, que declaró haberse detenido el proceso de fabricación de la imagen, se presentó en la villa 20 años después con la talla “en perfección y pintura, por lo cual yo acudí a la cofradía para que nombrasen personas que la tasasen para yo ser pagado”. El nuevo mayordomo, asustado y sorprendido, declaró entonces no tener dineros con los que poder pagarle. No le salió mal la estrategia al escultor, al que la cofradía le dio 6 ducados el 31 de marzo de 1594 “para que os vayáis y quedéis con la imagen”<sup>880</sup>; imagen que estamos seguros vendería a otro comprador ampliando las ganancias.

Al mismo tiempo, tan ingenioso “empresario” debió trabajar en otra escultura de *Nuestra Señora* para Villamayor, pintada y estofada de buen oro. En su tasación se produjo diferencias entre el escultor, que ya había recibido 170 reales, y el Concejo de aquella villa. Para acabar con las opiniones dispares sobre su valor nombraron como árbitro y mediador a Cristóbal Núñez, canónigo de la Catedral y visitador del obispado, que acudió a la villa el 21 de abril de 1575 acompañado de Falcote y, después de ver la imagen en la iglesia parroquial, comunicó al Concejo que debían de entregar al escultor 42.000 maravedís más (112,29 ducados): “que de presente paguen 20 ducados por los cuales está empeñado un cáliz de plata de la iglesia en casa del dr. Fuentesueña”, y lo restante para finales de agosto. Si no pudiesen pagar Alonso se reservaba el derecho de quitarles la figura que les había dado “obligándose [...] de darles otra imagen de menos costa conforme al dinero que tiene recibido”. Como en el pueblo “no querían que la imagen volviese al dicho Alonso Falcote” aceptaron lo establecido por el canónigo.

Parece que el Concejo de Villamayor no cumplió con su parte del acuerdo y el escultor promovió pleito ante la justicia salmantina el 1 de setiembre de 1575. A su favor declararon

---

<sup>879</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 24, nota 48. Torre de Martín Pascual pertenece al término municipal de Galindo y Perahuy, entre Doñinos de Salamanca y Carrascal de Pericalvo. En la zona, sobrevive una pequeña iglesia dedicada a Nuestra Señora a la que no hemos tenido acceso.

<sup>880</sup> AHPSa. Antonio de Vera, leg. n.º 3218, fols. 308r-309vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 52.

el bordador Diego del Burgo (de 66 o 67 años), y los pintores Diego Gutiérrez (de 43 años, poco más o menos), y Alonso Rodríguez (de 26), todos vecinos de Salamanca. La declaración de Rodríguez es interesante porque dijo que él fue el responsable de la pintura de la escultura y que cuando algunos vecinos la fueron a ver [imaginamos que a su taller] les dijo “que no había de ser para ellos”, que no la iban a poder pagar, a lo que le contestaron que “juraban a tal que había de ser para ellos les costare lo que les costare”. El 9 de noviembre de 1575 la justicia salmantina falló a favor de Falcote condenando al Concejo de Villamayor a abonarle los 42.000 maravedís<sup>881</sup>. De que el escultor se la entregó a los vecinos de Villamayor no hay duda pues los sobredichos declararon haberla visto en el templo, donde entró después de una procesión solemne. Hoy en Villamayor no existe ninguna escultura renacentista de la Virgen del Rosario conservándose, en cambio, otra barroca que pudo sustituir a aquélla en el siglo XVIII.

Todo parece indicar que Falcote es el autor de una escultura de *San Vicente* de la parroquia de Carbajosa de la Armuña porque, al traspasar el pintor Alonso Valderas la policromía de ciertas piezas a su colega Martín Delgado, el 28 de septiembre de 1578, dijo que dicha imagen “está en poder de Falcote escultor para la iglesia de aquel lugar, la cual pintura está a mi cargo por 100 reales”<sup>882</sup>. El santo, hoy muy sucio, ennegrecido y de gradado.

En mejores condiciones se encuentran dos *Crucificados* realizados a comienzos de la década de los 80 para territorios limítrofes con Extremadura. El 11 de junio de 1582 Falcote se comprometió con Miguel Sánchez vecino de El Cerro, tierra y jurisdicción de Montemayor del Río (obispado de Coria), en hacerle un *Crucifijo*<sup>883</sup> encarnado, de vara y media “antes más que menos” (1,25 m aprox.), con su cruz,

---

<sup>881</sup> Reclamaron la sentencia en Chancillería alegando que si algo había que pedirse no podía ser a ellos sino al mayordomo y beneficiado de la iglesia, que ellos “no le habían dado a hacer [la imagen] ni pagar cosa alguna por la hechura de ella”, poniendo en duda la veracidad de la tasación que hizo Núñez porque el escultor “era íntimo amigo del dicho canónigo” diciendo que la imagen no valía ni 15.000 maravedís. El 13 de abril de 1576 el tribunal corroboró la sentencia que dio el teniente de corregidor en Salamanca confirmándola el 30 de junio. La carta ejecutoria se expidió al escultor el 16 de julio de aquel año de 1576. ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 1333, 4. El interrogatorio de los testigos en AUSA. R. 6, 3, fol. 46-48.

<sup>882</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 113 y 131. Valderas traspasó también a Delgado la policromía de una *Nuestra Señora* del lugar de la Sagrada, que tenía concertada en 25 ducados, así como su participación en dos obras que tenían entre ambos: la escultura de *Nuestra Señora* de los Villares (ermita en ruinas en Peralejos de Arriba) y el *retablo* de la ermita de San Apolinario en Corporario (mandada destruir en 1784 por el Obispado con las de San Marcos, San Pelayo y Santiago -en Aldeadávila- y las de San Blas y el Humilladero -en Corporario-). En esta última villa había, además, “una imagen del Rosario muy buena”. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 21.

<sup>883</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 236.



*Crucificado* (general y detalle). Alonso Falcote. Herguijuela de la Sierra. Salamanca

y una caja en blanco y sin puertas, todo ello por 42 ducados que debía entregar el 1 de noviembre. Para seguridad del contratante acordaron que llegado el momento se nombrarían tasadores porque si valía más solo recibiría los 42 ducados y si era menos le pagaría el precio que estimasen los evaluadores.



Por aquella época debió de contratar el *Crucificado* de Herguijuela de la Sierra, escultura por la que de nuevo hubo pleito, que pasó esta vez ante el Tribunal Eclesiástico de Salamanca. Falcote se querelló contra Francisco Martín, clérigo y beneficiado de su iglesia, y Pedro Sánchez, cura de la misma, por “agravios que hicieron a [su hijo] Antonio Falcote [cuando se disponía a poner la corona de espinas] al Santo Crucifijo” que él había esculpido y que había asentando en la parroquial de la villa.

Gracias al interrogatorio que presentó Alonso el 4 de julio de 1583 sabemos que Antonio Falcote se trasladó a Herguijuela para poner en la cabeza del Cristo una corona de espinas, zarzas, sogas y cartón para que la pieza “quedase en perfección”. Mientras ultimaba la corona, los acusados, creyendo que estaba agraviando y burlando a la imagen, se la quitaron de la cabeza y la destruyeron entre “mucho alboroto”. Atemorizado, Antonio escapó huyendo por las calles del pueblo mientras los vecinos le perseguían acusándole de mal cristiano, de judío luterano “que merecía que le quemasen por el Santo Oficio” y le diesen muchos azotes, “y otras muchas palabras feas e injuriosas”. Ante el revuelo, el Concejo logró “echar mano” a Antonio, quitarle su espada -que estaba valorada en 6 ducados- y lo tuvo preso en la cárcel pública del lugar durante once días, maniatado con una cadena.

La detención de Antonio le supuso, según su padre, dejar de ganar y perder unos 60 ducados “poco más o menos”, porque era “muy buen oficial del dicho oficio de escultura” y cobraba al día, cuando “trabajaba fuera del [taller] del dicho su padre”, 15 reales. A todo esto se debía sumar la sustracción de la espada, que los lugareños no le devolvieron, y el alquiler de la burra con la que había ido y venido de Herguijuela: 4 días de camino y once de encierro, a 2 reales diarios, más darle de comer y beber.

A favor de la familia declararon, entre otros el clérigo Alonso de Sandoval (26 años) y el capellán Juan López de Sando (de 37 o 38 años), ambos vecinos de Salamanca, que dijeron hallarse presentes cuando Antonio fue a Herguijuela para colocar la corona de espinas en el Cristo que había hecho su padre; que poner en la cabeza de los crucificados este tipo de apliques “era cosa normal” y que en ello no había agravio de ningún tipo.

Más interesante resulta la declaración de Antonio de la Rúa procurador de Salamanca (40 años), responsable de tomar declaración a Antonio cuando estaba preso. Aseguró que era un buen oficial, que sabía que cuando la Universidad preparaba las Honras de la reina Ana de Austria un doctor [se refería a Diego de Espino de Cáceres] de aquella le daba de jornal, por trabajar en el *Túmulo* que en su honor se la hizo en el Patio de Escuelas, de once a catorce reales. Lo mismo manifestó Juan de Huerta (25 años), “nieto político del doctor Navarro” y el propio Diego de Espino (39 años), catedrático en la Universidad, comisario de los fastos<sup>884</sup>, del que sabíamos que empleó en el mismo túmulo a los pintores Sebastián de Granadilla, Juan López, y Diego Gómez, a los Falcote, padre e hijo, a un entallador llamado Juan de “Bangorça”<sup>885</sup> y al carpintero Guillermo Pérez. La construcción efímera tenía planta cuadrada y varios pisos; en los ángulos de los dos niveles inferiores se pusieron 8 esculturas. Se componía, además, de cuadros en tabla y lienzo, amén de materiales de tipo textil. En la fabricación del túmulo participaron otros artífices el bordador Cristóbal de Guadalupe y el cordonero Juan Rodríguez, que prestó a la Universidad para tal efecto un rico almohadón<sup>886</sup>.

---

<sup>884</sup> ADSa. Provisorato, 1696, leg. 47, n.º 12, fols. 1-14.

<sup>885</sup> ¿Quieren decir Juan Vangorla? Recordemos que uno de los hijos de Mateo Vangorla se llama Juan. Estudió teología como el hijo de Juan de Montejo. No hay constancia, hasta el momento, de que trabajase como escultor pero tuvo que aprender el oficio desde su más tierna infancia junto a su progenitor.

<sup>886</sup> Las honras se celebraron el 3 de enero de 1581 y los artistas trabajaron en el túmulo desde comienzos de diciembre de 1580. Se les entregó unos 4.000 reales de los cuales Alonso y Antonio Falcote debían recibir 490. Aún se les adeudaban honorarios el 5 de enero de 1582. SANZ HERMIDA, José María y SANZ RAMOS, José. *Ob. cit.*, 2000, pp. 378-379 y 389-391. CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. *Ob. cit.*, pp. 399-401, nota 890.

El último testimonio que se emitió en el pleito fue el del ensamblador Beltrán de Añoa (34 años), vecino de Salamanca, que declaró haber trabajado con Antonio en el túmulo de Ana de Austria<sup>887</sup>, por lo que se amplía el número de artistas que intervinieron en él.

El Crucificado de Herguijuela<sup>888</sup> es muy estimable (2 m de alto aprox.), bastante bien conservado<sup>889</sup> y en el que se puede leer el estilo de su autor. Gustó trabajar cuerpos de canon alargado y más delgado que el de otros escultores contemporáneos; la anatomía es correcta y aunque se detiene en el tórax y costillas no se recrea en analizar músculos o tendones. Resuelve la cabellera y barba, partida, mediante mechones que comienzan en forma de surcos y acaban en suaves ondas; el rostro es enjuto con pómulos muy marcados. El paño de pureza es muy personal, se cruza en forma de “X” por delante y por detrás pero en su lado derecho deja una vacío que permite contemplar la pierna de Cristo, sobre el que hace un recogido muy peculiar.

El de Herguijuela es similar al *Crucificado* de Aldeadávila de la Rivera y al *Crucificado* de la iglesia de San Pedro de Alba de Tormes.

En 1584 trabajó Falcote para la parroquial de Mancera de Abajo pues aquel año se le abonaron 33.184 maravedís (88,72 ducados) por una *Virgen del Rosario* y por entonces realizaría otra escultura de *San Cristóbal* aunque los 20.000 maravedís (53,47 ducados) en que se tasó no los cobró hasta dos años después<sup>890</sup>. La policromía de ambas piezas -estofado, carnaciones y dorado- la concertó con el pintor Alonso Rodríguez el 5 de junio de 1585 comprometiéndose a facilitarle el oro necesario y un oficial para que le ayudase en la mezcla de colores y si no lo hacía le abonaría 4 ducados. Aquel día Alonso le entregó la Virgen pero el San Cristóbal dijo se lo daría 6 días después de Pascua de Espíritu Santo. El pintor aseguró que tendría policromadas ambas obras en la festividad de la Virgen del Rosario (7 de octubre) y que cobraría la mitad de lo que estimasen su trabajo los tasadores; la otra mitad sería para Falcote por haberle entregado el oro y el oficial<sup>891</sup>.

---

<sup>887</sup> ADSa. Provisorato, 1696, leg. 47, n.º 12, fol. 14.

<sup>888</sup> Agradecemos a doña Úrsula Sánchez el maravilloso trato que nos brindó en Herguijuela de la Sierra.

<sup>889</sup> Le han cortado los brazos para hacerle articulable durante la ceremonia del Desenclavo en Semana Santa.

<sup>890</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 166 y 167, notas 24 y 26.

<sup>891</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 237 y 256.



*San Cristóbal*. Alonso Falcote. Mancera de Abajo. Salamanca



*Virgen del Rosario*. Alonso Falcote. Mancera de Abajo. Salamanca

El 9 de septiembre, terminado ya su trabajo, Alonso Rodríguez apoderó al mercader Jerónimo de Aguilar para que cobrase de Falcote 6.612 maravedís “por razón que yo vos lo debo de mercadurías que de vuestra tienda he sacado”<sup>892</sup>.

No sabemos que estaría haciendo en la parroquial un entallador abulense llamado Carlos del Águila, al que entre 1583 y 1585 se le abonan varios pagos<sup>893</sup>.

El *San Cristóbal*, hoy en la hornacina central del retablo mayor, es obra inequívoca suya. De canon alargado resulta delgado; su cabellera y barbas son ensortijadas. Viste túnica sencilla y corta que permite contemplar sus piernas; más complicada es la disposición de su capa que, atada solo en su hombro derecho, atraviesa la espalda reuniéndose en el costado izquierdo como si el aire la hubiera desprendido y dejado a medio colgar. Su postura es muy

<sup>892</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5258, fols. 1007r y ss. AUSa. R. 2, 7, fol. 439.

<sup>893</sup> ADSa. Leg. n.º 248/15, años 1577-1614, s. f. Será el sobrino del abulense Juan de Águila († 1570), que recibió su formación con Jerónimo de Amberes. Cfr. PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ob. cit.*, 1981 (a), pp. 338 y 512.



*Virgen con el Niño. ¿Alonso Falcote? Macotera. Salamanca*

similar a la del *Gigante* de Guadramiro, de Lucas Mitata: alza su brazo derecho todo lo que es de largo y la mano de ese lado sostiene una vara; el izquierdo lo coloca en su cadera, en jarras. El Niño, rollizo y mofletudo, se sienta sobre el hombro del santo mientras sostiene el mundo en su mano izquierda y bendice con su derecha.

La *Virgen del Rosario* (1,20 m) se restauró en 2012 después de un aparatoso accidente durante una procesión que la partió por la mitad, eliminando el burdo terrible repinte que la envolvía y recuperándose algo de su policromía primigenia. Sustituyeron, además, su peana original<sup>894</sup>. En antiguas fotografías se aprecia que aunque la túnica de la Virgen cae de un modo muy vertical, solución propia del artista, hay un mayor juego de pliegues que en otras conservadas del maestro. El Niño, de nariz chata, orejas grandes y separadas y cabellera de finos rizos, que no se aprecia bien por el grueso barniz que cubre toda la escultura, se

---

<sup>894</sup> Se conocen fotografías de esta *Virgen del Rosario* antes del incidente y después de su restauración.

dispone de pie sobre la mano derecha de su Madre. Su desnudo y rollizo cuerpo apenas se cubre con una fina tela, más ancha por detrás que por delante, enroscada a su cadera.

Esta escultura es muy similar a otra de la *Virgen con el Niño* en el templo de Macotera, que sí que ha conservado su peana, en la que aparecen relieves, entre cartuchos de cueros recortados, de estípites, virtudes y el grupo de la Anunciación.



*Virgen con el Niño* (detalle de la peana) ¿Alonso Falcote? Macotera. Salamanca

Este modelo debió hacerse popular pues el 9 de septiembre Falcote de 1585 volvió a tratar el mismo asunto de *Virgen con el Niño en brazos*, en esta ocasión por encargo de Francisco de la Torre, vecino del lugar de El Campo, tierra de Salamanca, “en virtud de una licencia dada para lo infrascrito”. Se tamaño mediría una vara de alto (83,5 cm), en madera de álamo blanco, estimándose su valor en 500 reales; debía entregarla en un plazo de cuatro meses<sup>895</sup>. El 7 de diciembre de 1585 la talla ya estaba hecha. Ese día el pintor Diego Sánchez concertó su policromía por 14.000 maravedís (37,43 ducados)<sup>896</sup>.

<sup>895</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 276-278 y R. 20, 6, fols. 105-106. La escritura original está en el Archivo Diocesano de Salamanca pero no hemos logrado hallarla entre sus fondos.

<sup>896</sup> AUSA. R. 2, 7, fol. 453.

Los escasos datos que facilita la escritura complican identificar a qué “Campo” se refiere este encargo. En El Campo de Peñaranda, hay una magnífica *Virgen del Rosario* pero sus características no coinciden y no hemos podido comprobar si fue el minúsculo Campo de Ledesma, con iglesia precisamente dedicada a Nuestra Señora del Rosario, el destino que tuvo esta obra.

Entre 1587 y 1588 construyó un *retablo* para el templo de “Santiuste” o San Justo de Salamanca. El día 1 de julio su mayordomo Diego Bello le pagó 18.700 maravedís (50 ducados) de finiquito pues ya había recibido “quince partidas que están asentadas en los libros de la iglesia”<sup>897</sup>, que hicieron un total de 230.645 maravedís (616,69 ducados)<sup>898</sup>. A pesar de la elevadísima cantidad en que se tasó el retablo, el escultor no quedó satisfecho y, para evitar pleitos, el visitador de la diócesis le convenció para que renunciase a 375 ducados y se conformase con 1.100. El 20 de marzo de 1588, a regañadientes, se apartó del “derecho de acción que yo tenía contra los bienes de la dicha iglesia” recibiendo a cambio del nuevo mayordomo de la iglesia 120.000 maravedís (320,85 ducados) procedentes de un censo de Isabel Cornejo, viuda del mercader de libros Vicente de Portamares<sup>899</sup>.

Como la parroquia se reedificó en 1598 no sabemos la suerte que corrió, en época, el retablo. Sea como fuere, la parroquia se suprimió en 1886 y el templo fue uno de los muchos se derribó en el siglo XIX perdiéndose todos sus bienes así como su maravillosa portada plateresca, con medallones en sus enjutas de San Pedro y San Pablo<sup>900</sup>.

### **El retablo mayor de Santa María de los Caballeros (ca. 1595)**

La última obra que sabemos escrituró fue el *retablo mayor* de la iglesia de Santa María de los Caballeros, en Salamanca<sup>901</sup>. El día 21 de septiembre de 1595 el escultor Juan de Montejo declaró que el mayordomo de esta iglesia, Pedro Hernández, había concertado con Alonso Falcote la hechura de un retablo para la capilla mayor del templo, el cual estaba por

---

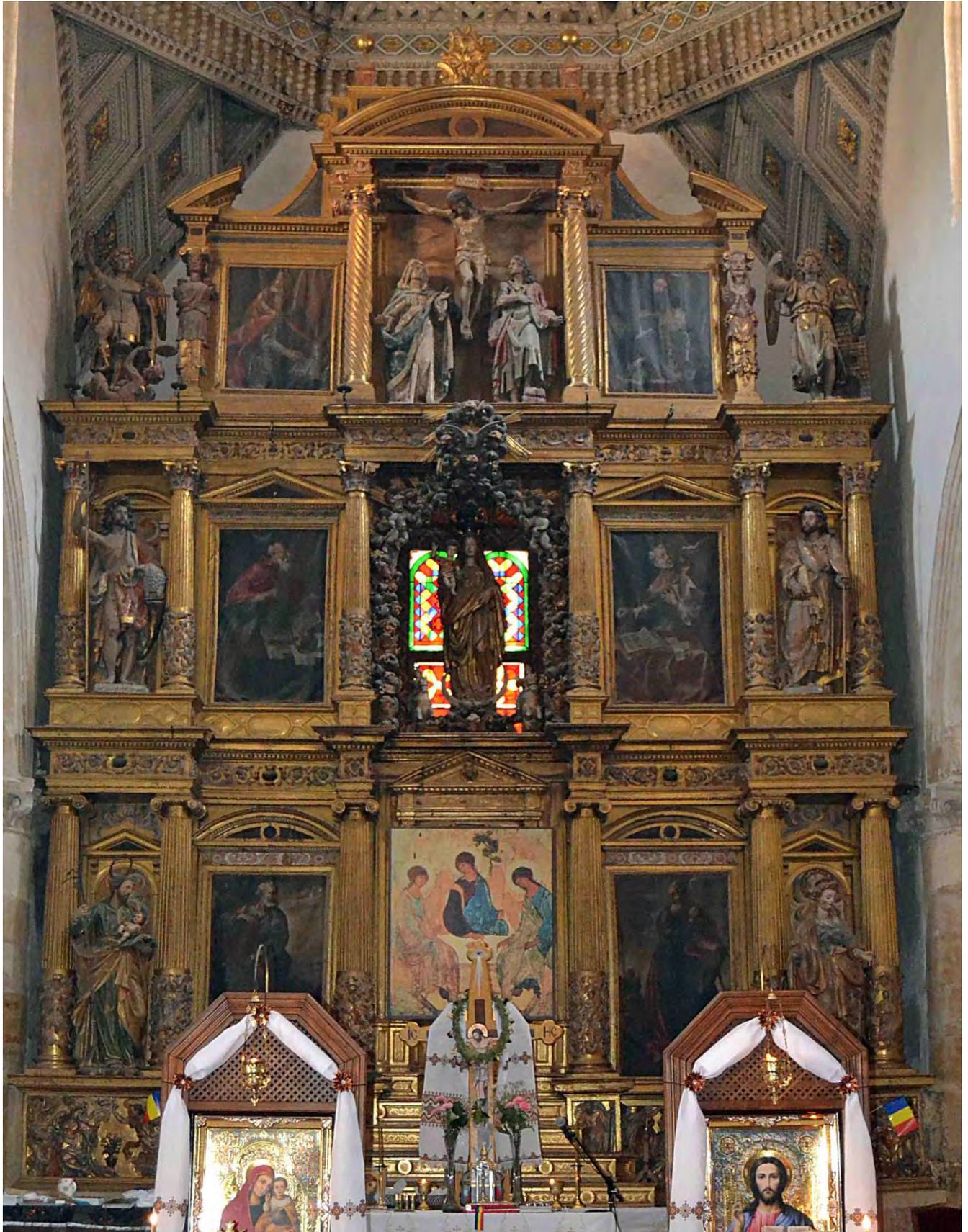
<sup>897</sup> ¿Se le pagaría por mes trabajado? De ser así el contrato se firmaría en abril de 1586.

<sup>898</sup> AHPSa. Pedro Ruano, leg. n.º 4640, fols. 1999r y vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 278.

<sup>899</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 237. Será Portinaris.

<sup>900</sup> VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca... Libro IX*. pp. 173-188. TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Ob. cit.*, pp. 708-709.

<sup>901</sup> Pese a que en 1988 Casaseca y Samaniego (CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, p. 38) anunciaron que estaban haciendo un estudio pormenorizado del retablo, Casaseca no lo publicó hasta 23 años después (CASASECA CASASECA, Antonio, *Ob. cit.*, 2011, pp. 191-193) aunque años antes había tratado ciertos temas referidos al ensamblaje y a la pintura (Id. *Ob. cit.*, 1993, pp. 102-103. Id. *Ob. cit.*, 2003, pp. 224). Ceballos en 1989 ya apuntó que en el retablo habían intervenido Montejo y “Alonso Falcote artista procedente de Zamora” (RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 82).



*Retablo mayor. Alonso Falcote, Juan de Montejo y Esteban Ramos. Santa María de los Caballeros. Salamanca*

entonces “empezado y no está acabado”<sup>902</sup>. Ese día Falcote subcontrató a Montejo, que acababa de llegar de Zamora, para que hiciese los relieves del banco y la escultura de la Asunción de la Virgen, titular del retablo, estableciéndose como fecha límite de entrega la Pascua de 1596<sup>903</sup>.

Precisamente, aquel 26 de abril, su hermano Pedro Falcote y el bordador Cristóbal de Charre, se instituyeron como sus principales fiadores en la construcción del retablo “en razón de los quinientos ducados que la iglesia [...] ha dado y entregado a Falcote por el retablo que es obligado a hacer para dicha iglesia y serán ciertos y seguros, y asimismo todos los demás maravedís que se le han dado y dieren para el dicho retablo y a sus oficiales e personas por él puestas para lo acabar”.

Montejo debía haber acabado su parte porque ese mismo día Alonso concertó con el ensamblador Esteban Ramos<sup>904</sup> lo que quedaba por hacer en el retablo “porque este se acaba”<sup>905</sup>. Fiado por el ensamblador Beltrán de Añoa, Ramos se comprometió a hacer “todo lo que toca al ensamblaje, arquitectura y torneado”: rematar el banco, “ques correr y acabar la basa y sobre basa”, guarnecer cuatro tableros del primer cuerpo y acabar seis de sus trasdoses; rebajar en la caja central de ese cuerpo y artesonar sus pilastras, además de “correr su sotabasa”. Sin embargo, la escritura no aclara lo que debía hacer en los dos cuerpos siguientes tan sólo que su intervención se habría de ajustar a la “traza y los calibres de ella”<sup>906</sup>.

El retablo se asienta sobre un banco, interrumpido en su parte central, que avanza con respecto a la planta del conjunto coincidiendo con las calles exteriores. En él Juan de Montejo representó; la *Anunciación*, *Adoración de los Pastores*, *Epifanía* y *Presentación en el Templo*. Los netos se reservaron para los evangelistas y apóstoles. El diseño de sus cuerpos y ático siguen de cerca las novedades romanas introducidas en España por Gaspar Becerra. El primero se resuelve mediante el orden jónico y el segundo con el corintio, ambos con el tercio inferior de los fustes tallados. Las cuatro calles laterales de sus dos primeros

---

<sup>902</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 191.

<sup>903</sup> AHPSa. Pedro Ruano, 1595, leg. n.º 4671, fols. 996r-997v. AUSA. R. 6, 3, fol. 140. Para conocer la intervención de Juan de Montejo consultar p. 507. Las escrituras relacionadas con este retablo se encuentran trascritas en el *Apéndice documental* (Doc. IX).

<sup>904</sup> Sería el mismo “Ramos”, ensamblador y vecino de Zamora, con el que Montejo trabajó en San Cipriano.

<sup>905</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 192.

<sup>906</sup> El escultor le proporcionaría las herramientas y los materiales necesarios, y aprobaría las cartas de pago de Ramos y sus oficiales. Para que la obra no se demorase, se estipuló que el ensamblador reclamase los materiales necesarios un mes antes de su utilización con el fin de que el administrador del templo los pudiera proveer y si no llegaban a tiempo y su trabajo se paralizaba la fábrica le indemnizaría con 8 reales a él y otros 6 a cada uno de sus oficiales empleados. Su salario se acordó en 30 reales por cada semana trabajada y, una vez finalizado su cometido, lo que juzgasen los tasadores de ambas partes. AHPSa. Pedro Ruano, leg. n.º 4674, fols. 977r-982v. AUSA. R. 6, 3, fols. 54-56.

cuerpos se dividen por columnas que encuadran cajas rematadas por frontones alternos - rectos y curvos- en las que se disponen esculturas y pinturas. En los extremos del ático, ocupado por la caja del Calvario, se una pareja de estípites antropomorfos que soportan capiteles jónicos; a la izquierda: busto de mujer sin brazos y túnica y cuerpo tronco piramidal invertido decorado con cueros recortados y guirnaldas frutales; a la derecha, hombre bigotudo sin brazos vestido con armadura y turbante.

Las esculturas representan a: San Mauricio (sustituido por un San José del siglo XVIII)<sup>907</sup> y una Santa (¿Santa Lucía?)<sup>908</sup>, en el primer cuerpo; San Juan Bautista y Santiago, en el segundo. En el ático, *Cristo, la Virgen y San Juan* se acomodan bajo un desarrollado frontón semicircular sostenido por dos columnas corintias de fuste entorchado; a los extremos, esculturas de *San Miguel* pesando las ánimas y alanceando al diablo (en el evangelio) y un *Ángel* protegiendo con su brazo una torre o castillo<sup>909</sup>, quizás simbolizando la defensa de la Iglesia (en la epístola).

Los lienzos de pintura distribuidos en los tres cuerpos, representan a San Pedro San Pablo y cuatro Padres de la Iglesia, obra tardía dentro del siglo XVII<sup>910</sup>.

Pero ¿de quién son las esculturas? Sabemos que muerto Alonso, en 1601 Pedro Falcote recibió 300 reales “en cuenta de las figuras que se hicieron para el retablo”<sup>911</sup>. No especifica el zapatero que las hiciese su hermano, quien años atrás estaba de acuerdo en que “la obra que falta en el retablo [...] de escultura, ensamblaje, e imaginería, lo pueda dar a hacer y acabar a oficiales que lo hagan a destajo”. Pero como, evidentemente, no son de Montejo serán del propio Falcote.

La de mayor calidad es la Santa, por los plegados y el peinado consistente en un tocado que recoge su pelo en la nuca y finos mechones que se deslizan por su cuello. El San Juan Bautista es muy elegante en su actitud, de cabellera abundante de rizos, al igual que los arcángeles, y sensual por su desnudo que medio cubre con un pesado manto de aparatosa caída, atado a la cintura.

---

<sup>907</sup> Desconocemos el paradero de esta pieza. Casaseca, en su día, la vio en un trastero y la atribuyó a Montejo. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, p. 223.

<sup>908</sup> Tradicionalmente se ha identificado como Santa Lucía pero de serlo ha perdido el plato o bandeja que sostendría en su mano izquierda.

<sup>909</sup> Se ha identificado también como San Gabriel.

<sup>910</sup> Su autor fue, en 1676, Gerónimo Martín Ramos. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, pp. 223-224. Con anterioridad se habían atribuido al pintor local Alonso Rodríguez. MONTANER LÓPEZ, Emilia. *Ob. cit.*, p. 130. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 82. La policromía del retablo se demoró hasta 1683, cfr. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, pp. 223-224.

<sup>911</sup> Id. *Ob. cit.*, 2011, p. 195, nota 32.



*Estípite antropomorfo y Ángel. Alonso Falcote. Santa María de los Caballeros. Salamanca*

Las figuras angélicas son interesantes por su postura y atuendo: Miguel viste armadura muy ceñida al cuerpo, corta y sin apenas juego de paños; su mano sostiene una balanza y ha perdido la espada o la lanza con la que castigaría al demonio; el otro se envuelve con una túnica que abotona al pecho como en la Virgen del Rosario de Mancera. Quizás el Calvario sea lo más flojo y desproporcionado del conjunto pero el Cristo es especialmente elegante por su figura y el tratamiento de su paño de pureza.

Mención aparte merecen los finos relieves que cubren el tercio inferior de las columnas y que recuerdan, tanto compositiva como formalmente, a otras que llenan algunos retablos zamoranos: el de la Virgen Calva, en la Catedral, y los de San Cipriano y San Andrés, todos ellos ideados por el hermano y el sobrino de Alonso, Juan y Antonio Falcote. En Santa María de los Caballeros, al Santiago le flanqueaban dos mujeres ataviadas con una especie de corsé ceñido, cuyas extremidades se transforman en roleos vegetales; a la Santa otras dos entre mascarones, cueros recortados y telas; a un lado del San José barroco, un relieve femenino cuyo cuerpo se transforma en formas vegetales, y al otro una Santa entre el mismo ornamento; al Bautista dos jóvenes desnudos que apoyan su pierna derecha en tallos mientras que doblan y apoyan la otra en un roleo. Las columnas que flanquean las dos hornacinas centrales tienen tallados santos, San Pedro y San Pablo en la principal, y no distinguimos los que flanquean la caja inferior.

Las reformas efectuadas en el retablo en 1742, cuando se decidió abrir un camarín en su parte posterior, alteraron considerablemente la calle central. La Asunción de Montejo, hoy en paradero desconocido, se sustituyó por la *Virgen de los Caballeros* que, seguramente, antes estaría en la caja inferior, sobre el tabernáculo. Sería entonces también cuando se fabricó el graderío y expositor rococó de cristales que acompañan al Sagrario<sup>912</sup>.

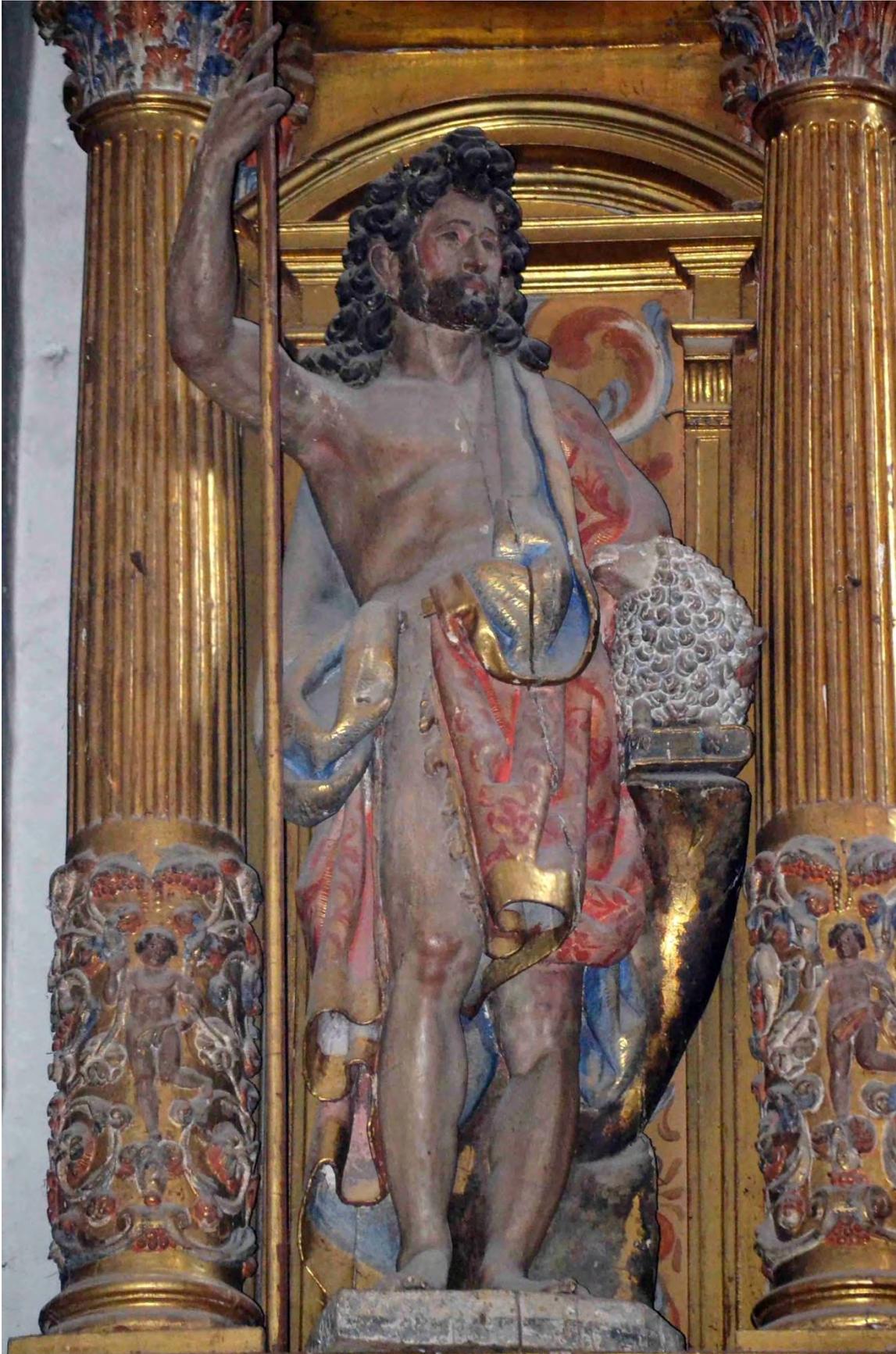
### **Obras relacionadas con su estilo**

Si el retablo de Santa María de los Caballeros debe ser considerado como el mejor de los conservados entre los de fines del sg. XVI en la ciudad, sin duda el mayor de Santiago de la Puebla es el más interesante de los existentes de aquellas fechas en la provincia. Se ha venido repitiendo que Alonso Falcote es el autor, sino en todo sí en parte, de su traza<sup>913</sup>.

---

<sup>912</sup> HERÁNDEZ MARTÍN, María José. *Capillas camarín en la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1990, pp. 51-71. No creemos que pertenezca a este retablo como se ha dicho, citándolo en la sacristía del templo, un relieve con el tema del *Llanto ante Cristo Muerto* ni tampoco que sea de Montejo (RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 84) aunque su autor podría ser también Falcote.

<sup>913</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 307, nota 26.



*San Juan Bautista.* Alonso Falcote. Santa María de los Caballeros. Salamanca

Muerto el escultor, consta que el 6 de marzo de 1602 su hermano Pedro, “heredero que soy de Alonso Falcote mi hermano difunto cuyos bienes y herencia tengo aceptados y si es necesario de nuevo los acepto con beneficio de inventario”, traspasó a Juan de Huerta, escultor, y a Martín de Espinosa, arquitecto, el retablo que la iglesia “había dado a hacer a mi hermano [...] conforme a una traça que para ello entrego a los [sobre]dichos”; a cambio les exigió 50 ducados pagados en dos plazos: el primero cuando aceptasen la escritura y el segundo cuando recibiesen de la fábrica el primer pago.

Por entonces debía haber comenzado algún pleito en el obispado pues el hermano del difunto se encargó de que Espinosa y Huerta firmasen una clausula que les comprometía a continuar

qualquier pleito que la dicha iglesia y mayordomo les pusiere en raçon de la dicha obra por quanto es muerto el dicho mi hermano y lo han de seguir en el tribunal de Su Señoría [...] hasta que se le determine y sentencie por sentencia definitiva y si fuere en favor mío y de los sobredichos Juan de Huerta y Martín de Espinosa lo han de seguir en todas instancias hasta la sentencia definitiva y si fuere en contra cumplan con hacer las diligencias que fueren necesarias en el tribunal del obispo desta ciudad, todo a costa de los sobredichos sin que por ello me pidan cosa alguna<sup>914</sup>.

Surge la duda de si se estaban refiriendo al retablo mayor pues en la escritura nunca aluden a él como tal; sin embargo su semejanza formal con el de Santa María de los Caballeros resulta evidente. El asunto se complica porque, a comienzos del siglo XVII el visitador de la diócesis, al detenerse en el altar mayor del templo, refiere que el escultor Martín Rodríguez estaba haciendo “un retablo grande” que sustituiría al antiguo de la parroquial “que aunque es pequeño es bueno”<sup>915</sup>. Cuando el 28 de marzo de 1602 Rodríguez traspasó parte de su escultura a Pedro de Salazar dijo que la obra se debía continuar siguiendo la traza que él había dado o la que había dado antes su padre Juan Bautista de Salazar († ca.1575). Por lo tanto resulta extraño que Falcote hubiese dado otra traza.

Arquitectónicamente el retablo mayor de Santiago es más grande y complejo que el retablo de Salamanca, tiene un cuerpo más y su diseño se adapta a la forma poligonal del ábside del templo. El tercio inferior de las columnas del último cuerpo se decora con el mismo tema ornamental que se dispuso en las que flanquean la escultura de Santiago en aquél: una mujer transformándose en roleos vegetales. Como Martín Rodríguez falleció antes de concluir la estructura su viuda, el 5 de marzo de 1609, traspasó a Antonio Díez lo que faltaba del

<sup>914</sup> AHPSa. Juan Gómez Díez, 1602, leg. n.º 2959, fols. 836r-837vº. AUSA. R. 6, 4, fols. 37-38.

<sup>915</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ. José Ramón. *Ob. cit.*, p. 114.



*San José con el Niño ¿Alonso Falcote? Turra de Alba. Salamanca*

ensamblaje. El concierto no especifica lo que restaba pues la viuda se limita a decir que debería de hacerlo “de manera que se contiene en la escritura del contrato que así otorgó Martín Rodríguez”, y que le iría pagando según fuese avanzando la obra<sup>916</sup>.

Ceballos dijo que el *sepulcro de don Luis Fernández*, situado en la segunda capilla del lado de la epístola en el templo de San Esteban se asemejaba a su estilo<sup>917</sup>. Don Luis, vestido de caballero, con armadura completa, espada en el pecho, guantes y paje dormitando a los pies, descansa sobre la cama sepulcral debajo de un nicho abierto en la pared. El frente de la caja se divide por cuatro columnillas en tres compartimentos: la central presidida por el escudo de armas, las laterales figuras de la Fortaleza y la Justicia, caracterizadas como matronas romanas sentadas en muebles renacientes. Son dignos de mención los termes que, ataviados con un faldón largo muy pegado al cuerpo, se retuercen e inclinan para sostener sobre sus hombros al yacente. Sobre ellos dos rollizos angelotes sujetan cueros recortados. De ser suyo, Alonso demostraría que al igual que su hermano Juan, sabía trabajar la piedra.

Es probable que el pleito que Pedro Falcote sostuvo con el escultor Alonso de Tordesillas, que concluyó con la ejecución de los bienes del zapatero, se originó a causa de alguna deuda contraída por haber intervenido como fiador de su hermano en alguna obra; el 10 de abril de 1599 Pedro acabó pagando al escultor 2.225 reales de principal y otros 15 reales de costas<sup>918</sup>.

Creemos reconocer su estilo en el *San José con el Niño* que hoy se encuentra en la iglesia de Turra de Alba, donde fueron a parar bienes de diversos templos de la ciudad. Acaso pudiera ser esta pieza el titular de la cofradía de San José, sita en San Martín.

En cambio, resulta complicado aceptar que Alonso Falcote sea el autor del *retablo* plateresco de la iglesia parroquial de Valdecarros, como afirma Casaseca<sup>919</sup> pues, además de ser obra de fecha anterior, no ofrece semejanza alguna estilística con otras del artista.

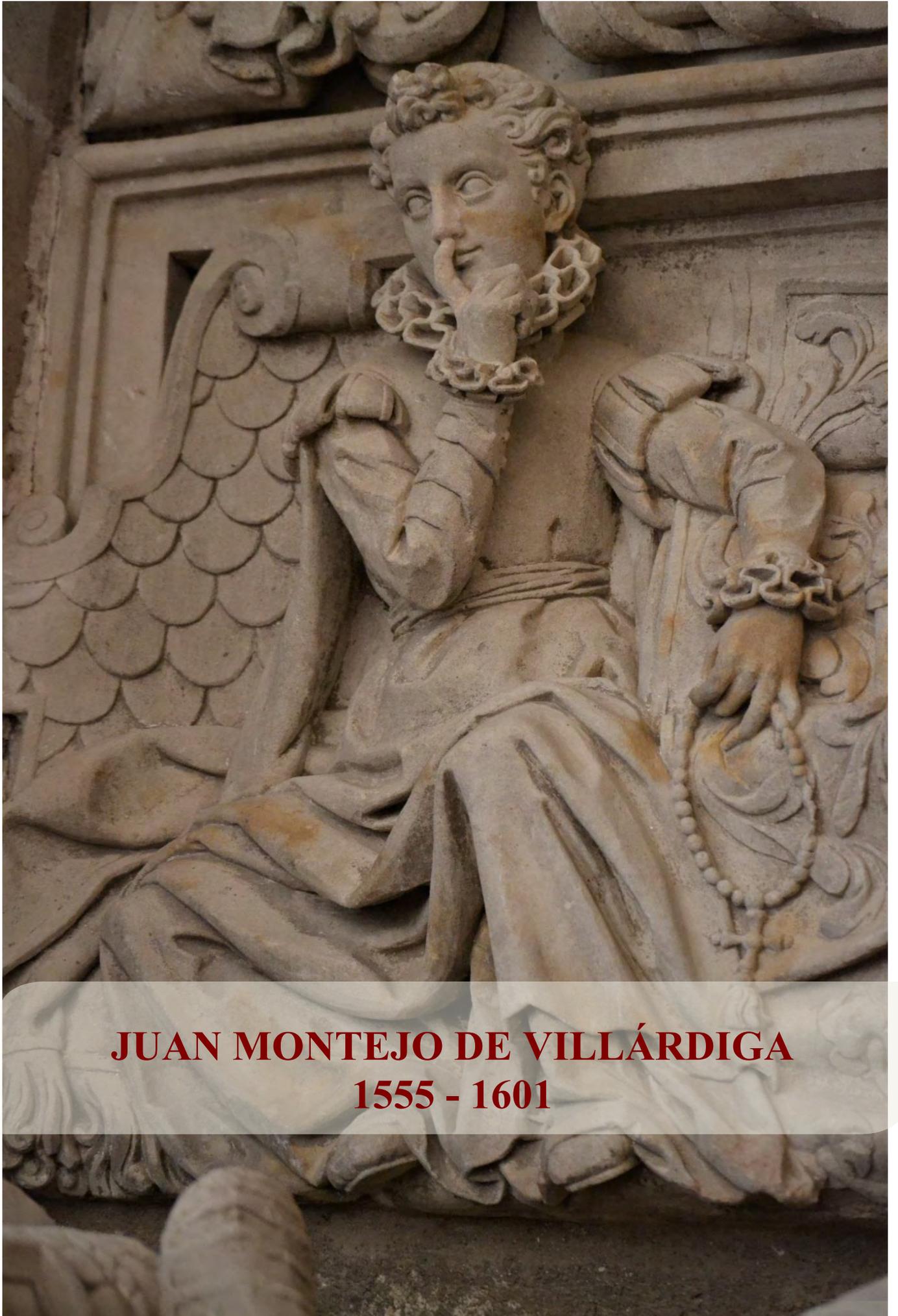
---

<sup>916</sup> Más información del retablo mayor de Santiago de la Puebla, consultar el apartado de Martín Rodríguez, pp 569-578.

<sup>917</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 102.

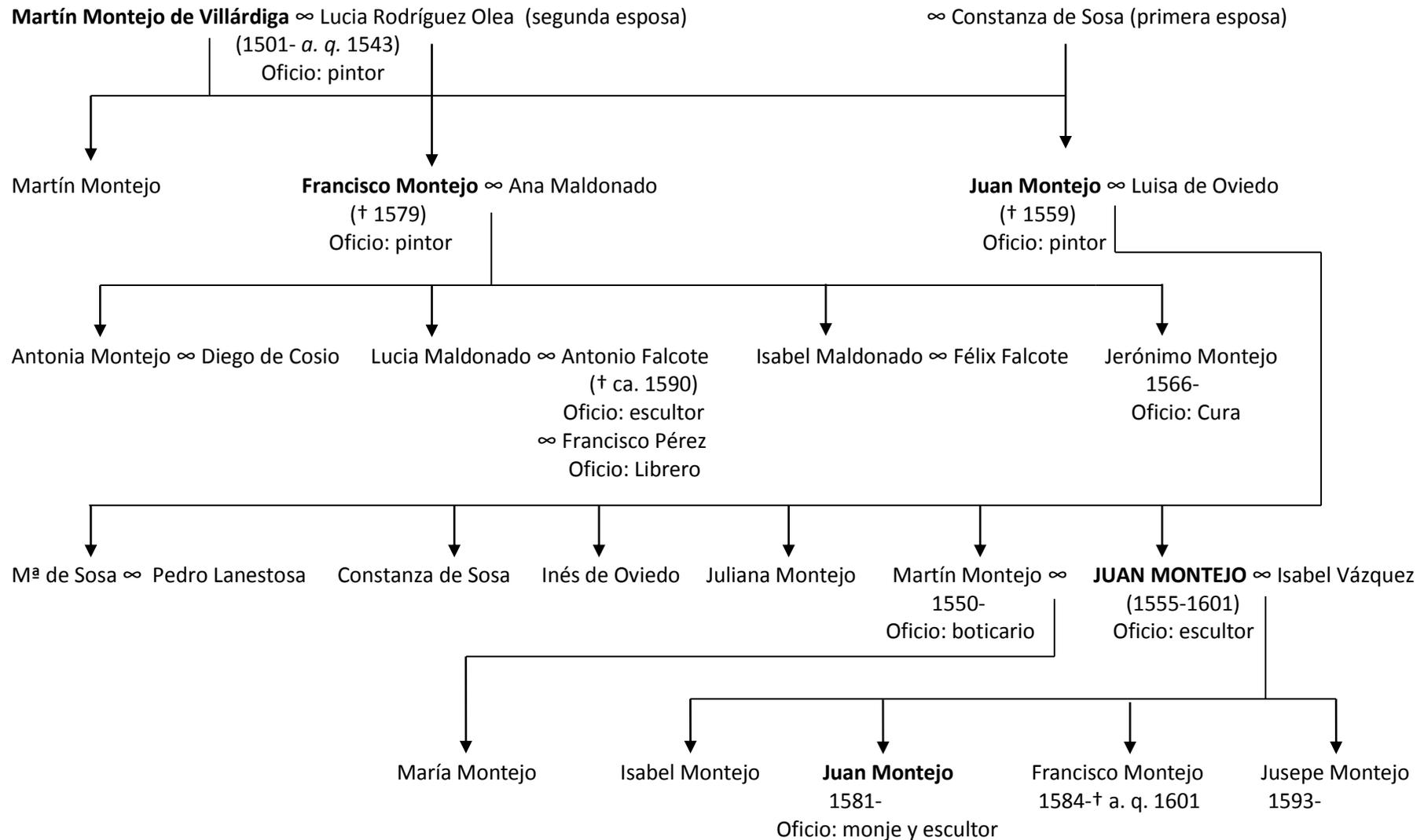
<sup>918</sup> AHPSa. Cosme Alderete, leg. n.º 4315, s.f. AUSA. R. 6, 3, fol. 466.

<sup>919</sup> Sus pinturas dice que son obras de un pintor llamado Antonio Gutiérrez. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1991, p. 32.



**JUAN MONTEJO DE VILLÁRDIGA**  
**1555 - 1601**





\* Por razones de espacio, hemos suprimido la partícula “de” que precede al apellido Montejo



## Estado de la cuestión

La personalidad del escultor Juan de Montejo ha comparecido recientemente en la bibliografía artística. Como su producción quedó circunscrita a las diócesis de Zamora, Salamanca, y sur de Valladolid, no dejó rastro documental que pudiera haber sido localizado por estudiosos como Céan, Martí Monsó o Pérez Pastor y puesto en relación con alguna de sus obras. Tampoco Gómez-Moreno le identificó<sup>920</sup> si bien supo reconocer, en las provincias de Zamora y Salamanca, la calidad de numerosas esculturas<sup>921</sup> que después se han reconocido como suyas y su sentido crítico ha sido decisivo para las sucesivas investigaciones que se han realizado sobre este asunto.

En 1977 fue la primera vez que el nombre de Juan de Montejo aparece en la bibliografía. Samaniego encontró la carta de pago que extendió a su nombre en 1597 el mayordomo de la iglesia de San Juan de Fuentesauco (Zamora) por hechura de una escultura de *San Bartolomé*. Propuso el investigador, además, que quizás este escultor pudiera estar relacionado con los “Montejos salmantinos” y es que, poco antes, Casaseca habían puesto de relieve que en la ciudad, a mediados del siglo XVI<sup>922</sup>, había habido una familia de pintores apellidada “Montejo”. Samaniego dio además algunos datos muy interesantes de su entorno familiar y que en aquella fecha estaba vecindado en Fuentesauco<sup>923</sup>.

Su figura reapareció en la década de 1980 desatándose un gran interés por documentar y atribuirle piezas. Por entonces ya empezaba a postularse como uno de los artistas más importantes del suroeste castellano a finales del siglo XVI. Respecto a su presencia en la diócesis zamorana, Samaniego fue quien, después de exhaustivas búsquedas en el Archivo Provincial de Protocolos, realizó las aportaciones más importantes sobre su producción y biografía demostrando que durante una década Montejo había sido vecino de Zamora y

---

<sup>920</sup> Al hablar de las puertas del órgano antiguo de la Catedral de Salamanca, citó a su tío Francisco de Montejo diciendo que quizás fuese pintor “de la escuela toledana”. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 211.

<sup>921</sup> En el índice de artistas de su *Catálogo Monumental de Zamora* le menciona como “escultor de Zamora” reconociendo su estilo en muchas obras en las que después se ha documentado su intervención: Retablo de la capilla de Fermoselle en San Cebrián de Castro, Catedral, San Juan de Puerta Nueva, San Andrés, San Juan de Pozo Antiguo, Morales del Vino, Morales de Toro, Jambrina, Villa de Pera y Fuentesauco. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, pp. 92, 120-121, 160-161, 178-179, 223, 280, 328, 340, 342, 356-357, 359 y 361. En su *Catálogo monumental de Salamanca*, sin mencionarle, reconoció su estilo en retablo mayor de Santa María de los Caballeros, en San Juan y en el convento de las madres carmelitas de la Alba de Tormes. Además, relacionó estas piezas con otras muchas que encontró por la provincia. *Id. Ob. cit.*, 1967, pp. 282, 359, 370-371, 381-382, 398, 467-468 y 478-479.

<sup>922</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1975, p. 59.

<sup>923</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “Atribución de una talla a Juan de Montejo y otras noticias documentales”, *AEA*, 50, 199 (1977), pp. 335-336.

trabajado en numerosos retablos de la ciudad y provincia<sup>924</sup>. Ramos de Castro, después de la atenta lectura de los libros de descargos y de actas de la catedral zamorana, precisó con exactitud cuál había sido su intervención en dicha institución<sup>925</sup>. Asimismo, Ramos de Monreal y Navarro Talegón demostraron la estrecha relación que mantuvo con los Falcote zamoranos, hasta el punto de que Montejo heredó de Antonio Falcote buena parte de las obras que éste no pudo concluir por alcanzarle la muerte<sup>926</sup>.

En Salamanca el investigador que más ha contribuido a difundir la personalidad de Montejo ha sido Casaseca quien se enfrentó a dificultades que no tuvieron los zamoranos: las pocas obras que han conseguido sobrevivir, lo que hace muy difícil su identificación estilística en esta provincia, algo a lo que ya tuvo que hacer frente Gómez Moreno, que por otro lado es la que vio el ocaso de su producción; así como la escasez documental<sup>927</sup>. Las escrituras que encontraron Barbero y de Miguel en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca<sup>928</sup>, y el hallazgo del testamento del escultor por Casaseca y Samaniego -también en el archivo de protocolos<sup>929</sup>- arrojaron luz sobre un panorama que se presentaba como desolador.

A lo largo de los años que marcaron la transición al siglo XXI, Brasas estudió diversas obras que sirvieron para ampliar el catálogo del artista<sup>930</sup> y Vasallo se atrevió a dedicarle un artículo monográfico<sup>931</sup>. La calidad de las fotografías que ambos publicaron, frente a las que lo habían hecho hasta entonces, fue excelente y contribuyó mucho a conocer mejor la *manera* de este escultor. A este hecho también han colaborado los textos catalográficos publicados con motivo de distintas exposiciones<sup>932</sup>.

---

<sup>924</sup> Id. *Ob. cit.*, 1980, pp. 329-350. Id. *Ob. cit.*, 1982, pp. 63-79. Recientemente ha publicado las investigaciones que llevó a cabo durante el transcurso de su tesis doctoral donde aborda la actividad de Montejo en el templo zamorano de San Andrés. Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 218, 223, 226, 241, 245, 247, 249, 253, 258, 262, 268, 270 y 272.

<sup>925</sup> RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *La Catedral de Zamora*. Valladolid, 1982, pp. 331-334, 362, 375-377, 264 y 276-285.

<sup>926</sup> RAMOS DE MONREAL, Amelia, y NAVARRO TALEGÓN José. "El convento de San Pablo: ambiente y contratiempos de una fundación monástica", *Studia Zamorensia*, III (1982), pp. 101-102, notas 88 y 89.

<sup>927</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 68, 85-86, 89-90, 194, 297, 352. Id. *Ob. cit.*, 1990, pp. 21, 25, 45, 49, 51 y 59. Id. *Ob. cit.*, 2003, p. 223-224. Id. *Ob. cit.*, 2011, pp. 185-195.

<sup>928</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 193, 235-236, 239.

<sup>929</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38-40.

<sup>930</sup> BRASAS EGIDO, Carlos. *Ob. cit.*, 1996, pp. 154-157.

<sup>931</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), pp. 69-79.

<sup>932</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. "Rey David", *Las Edades del Hombre: La música en la Iglesia de Castilla y León* [Cat. exp. León, 1991]. Valladolid, 1991, pp. 284-285. ARA GIL, Clementina Julia. "Capilla de San Juan Evangelista o Capilla del Dr. Grado", *Las Edades del Hombre: Remembranza* [cat. expo. Zamora, 2001], Zamora, 2001, p. 478. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. "Capilla del Santísimo o de San Miguel", *Las Edades del Hombre: Remembranza* [cat. expo. Zamora, 2001]. Zamora, 2001, pp. 452-453. Id. "Capilla de San Ildefonso o del Cardenal", *Ob. cit.*, 2001, pp. 461-463. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. "Calvario y Nacimiento", *Ob. cit.*, 2001, pp. 468-469. SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. "San José con el

Diversos museos de la geografía peninsular no han dudado en adquirir y exponer alguna de sus obras, sabiendo o no su autor pero conscientes de la calidad que poseían; son el Museo Marés (Barcelona)<sup>933</sup>, el Lázaro Galdiano (Madrid)<sup>934</sup>, el Museo de Cáceres<sup>935</sup>, el Nacional de Arte Antiguo de Lisboa<sup>936</sup> y Nacional de Escultura (Valladolid)<sup>937</sup>.

Recientemente se le han atribuido nuevas piezas: Pérez Martín y Vasallo han identificado una escultura zamorana suya en Massachusetts (USA)<sup>938</sup> y nosotros, estudiando la escultura salmantina de aquel momento, le adscribimos otras obras en Salamanca y Madrid, y le hemos documentado trabajando para Medina del Campo<sup>939</sup>.



*Herodías recibiendo la cabeza del Bautista, Dürero, 1511*

*Herodías recibiendo la cabeza del Bautista. Juan de Montejo. Retablo mayor. San Juan de Puerta Nueva. Zamora*



Niño”, *La pieza del Mes: Fundación Museo las Ferias*. Valladolid, 2011, pp. 174-175. VASALLO TORANZO, Luis. “San Juan Bautista”, *Las Edades del Hombre: Aqua*. [Cat. expo. Toro, 2016], [S. I.], 2016, pp. 204-205. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “San Cristóbal”, *Las Edades del Hombre: Aqua*. [Cat. expo. Toro, 2016], [S. I.], 2016, pp. 344-345.

<sup>933</sup> El relieve de la *Anunciación, la Virgen con el Niño, y la Asunción de la Virgen*, atribuidas por BRASAS EGIDO, Carlos. *Ob. cit.*, 1996, pp. 154-157. También el pequeño relieve de *San Juan Evangelista*, atribuido por VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 72.

<sup>934</sup> Los relieves de *San Marcos y San Mateo*, de la misma serie que el anteriormente citado, atribuido por VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 72.

<sup>935</sup> El relieve de *San Lucas*, el último de la serie, atribuido por VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 72.

<sup>936</sup> *Relieve del Nacimiento de San Juan Bautista*, atribuido por VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), pp. 73 y 74, nota 21. ¿Pudiera pertenecer al desaparecido retablo mayor de San Juan Bautista de Pozo Antiguo?

<sup>937</sup> Relieves de *Quo vadis, Domine?* y el de la *Muerte de Simón el Mago*. Las fichas por VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2011, pp. 46-49.

<sup>938</sup> PÉREZ MARTÍN, Sergio y VASALLO TORANZO, Luis. “A Renaissance Spanish knight in the Museum of Fine Arts, Boston”, *The Burlington Magazine*, CLVIII (2016), pp. 864-869.

<sup>939</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, pp. 25-26.



*Presentación del Niño en el Templo.* Juan de Montejó.  
Retablo mayor (detalle). Jambrina. Zamora



*Presentación del Niño en el Templo,* Cornelis Cort,  
1568

## Esbozo biográfico-familiar

El escultor Juan de Montejo<sup>940</sup>, uno de los más notables sino el que más de los que trabajaron en Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVI, nació en esta ciudad hacia el 28 de julio de 1555, fecha en la que fue bautizado, en el seno de una familia de hidalgos - de sangre y solar primero, y de ejecutoria después- que no dudaron en encontrar su modo de vida en el trabajo manual y artístico.

Activos al menos desde los años 20 de aquel siglo y arrogándose siempre el calificativo de *pintores*, los Montejo fueron por encima de todo hábiles contratistas: escrituraron “cuadros de todo género de historias e figuras”<sup>941</sup>, retablos “de talla e pintura”, custodias e imágenes procesionales, con sus correspondientes labores de policromía y dorado. Para materializar sus encargos se sirvieron, evidentemente, de entalladores, ensambladores, escultores e imagineros pertenecientes o no a su taller, y de otros colegas de profesión para que les ayudasen con las labores pictóricas.

Quizás, para evitar las subcontratas, controlar el proceso de producción y aumentar las ganancias, la familia decidió que alguno de sus miembros se formase en el arte de la escultura. El elegido fue Juan de Montejo (1555-1601) mientras que sus primas Isabel y Lucía Maldonado se casaron y velaron (en 1584 y 1588 respectivamente) con miembros de la familia Falcote, activa en Salamanca y Zamora, y pródiga en escultores. Asimismo, gracias al enlace de su hermana mayor María de Sosa, los Montejo emparentaron con otra importante saga de artistas: los Lanestosa, maestros de cantería. Sin embargo esta política matrimonial no pudo evitar la desaparición de sus talleres -tanto el de pintura como el de escultura- a causa del predominio de mujeres sobre varones y la decisión de éstos por abrazar el estado eclesiástico como norma de vida.

## Villalpando, el origen de la saga

El origen de la familia Montejo de Villárdiga se encuentra en Villalpando (Zamora). Allí, a principios del siglo XVI, residía Gómez Gutiérrez de Villárdiga, bisabuelo del escultor que

---

<sup>940</sup> Apuntamos que la familia no usó con regularidad el apellido Villárdiga. En el caso de hacerlo omiten colocar la preposición “de” antes de su primer apellido, “Montejo” o “Gutiérrez”, pero la sitúan entre éstos y “Villárdiga”. Ejemplos: Juan Montejo **de** Villárdiga o Juan Gutiérrez **de** Villárdiga.

<sup>941</sup> El 4 de mayo de 1558 Francisco de Montejo se compromete a entregar 12 cuadros, uno por cada mes del año, al mercader Cristóbal de Tapia. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 133.

nos ocupa, que el 13 de noviembre de 1535 solicitó junto con su hermano Antonio de Villárdiga, vecino de Villafrechós (Valladolid), el reconocimiento de “hombre hijosdalgo de solar conocido devengar quinientos sueldos según fuero de España” alegando que su padre, Juan Gutiérrez de Villárdiga, y su abuelo, Gómez Gutiérrez (casado con María de Rueda) -ambos difuntos- habían vivido en la Villa de Villalpando “de sesenta años y más a esta parte” gozando de tal distinción. El objetivo de los hermanos era, tras haber sido empadronados y obligados a contribuir a los pechos concejiles y reales, quedar exentos de pagar tales tributos y que se les “quitase y rallase de los padrones” de sus respectivas villas. Tras presentar las pruebas pertinentes y la declaración de varios testigos<sup>942</sup>, la Sala de los Hijosdalgo les concedió esta distinción extendiéndoles carta ejecutoria el 20 de noviembre de 1544<sup>943</sup>.

### **El taller pictórico de los Montejo: Martín y sus hijos, Francisco y Juan**

Sería uno de los hijos de Gómez Gutiérrez de Villárdiga y, por lo tanto, el abuelo de nuestro escultor, quien en la década de los años 20 del siglo XVI inició en Salamanca un taller pictórico que estuvo activo, al menos, hasta los 70. No sabemos la fecha exacta en que Martín Montejo de Villárdiga, nacido en 1501, abandonó su villa natal y se instaló en la ciudad del Tormes; tampoco los motivos que le llevaron a elegir este destino aunque sería oportuno recordar que en la Castilla de entonces -tradicional, conservadora, inmovilista-, los hidalgos que preferían el beneficio económico consubstancial con el trabajo manual se veían obligados a emigrar a donde nadie les conociese, evitando así la afrenta de aquellos que preferían pasar penurias a *deshonrar* su sangre trabajando, la burla de quienes creían inferiores -el pueblo llano-, y de la alta nobleza que, ni siquiera los tenía en consideración<sup>944</sup>.

Sea cuales fueren los motivos que llevaron a Martín a Salamanca, lo cierto es que la primera vez que su nombre aparece en la documentación conocida es el 2 de abril de 1529 cuando declaró a favor del mayordomo de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes en un pleito que

---

<sup>942</sup> Los vecinos de Villalpando Juan de Llamas, Hernando Rascón, Rodrigo Hernández, Miguel Hernández, Francisco Sancho y Andrés Noblino; y los de Villafrechós Isidro Guerra, Gabriel de Porquera, Lucas Gil y Juan Beltrán aseguraron que Antonio, natural de Villalpando, no hacía más de un año o año y medio que residía en Villafrechós con su esposa.

<sup>943</sup> ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 597, 15 y Sala de los Hijosdalgo, c. 496, 4.

<sup>944</sup> Cfr. SOTO DE AGUILAR, Diego. “De la diferencia de hidalguías y de los títulos que los hidalgos tienen de sus privilegios”, *Hidalguía*, 8 (1955), pp. 9-16. Id. “De la diferencia que hay entre el hidalgo, el escudero, infanzón y gentiles hombres”, *Hidalguía*, 10 (1955), pp. 299 y ss. REDONDO ÁLAMO, M.<sup>a</sup> Ángeles. “La figura del hidalgo en la sociedad española”, *Revista de Folclore*, 17 (1982), pp. 152-160.

sostenía con el entallador Antón de Lorena, vecino de dicha villa. Parece que cansado de esperar inútilmente a que el entallador terminase un *retablo* dedicado a San Cristóbal así como el arco de cantería donde se debía colocar, el mayordomo traspasó la obra al pintor Alejo de Encinas, vecino de San Martín de Valdeiglesias (Madrid). Hecho y asentado, se movió pleito a cuenta de lo que cada artista debía cobrar así como su respectiva intervención en la obra. Martín, como vecino de Salamanca, declaró que la pintura sobre tabla de San Cristóbal -asunto principal del retablo- era indiscutiblemente de Encinas porque era parecida “a otras muchas que había visto de Alejo” y que ésta valía, a su parecer, 28 ducados<sup>945</sup>.

Sin embargo, es probable que la familia hubiese llegado mucho antes a Salamanca. Una libranza de 4 ducados anotada en los libros de mayordomía de la Catedral demuestra que en 1523 un pintor apellidado Montejo estaba realizando en la fábrica labores de pintura para diez de sus altares y los entablamentos de varias rejas<sup>946</sup>. ¿Sería el propio Martín o acaso algún otro miembro de su familia? Sea como fuere, los testigos que en 1538 declararon a su favor en el pleito que junto a Francisco Julí sostuvo por la tasa del *retablo* que de mancomún hicieron para el altar de la cofradía de los Caballeros y Escuderos del Hospital de Santo Tomé, declararon que le conocían aproximadamente desde 1526<sup>947</sup>.

Martín se casó primero con la salmantina Constanza de Sosa († a. q. 1543) de la que nació su hijo Juan que también se dedicó al oficio paterno. Al enviudar acordó su matrimonio con otra de sus convecinas, Lucía Rodríguez Olea, con la que tuvo, al menos, otro hijo que llamaron Francisco de Montejo formado igualmente en el arte de la pintura<sup>948</sup>. Los dos hermanos tuvieron otro llamado Martín<sup>949</sup> pero, debido a las escasas noticias que se tienen de su persona, no puede precisarse cuál de las dos mujeres fue su madre<sup>950</sup>.

Respecto a su producción pictórica, se sabe que en 1532 tasó lo que se había realizado en el retablo de Pozuelo de la Orden (Valladolid, frontera con Zamora), y que pintó y doró la

---

<sup>945</sup> ARChVa. Pl. civiles, Pérez Alonso (f), c. 415, 5, s. f. y Registro de ejecutorias, c. 423, 2, s. f. Un resumen en AUSA. R. 2, 7, fols. 69-81. Sobre el pleito cfr. REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Ob. cit.*, 2002, pp. 175-186.

<sup>946</sup> AUSA. R. 2, 7, fol. 344.

<sup>947</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2017, p. 106.

<sup>948</sup> AHPSa. Agustín Bello, leg. n.º 3722, fols. 316r y v.º. AUSA. R. 2, 7, fol. 364.

<sup>949</sup> Participó en la almoneda de los bienes del pintor Juan de Montejo, celebrada el 3 de septiembre de 1560. El hecho de que el pintor Martín Montejo hubiera fallecido 17 años antes y de que el boticario Martín Montejo, nieto del anterior, tuviese 10 años en 1560, le sitúa como miembro de la segunda generación familiar.

<sup>950</sup> Tampoco su oficio. Quizás no fuese pintor ya que durante la almoneda de los bienes de su hermano Juan no adquirió ningún utensilio del oficio, a diferencia de Francisco. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 135.

corona de su Virgen<sup>951</sup>. Consta que el 20 de noviembre de 1534 el pintor Martín de Cervera tasó en el taller de Montejo los trabajos de “oro e colores e estofado e encarnaciones” que había realizado en la *custodia* del templo parroquial de Buenabarba, estimándose su trabajo en 5.870 maravedís e instándole a que “vaya con la dicha custodia hasta la dejar asentada en el altar de la dicha iglesia”<sup>952</sup>.

Antes del 28 de septiembre de 1535 había contratado por 8.000 maravedís un *San Jorge a caballo*, “de bulto e pintura e dorado”, para la parroquial de Santiago de la Puebla por 8.000 maravedís, subcontratando después al entallador Marcos Ramos para que la hiciese en madera por 5.000 maravedís. Ramos terminó su trabajo en aquella fecha y Montejo se comprometió a terminar en un mes con la policromía<sup>953</sup>.

Entre sus trabajos no conservados se pueden indicar: la pintura del *retablo de Santa María* de Ledesma (igualada el 5 de octubre de 1539 cuando se hallaba asentado en su presbiterio)<sup>954</sup>, varias *estanterías* de la Librería de la Universidad (1538)<sup>955</sup> y también los *retablos* de Balbuena y Horcajo de Huebra, concertados de mancomún con Francisco Julí antes del 20 de mayo de 1543, fecha en la que Montejo ya había fallecido.

Su viuda, Lucia Rodríguez volvió a contraer matrimonio con otro artífice del gremio, el pintor Garcí Pérez<sup>956</sup>.

Sus hijos Juan y Francisco continuaron la profesión paterna heredando el taller familiar en el que sin duda tuvieron su formación. Como sabemos que en agosto de 1547 el entallador Sebastián de Toledo actuaba de curador de Juan de Montejo reclamando 15.000 maravedís que le habían adjudicado a su menor en la partición de los bienes y hacienda de sus progenitores<sup>957</sup> y, sin embargo, durante los meses precedentes de enero, abril y julio Juan recibió varios pagos del cabildo catedralicio por la policromía y dorado de las *claves* de los

---

<sup>951</sup> PARRADO DEL OLMO, Jesús María. “Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden: Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI”, *BSAA*, LXIV (1998), p. 259.

<sup>952</sup> Desaparecida. PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, p. 26.

<sup>953</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 317. Hacia 1803 esta escultura se reemplazó por otra nueva que es la que se conserva y forma pareja con un Santiago Matamoros encargada igualmente aquel año para sustituir a otro anterior, cfr. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979, pp. 42-43.

<sup>954</sup> Desmontado y vendido a mediados del siglo XVIII. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Santa María la Mayor de Ledesma*. Salamanca, 1975, p. 59, nota 143.

<sup>955</sup> PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, pp. 26 y 31, nota 99.

<sup>956</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 117, 120, 135 y 136.

<sup>957</sup> AHPSa. Agustín Bello, 1542-1548, leg. n.º 3.722, fols. 316r y vº. AUSa. R. 2, 7, fol. 364.

dos primeros tramos de la bóveda de la nave central del templo mayor así como del *relicario* que custodiaba el Santísimo Sacramento<sup>958</sup>, demostrando ser lo suficientemente mayor para percibir ingresos por su trabajo, la fecha de su nacimiento podría adelantarse hasta 1522.

Juan de Montejo fue propietario de una heredad en Navagallega (Salamanca) adquirida a la viuda del doctor de Montemayor y a su hijo, el licenciado Antonio de Aguilar, que traspasó el 6 de marzo de 1549 al doctor Francisco Yenes Locampo por 122.000 maravedís<sup>959</sup>. Gestionó, además, las tierras que la familia poseía en Villalpando (Zamora), a tan solo 8 k de Villárdiga<sup>960</sup>.

Contrajo matrimonio con la salmantina Luisa de Oviedo y residió, junto con su familia, en la colación de San Adrián bautizando, al menos a tres de sus siete hijos, en la iglesia de su colación: Juliana (el 6 de abril de 1547)<sup>961</sup>, Martín (30 de septiembre de 1550)<sup>962</sup> y Juan de Montejo (el 28 de julio de 1555<sup>963</sup>). Siendo ya viuda Luisa de Oviedo, en octubre de 1559<sup>964</sup>, declaró ser curadora de cinco hijos legítimos: Martín, Juan<sup>965</sup> (Juliana ya habría fallecido), María de Sosa, Constanza de Sosa<sup>966</sup> e Inés de Oviedo y en febrero de 1560 añadió, como hija legítima de su matrimonio, a una niña llamada Beatriz de Salazar<sup>967</sup>. ¿Estaría embarazada cuando su esposo falleció? En esta última ocasión no menciona a Inés, ¿habría muerto?.

Sobre su actividad como pintor se conoce que Juan de Montejo, en compañía del escultor Hans Sibilla, concertó el 26 de marzo de 1552 el *retablo mayor* del templo de San Salvador de Guadramiro pero, como la iglesia no podía hacer frente al gasto que suponía su construcción, las obras se paralizaron sin apenas iniciarse<sup>968</sup>. El 20 de noviembre de 1555 el

---

<sup>958</sup> AUSA. R. 2, 7, fol. 363.

<sup>959</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 134.

<sup>960</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1975, p. 35.

<sup>961</sup> Bautizada por el bachiller y cura San Adrián, Antonio Criado. Sus padrinos fueron Osorio y Juliana Medina.

<sup>962</sup> Bautizado por el bachiller Pedro Ruíz de Portillo. Actuaron como sus padrinos Pedro de Espino y Catalina de Ribas.

<sup>963</sup> Bautizado por el mismo oficiante de su hermana. El boticario Luis Romero y María de Ribas lo apadrinaron. REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 (a), p. 21.

<sup>964</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 134.

<sup>965</sup> En esta ocasión, a Juan de Montejo se le nombra con los apellidos de “Gutiérrez de Villárdiga”. Al año siguiente, Luisa vuelve a nombrarle con el apellido “Montejo”.

<sup>966</sup> En 1560 Luisa declara que el apellido de Constanza es “Gutiérrez” y no “Sosa”.

<sup>967</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 135.

<sup>968</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 134. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, pp. 175-180. Id. *Ob. cit.*, 1991, pp. 413-422.

ensamblador Juan de Huerta asentó el *retablo* que Juan había hecho para Villoruela<sup>969</sup>. Con el entallador Juan Méndez escrituró, el 18 de julio de 1556, los *retablos* colaterales de Carpio<sup>970</sup> pero se desconoce a quien encomendó la talla del *retablo mayor* de San Pedro de Miguel Muñoz<sup>971</sup> cuyo encargo recibió el 4 de enero de 1558<sup>972</sup>.

Se concertó en hacer parte del *retablo mayor* de Palencia de Negrilla, tanto “de pinzel como de bulto, talla e custodia”, sin embargo el 2 de abril siguiente renunció en favor del pintor Antonio González<sup>973</sup> su parte “que eran catorce piezas grandes y pequeñas las cuales están empezadas a pintar de Morales, vecino de Salamanca” cediéndole aquél la suya en el *retablo* parroquial de Mieza, tallado por el escultor Juan Bautista de Salazar, en el que acabó haciéndose con toda la construcción del retablo pues el 23 de junio de 1559 su hermano Francisco de Montejo le cedió también su participación<sup>974</sup>.

Meses antes, el 10 de febrero de 1559, Juan Montejo había renovado las escrituras de construcción del retablo de San Salvador de Guadramiro pero no pudo concluir ni éste ni el de Mieza pues murió entre el 6 de julio y el 20 de octubre de aquel año, dejando inconclusos, además, los *retablos* de Castrogonzalo y Garcigonzalo, jurisdicción de la villa de Benavente (Zamora)<sup>975</sup>.



Firma de Juan de Montejo (pintor)

<sup>969</sup> Desaparecido. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 361.

<sup>970</sup> AUSA. R. 2, 7, fols. 370-372. ¿Se referiría a Carpio de Bernardo? Esta localidad, en el municipio de Villagonzalo de Tormes, posee una iglesia dedicada a la Asunción pero no conserva ningún retablo del siglo XVI. La escultura de San Miguel alanceando al dragón, patrón del pueblo, parece de este periodo pero ha sido restaurada con poco acierto repetidas veces. También existía un pueblo llamado Carpio de Azaba pero pertenecía a la diócesis de Ciudad Rodrigo. Su iglesia, dedicada a la Asunción, no conserva retablo alguno de esta época.

<sup>971</sup> En época de Madoz, Miguel Muñoz era una aldea agregada al ayuntamiento de Monterrubio de la Sierra que, pese a tener 5 casas aún conservaba su iglesia. MADOZ, Pascual. *Ob. cit.*, pp. 158-159.

<sup>972</sup> Desaparecido. AUSA. R. 2, 7, fols. 373 y 374.

<sup>973</sup> Casado con una mujer llamada Ana de Montejo. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 131 y 132. Hasta el momento no hemos podido confirmar que esta mujer perteneciese a la familia de artistas. La hipótesis del parentesco se diluye al comprobar que su hermano se llamaba Juan de Aguilar.

<sup>974</sup> Desaparecido. *Id. Ob. cit.*, pp. 11, 133 y 134. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, p. 171.

<sup>975</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1975, p. 33. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, 134. Se traspasaron al pintor toresano Francisco Valdecañas que en 1564 tenía herramientas del difunto, reclamándole su viuda: dos losas, dos moletas, dos plomazones y dos cuchillos de dorar.

El 3 de septiembre de 1560 se celebró la almoneda de sus bienes en la que participaron activamente sus dos hermanos, Francisco y Martín, así como diversos miembros del gremio textil y mercaderes<sup>976</sup>.

Sobre Francisco de Montejo se conoce que desposó con Ana Maldonado<sup>977</sup> probablemente antes de 1557 ya que, a finales de aquel año, Francisco encargó un vestido de mujer de paño con ribetes de terciopelo por nueve ducados al ropero Antonio Rodríguez<sup>978</sup>. Del matrimonio Antonia de Montejo (bautizada el 14 de febrero de 1562 en Santa Olaya), y Lucía e Isabel Maldonado (que, por la fecha en que casaron, tuvieron que nacer en la década de 1560); en 1566 o 1567 Jerónimo Montejo Maldonado, Francisco fue bautizado en San Mateo el 25 de marzo de 1571 y Bartolomé el 5 de septiembre de 1574 en la misma parroquia<sup>979</sup>.

Sabemos que compró varias casas en los denominados “corrales de Antón de Paz”, actual c/ Mayor, por el precio de 550 ducados<sup>980</sup>. Como su padre había vivido en los mismos “Corrales”, es de suponer que pretendiese ampliar la vivienda familiar o recuperar la propiedad de su difunto padre<sup>981</sup>. Sin embargo, el 20 de junio de 1564 el pintor interpuso una demanda al escribano propietario de las viviendas, Melchor Nieto, por sentirse estafado en la transacción. El litigio se solventó al hacerse cargo de la deuda contraída un conocido de la familia, el sastre Juan Cornejo<sup>982</sup>, quedándose éste y su mujer con las casas y perdiendo Francisco los 100 ducados que ya había entregado a Nieto<sup>983</sup>. En 1572, cuando acudió a la almoneda de los bienes del pintor Diosdado de Olivares, declaró vivir “a San Mateos”<sup>984</sup>.

Por su parte, su esposa Ana poseía como herencia de sus padres una casa frontera a la Puerta de San Julián, donde residía, al menos, durante su viudedad. Lindaba por una parte con la

---

<sup>976</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 135.

<sup>977</sup> Una de las hijas de Bartolomé de Vallecillo, procurador de las causas, e Isabel López Maldonado. La hermana de Ana, llamada Isabel López Maldonado como su madre, casó con el platero Cristóbal de Salvatierra. Id. p. 255.

<sup>978</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 133.

<sup>979</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979, p. 219, nota 264.

<sup>980</sup> Cerca del Corrión de San Martín, detrás del Palacio de la Salina y entre las propiedades de Pedro Martínez, por un lado, y la denominada casa de las gallinas, por otro.

<sup>981</sup> Martín de Montejo tuvo por vecino “de pared de en medio” al calcetero Julián Rodríguez. Archivo General de Indias. Indiferente, 2098, n.º 102, s. f.

<sup>982</sup> Había sido fiador de su hermano Juan, el 2 de abril de 1558, en la escritura que realizó con motivo del traspaso de los retablos de Palencia de Negrilla y Mieza. Así mismo, participó en la almoneda de sus bienes, celebrada el 3 de septiembre de 1560.

<sup>983</sup> ARChVa. Olvidados, leg. n.º 265, s. f. AHPSa. Pedro Godíñez, 1565, leg. n.º 2940, fols. 65r-72vº. AUSA. R. 2, 7, fols. 128-130. Id. *Ob. cit.*, p. 134.

<sup>984</sup> AHPSa- Pedro Ruano, leg. n.º 4612, fols. 120r-228r. AUSA. R. 2, 7, fol. 177.



San Pedro. Francisco de Montejo. Órgano (detalle). Catedral nueva. Salamanca

propiedad de los herederos del carpintero Juan de Arévalo, por la otra con las de doña Francisca de Luna, y por detrás con las de los herederos de Antón de Medina, escribano del número de la ciudad. El 24 de agosto de 1588 Ana estipuló que la casa era para sus cuatro hijos y que llegado su fallecimiento habría de dividirse en cuatro partes iguales<sup>985</sup>.

El 9 de agosto de 1559 el padre de Alonso López, joven de 13 años, le asentó como “mozo aprendiz” de Francisco, por tiempo y espacio de 5 años, para que le enseñase “su oficio de pintar e dibujar, vuestro arte y oficio, según vos lo sabéis sin encubrir cosa alguna”<sup>986</sup>. En junio de 1564 López declaró a favor de su maestro en el pleito que sostuvo por los corrales.

---

<sup>985</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 237 y 255.

<sup>986</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 134.



San Pablo. Francisco de Montejo. Órgano (detalle). Catedral nueva. Salamanca

Durante casi veinte años (de 1559 a 1577)<sup>987</sup> Francisco trabajó para el cabildo catedralicio aceptando simultáneamente encargos para centros secundarios: el 8 de julio de 1561 concertó “de talla y pintura” un *retablo* para la ermita de San Juan de Parada de Rubiales<sup>988</sup>, y el 3 de marzo de 1562 la policromía del *retablo* de San Bartolomé del templo de Velasco Muñoz, que había construido el entallador Bernardo García<sup>989</sup>.

Junto con el también pintor Diosdado de Olivares, se encargó de realizar para la Universidad, con motivo de las honras fúnebres que se celebraron en la ciudad por la muerte del Emperador (1558), varios *escudos* de armas así como un *retrato* del monarca<sup>990</sup>. Además

<sup>987</sup> Así se recoge en las cuentas de la Catedral. ACSa. Libro de cuentas de la fábrica, 1540-1560, fol. 393v°. Id. 1560-1580, fols. 24r, 110v°, 113v°, 118v°, 158r, 165v°, 167v°, 171r, 205r, 209r, 244 v°, 250v°, 273v°, 436v°, 439v°, 485r, 505v° y 612r. AUSa. R. 20, 7, fols. 351, 357 y 360. De 1560 a 1565 realizó las pinturas del órgano antiguo. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 211.

<sup>988</sup> Desaparecido. ADSa. leg. 7, n.º 47, fols. 60-6. AUSa. R. 20, 7, fols. 352-353.

<sup>989</sup> Desaparecido. ADSa. Leg. 9, n.º 18, fols 18-20. AUSa. R. 20, 7, fols. 354-356.

<sup>990</sup> PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. *Ob. cit.*, p. 26, nota 100.

tasó, en 1571, el *maniquí anatómico* que Mateo Vangorla había hecho para la cátedra de cirugía esa institución<sup>991</sup>.

La viuda de Olivares, María de Ortega, le cedió el 12 de febrero de 1572 la hechura de varios *retablos* que su marido había concertado con los mayordomos de las iglesias de Arauzo<sup>992</sup> y Rueda<sup>993</sup>.

El 15 de octubre de 1575, se comprometió a decorar los *arcos* de la capilla de don Diego Flórez del Carpio en el monasterio de San Francisco, así como los sepulcros familiares<sup>994</sup>. El 19 de enero de 1579 tasó el dorado de la custodia del Hospital de Estudio y de la caja del Santísimo que había realizado el pintor Diego Gutiérrez<sup>995</sup> y el 2 de mayo de 1579 concertó el ornato de la *capilla* del doctor Francisco Hernández de Liébana en la Catedral, que se convertiría en su último encargo. Su viuda lo traspasó el día 4 de julio de 1579<sup>996</sup>.

Ella fue también la encargada de arreglar los matrimonios de sus hijas. Antonia de Montejo casó el 30 de mayo de 1583 con Diego de Cosío<sup>997</sup>. Sin embargo su hija Isabel Maldonado casó en 1584 con Félix Falcote,<sup>998</sup> primo del escultor Antonio Falcote con quien el 28 de agosto de 1588 se formalizó la dote de Lucia Maldonado. Sin embargo, la muerte de éste último antes del 13 de junio de 1590 hizo que ésta contrajera nuevo matrimonio, en esta ocasión con el librero Francisco Pérez<sup>999</sup>.

Por su parte, su hijo Jerónimo Montejo Maldonado, se ordenó sacerdote. Aparte de officiar misa en la iglesia de San Julián, fue estudiante de Teología en la Universidad entre 1585 y 1590<sup>1000</sup>. Ese mismo año, con veintitrés o veinticuatro años, solicitó licencia para pasar a Lima “con un criado y sus libros de estudio” presentando, entre otras pruebas que demostraban la pureza de su sangre, la carta de hidalguía que sus antepasados consiguieron

---

<sup>991</sup> AUSA. R. 40, fol. 72v°.

<sup>992</sup> Despoblado. Lindaba con Peñaranda al este y al oeste con Alconada y Ventosa. En época de Madoz aún se conservaban los restos de una pequeña iglesia. MADDOZ, Pascual. *Ob. cit.*, p. 56.

<sup>993</sup> Sin localizar. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 255. Las escrituras de concierto pasaron ante el escribano del obispado de Salamanca, Francisco González, el 4 de enero de 1569 y el 8 de enero de 1567 respectivamente.

<sup>994</sup> Desaparecido. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 255.

<sup>995</sup> AUSA. R. 48, fol. 21r.

<sup>996</sup> Salieron por sus fiadores los entalladores Martín de Espinosa y Martín Ortiz. Id. *Ob. cit.*, pp. 113, 119 y 134.

<sup>997</sup> ADSa. Archivo de la Parroquia de San Julián. Casados, 1568-1605, fol. 61r.

<sup>998</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 194, nota. 2.

<sup>999</sup> AHPSa. Juan Álvarez Maldonado, leg. n.º 4959, fols. 665r-66r. AUSA. R. 20, 7, fol. 362. Cantidad que ascendió a 250 ducados.

<sup>1000</sup> Comenzó Teología en el curso de 1585-1586 continuando sus estudios en los de 1586-1587, 1587-1588 y 1588-1589. Del curso 1589-90, que es en el que concluiría sus estudios, no se conserva libro de matrículas. AUSA. R. 303, fol. 126r; R. 304, fol. 124r; R. 305, fol. 116r; y R. 306, fol. 121.

en Villalpando<sup>1001</sup>. En su expediente se decía de él que era de “mediano cuerpo, grueso rostro, rubio e abarbadado”, interesante porque es la única descripción física que poseemos de algún miembro de esta familia<sup>1002</sup>. Nada volvemos a saber del resto de sus hijos: Francisco y Bartolomé.

### **El escultor Juan de Montejo (1555-1601)**

En su prolífico matrimonio, el pintor Juan de Montejo tuvo tan solo dos varones. El mayor, llamado Martín como su abuelo, fue boticario, probablemente inclinado hacia esta profesión por Luis Romero padrino de su hermano Juan. La hija de Martín, María de Montejo, casó con Pedro Sandoval, vecino de Salamanca y asimismo boticario<sup>1003</sup>. En cambio, Juan de Montejo heredó el nombre y la condición artística de su padre. Pese a estas circunstancias familiares, Martín colaboró en los proyectos y empresas de su hermano avalándole en sus contratos.

Formado en un taller de escultura de fuerte carácter juniano, no podemos concretar si aprendió su oficio en Salamanca, como sería lógico, acaso con algún colaborador de su padre, tío y abuelo, o en algún otro lugar de Castilla donde el manierismo juniano convivía con los cada vez más populares preceptos romanistas. El hallazgo de la carta de aprendizaje, si es que su tío o su madre llegaron a formalizarla (recuérdese que su padre falleció cuando contaba 5 años) y no le asentaron “de palabra” pondría fin, de una vez por todas, a lo que no pueden ser más que especulaciones. De todas formas, sabemos que con 17 años estaba en la ciudad de Salamanca, acompañando a su tío Francisco a la almoneda de los bienes que había dejado al morir el pintor Diosdado de Olivares, haciéndose con algunos utensilios<sup>1004</sup>.

Lo que resulta indudable es que fue un escultor precoz pues el 26 de julio de 1576 el mayordomo y el procurador de la cofradía de San Blas y Santa Lucía, radicada en la iglesia parroquial de Santa María del Castillo de Fuentesauco se trasladaron a Salamanca

---

<sup>1001</sup> No podemos evitar recordar el pasaje de la novela picaresca *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo* que dice así: “Mi padre [...] tenía una desdicha que nos alcanzó a todos sus hijos, como herencia del pecado original, que fue ser hijodalgo, que es lo mismo que ser poeta; pues son pocos los que se escapan de una pobreza eterna o de una hambre perdurable. Tenía una ejecutoria tan antigua que ni él la acertaba a leer, ni nadie se atrevía a tocarla, por no engrasarse en la espesura de sus desfloradas cintas y arrugados pergaminos, ni los ratones a roerla, por no morir rabiando de achaque de esterilidad”. Amberes, 1646, I, 38-39.

<sup>1002</sup> El expediente de concesión de la licencia para pasar a Indias en AGI. Indiferente, 2098, n.º 102.

<sup>1003</sup> AHPSa. Diego Nieto Cañete, leg. n.º 4687, fols. 20r-21v. AUSA. R. 2, 7, fols. 89-90.

<sup>1004</sup> AHPSa- Pedro Ruano, leg. n.º 4612, fols. 120r-228r. AUSA. R. 2, 7, fols. 182, 183 y 185.

concertándose con el joven -que contaba entonces 21 años-, para que les hiciese una figura procesional de *San Blas*, caracterizado como obispo; fijaron su conclusión para el 21 de septiembre. El mártir contaría con los atributos de su dignidad eclesiástica, mitra y báculo, y una de sus manos tendría que situarse en su garganta. Se tallaría en madera de peral o álamo, haciendo el contrato hincapié en que tendría que dejarse “en blanco y sin pintar” y que el escultor la realizaría y entregaría “en esta ciudad de Salamanca”. Sus medidas se estipulan en cinco cuartas de vara (1,05 m.), contando además con arco y varas para que cuatro cofrades la sacasen en procesión. El importe del encargo ascendió a 8.000 maravedís<sup>1005</sup>.

Su siguiente obra conocida la contrató el 27 de abril de 1577 y confirma su capacidad profesional pese a su corta edad. Se trataba del *retablo mayor* del convento carmelita de Nuestra Señora de la Anunciación de Alba de Tormes<sup>1006</sup>, que estudiaremos más adelante. El nuevo encargo llama la atención por la importancia del comitente y del destino de la obra.

Es significativo contrastar ambos encargos: el primero, una imagen devocional de 1 m. de altura aproximadamente, muy asequible para un joven que iniciaba su carrera profesional, por el que cobraría una cantidad modesta; el segundo, el retablo mayor de un importante convento presupuestado en 112 ducados. En esta empresa actuó como fiador su tío Francisco Montejo que le avaló tanto económicamente como desde el punto de vista del prestigio y taller familiar ¿o tal vez pretendía que le cediese la labor pictórica del retablo?

Terminada esta segunda obra, el escultor se trasladó a Fuentesauco donde se avecindó y hacia 1579 contrajo matrimonio con Isabel Vázquez<sup>1007</sup>, sospechándose que la relación personal y los contactos profesionales con los canteros Lanestosa [su hermana, María de Sosa, se había casado en 1564 con Pedro de Lanestosa “el mozo”<sup>1008</sup> quien estaba en Fuentesauco en 1575<sup>1009</sup> al igual que años antes su padre: Pedro de Lanestosa “el viejo”<sup>1010</sup>] fuera lo que le llevase a establecerse en esta localidad zamorana para atender la demanda

---

<sup>1005</sup> Desaparecido. AHPSa. Pedro Rodríguez, leg. n.º 2949, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 138. La noticia la adelantamos en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 a., p. 21.

<sup>1006</sup> Desaparecido. AHPSa. Antonio de Vargas, leg. n.º 3660, s. f. AUSA. R. 6, 3 fol. 139.

<sup>1007</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 334. Era hija del licenciado Francisco Vázquez y Ana García, vecinos de Fuentesauco. Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 222, nota 1739.

<sup>1008</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1975, p. 34, notas 121, 122 y 123.

<sup>1009</sup> Casaseca cree que Pedro de Lanestosa “el mozo” pudiera haber intervenido en el templo de San Juan.

<sup>1010</sup> Pedro de Lanestosa “el viejo” trabajó en el convento de Santa Clara. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1975, p. 35.

escultórica que se le ofrecía<sup>1011</sup>. Como, además, aquel mismo año falleció su tío Francisco en Salamanca la actividad de los Montejo en esta ciudad se interrumpió durante unos años.

En Fuentesauco el matrimonio tuvo dos hijos: Isabel, bautizada el 15 de abril de 1579<sup>1012</sup>, y Juan, bautizado el 20 de febrero de 1581<sup>1013</sup>. Durante su estancia en la villa, la familia habitó en el barrio de San Juan, siendo miembro el escultor de la cofradía de San José, patrón de los oficios relacionados con la madera<sup>1014</sup>, pero el 30 de enero de 1582 ya estaba avecinada en Zamora<sup>1015</sup> pues aquel día el artista escribió, junto con Juan Falcote, una escultura de la *Virgen del Pilar*, un facistol, unos candeleros y unos atriles para la iglesia de San Andrés por entonces bajo el patronato de don Antonio de Sotelo y Mella<sup>1016</sup>.

La Magdalena.  
Juan de Montejo.  
Catedral. Zamora



<sup>1011</sup> Concertó para la iglesia de San Juan Bautista de Fuentesauco un *San Bartolomé* (a. q. 1597). SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1977, p. 335. También una caja con sus respectivas andas para el San Juan (1587), y unos cetros (1590). Se le atribuye en el templo la imagen del titular, un San Gregorio y una Virgen con el Niño (Id. *Ob. cit.*, 1980, pp. 336 y 342). En 1587 hubo pleito por la policromía del San Juan entre la parroquia y su pintor, Cristóbal Gutiérrez. Juan de Durana y Rodrigo Rodríguez tasaron su trabajo en 45.360 maravedís (cfr. NAVARRO TALEGÓN, José. *Ob. cit.*, 1983, p. 101, nota 16). A su taller “o a un cercano continuador de su arte”, además, un *Niño Jesús*, un *Resucitado* y un *San José con el Niño*. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), 79, nota 37. El Niño Jesús lo concierta Antonio de Paz en 1617. De su policromía se ocupó Andrés Hernández (cfr. AGÜADO, Pilar. *Ob. cit.*, pp. 163 y 200). El convento de Madres Clarisas le adeudaba 70 reales en 1601 (CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1988, pp. 38 y 41) y en la ermita de Los Dolores se le atribuye una *Piedad* que procedía de la iglesia del Hospital de San Salvador (SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 342. Id. *Ob. cit.* 2016, p. 254, nota 2039).

<sup>1012</sup> Apadrinada por su hermano Martín.

<sup>1013</sup> Apadrinado por Juan Fernández de Salazar.

<sup>1014</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 334.

<sup>1015</sup> El día 1 de junio de 1583 Diego del Valle, vecino de La Bárcena, hermano del cantero Juan del Valle, se asienta con él como su “mozo aprendiz” por cuatro años. Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 222, nota 1739.

<sup>1016</sup> El 10 y el 22 de noviembre de 1583 no habían empezado las piezas concertadas. Esos días reclama Montejo, con Antonio Falcote, las trazas *extraviadas* de los candeleros y el facistol. El 20 de septiembre de 1588 se le abonan 500 reales por el trabajo de un facistol y la Virgen del Pilar. Sin embargo, esta Virgen, que se ha identificado como la del retablo medianero, la terminaría haciendo casi su totalidad Tomás de Troas en 1603. El 7 de noviembre de 1590 los atriles seguían sin acabar. Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 217, 223, 226, 241 y 247.

La familia se asentó en la colación de San Cipriano, templo en el que se bautizó el 29 de abril de 1584 a su hijo Francisco y el 31 de marzo de 1593 a su otro hijo José o Jusepe<sup>1017</sup>.

La actividad profesional desarrollada por Montejo en tierras zamoranas fue muy intensa<sup>1018</sup>: Realizó el relieve de *La Magdalena* en el banco del retablo de la capilla de San Juan, en la Catedral (1587), que Francisco Barahona había comenzado en 1575<sup>1019</sup>; las esculturas del *retablo* de San Cipriano en la iglesia homónima de la ciudad (ca. 1592) que había dejado inconcluso Antonio Falcote a su fallecimiento<sup>1020</sup>; las del *retablo* de San Miguel, contratado con los ensambladores Gabriel y Gaspar de Acosta para la capilla catedralicia del Santísimo Sacramento -hoy en la iglesia de San Pedro de las Herrerías de Sanabria-, que a la muerte de Montejo acabó Tomás de Troas (1593-1614)<sup>1021</sup>; el de Santa María de Villadevid -con su custodia y un colateral cuyo precio rebajó el 8 de enero de 1593 asociado con Cristóbal de Acosta-<sup>1022</sup>; el de Nuestra Señora para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva -hoy en la del Santísimo Sacramento de la Catedral, del que se conserva además la traza firmada por el artista (1596)<sup>1023</sup>; el mayor de la iglesia de la Inmaculada en Jambrina (ca. 1590)<sup>1024</sup>; el de la iglesia la Asunción de Morales del Vino (ca. 1591-1653), terminado a la muerte del escultor por Sebastián Ducete y Esteban de Rueda<sup>1025</sup>; el de la parroquia de Santiago en Muelas del Pan, concertado de mancomún con

---

<sup>1017</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, pp. 226 y 256, notas 1762 y 2083. Jusepe fue apadrinado por el pintor Juan de la Tayala e Isabel de León. Los padrinos de Francisco fueron el notario Garcí Pérez de Ribera y Beatriz de Carbajal.

<sup>1018</sup> La mera enumeración de estas obras no afecta al desarrollo de otra tesis doctoral que sobre Montejo y otros escultores activos en Zamora durante la segunda mitad del siglo XVI se realiza en nuestro Programa de Doctorado por ser piezas muy conocidas y estudiadas.

<sup>1019</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, pp. 121 y 124. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*. Zamora, 1973, p. 226; RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *Ob. cit.*, 1982, pp. 360-363 y 688; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *Catálogo de pinturas de la Catedral de Zamora*. Zamora, 2013, pp. 64-67.

<sup>1020</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, p. 92. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, p. 252. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, pp. 336-338. Id. *Ob. cit.* 2016, p. 251, nota 1988.

<sup>1021</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, p. 365. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, pp. 144 y 223. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, pp. 338-339. Id. *Ob. cit.*, 1982, pp. 70-72. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *Ob. cit.*, 1982, pp. 275-280 y 375. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, p. 256.

<sup>1022</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 256.

<sup>1023</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, p. 110. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, p. 223. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, pp. 339-342. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *Ob. cit.*, pp. 280-285. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016 (b), pp. 344-345.

<sup>1024</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, pp. 356-357. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, p. 86. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*. Madrid, 1982, pp. 176-177. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1982, p. 71. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 39. CASASECA CASASECA, Antonio. *La ruta de la plata: de Sevilla a Gijón*. León, 1993, p. 117.

<sup>1025</sup> Cfr. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y CASASECA CASASECA, Antonio. "Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda", *BSAA*, XLII (1976), p. 331; SAMANIEGO HIDALGO, Santiago.



*La Visitación*. Juan de Montejo. Retablo mayor (detalle). San Juan de Puerta Nueva. Zamora

*Ob. cit.*, 1980, pp. 334-335. URREA, Jesús. "Los maestros de Toro. Nuevos datos y obras", *BSAA*, XLVIII (1982), p. 246, nota 14. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, 1982, pp. 229-230. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 40. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1993, p. 117. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (b), p. 188. Id. *Ob. cit.*, 2004 (a), pp. 75 y 79, nota 24. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, pp. 186-187.

Tomás de Troas (a. q. 1601)<sup>1026</sup>; y el del templo de la Asunción de Villadepera (a. q. 1601)<sup>1027</sup>. Tradicionalmente se le adscribe, además, el de la iglesia de la Asunción de San Cebrián de Castro, que le traspasó la viuda de Cristóbal de Acosta tras la muerte de éste (a. q. 1616)<sup>1028</sup>. Han desaparecido los *retablos* de Santo Tomás de Morales de Toro (ca. 1585)<sup>1029</sup> y el de la iglesia de San Juan en Pozo Antiguo (a. q. 1601)<sup>1030</sup> pero ambos los llegó a ver Gómez-Moreno; también el *Calvario* (a. q. verano de 1591) y el relieve de la *Asunción de la Virgen* -con seis ángeles- (a. q. septiembre de 1592) que talló para el retablo de San Pedro del Fito<sup>1031</sup>. Participó en la construcción del *sepulcro* del Alonso de Mera en la iglesia de San Pablo que había dejado inconcluso Alonso Falcote (ca. 1594)<sup>1032</sup>.

Entre sus obras sólidamente atribuidas se encuentran: los grupos del *Nacimiento* y del *Santo Crucifijo* en la capilla de San Ildefonso de la Catedral (a. q. 1598)<sup>1033</sup>; el *retablo mayor* y los relieves de la *Adoración de los Reyes Magos* y los *Desposorios de la Virgen* de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva<sup>1034</sup>; el *Crucificado* del convento de Franciscanas Descalzas del Corpus Christi; la *Santa Marina* de su convento; el *San Pedro y San Pablo* de Villaralbo<sup>1035</sup>; y la estatua *orante* del monumento funerario de Alonso de Mera para San Pablo (1594) escriturada por Falcote<sup>1036</sup> -ahora en el Museum of Fine Arts of Boston-<sup>1037</sup> etc.

---

<sup>1026</sup> Cfr. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, p. 109. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 40.

<sup>1027</sup> Cfr. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, p. 182. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 40.

<sup>1028</sup> Cfr. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, 137. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 342. Nos extraña esta noticia pues el traspaso se realizó en 1616 y Juan muere en 1601 ¿Lo escribió el hijo del escultor? Sin embargo, sabemos que 1607 ya había ingresado en el monasterio de La Espina (Valladolid).

<sup>1029</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, p. 342. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, 1982, pp. 229-230. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 40. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (b), p. 97.

<sup>1030</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, p. 279. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 40.

<sup>1031</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 336, nota 37. NAVARRO TALEGÓN, José. *Ob. cit.*, 1983, p. 106, nota 27. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 40. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, pp. 245 y 250, notas 1918 y 1962.

<sup>1032</sup> RAMOS DE MONREAL, Amelia, y NAVARRO TALEGÓN, José. *Ob. cit.*, pp. 101-102 notas 88 y 89. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, p. 244, nota 1905.

<sup>1033</sup> Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. cit.*, 1977, p. 81, lám. 24. Id. *Ob. cit.*, 1983, p. 85. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 342, nota 58. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *Ob. cit.*, pp. 331- 335. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2011, pp. 468-469. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), pp. 74-75.

<sup>1034</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, p. 160. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Ob. cit.*, p. 258. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, pp. 335-336. NAVARRO TALEGÓN, José. *Ob. cit.*, 1983, p. 113, nota 37. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1993, p. 124.

<sup>1035</sup> Cfr. VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), pp. 74-76.

<sup>1036</sup> Cfr. RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José. *Ob. cit.*, p. 102, nota 89.

<sup>1037</sup> Cfr. PÉREZ MARTÍN, Sergio y VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, pp. 864-869.



*Nuestra Señora*. Juan de Montejó. Retablo de la capilla de San Miguel (detalle). Catedral. Zamora



*Imposición de la casulla a San Ildefonso. Juan de Montejo. Retablo (detalle). San Cipriano. Zamora*

Durante su dilatada estancia en Zamora, en alguna ocasión se reclamó también su presencia en tierras salmantinas viéndose obligado a acudir en 1587 a Alba de Tormes para escriturar, entre otras obras, el *retablo mayor* de la iglesia parroquial de San Juan<sup>1038</sup>. Allí también se le recibió como miembro de la cofradía de San José. Pero su vecindad salmantina no la recobró hasta una fecha comprendida entre el 21 de septiembre de 1595 -momento en que Alonso Falcote, miembro de su familia política, contrata con él la *imagería* del banco y la Virgen del retablo mayor de la iglesia de Santa María de los Caballeros de Salamanca, declarándose aún vecino de Zamora- y el 18 de noviembre de 1596 cuando ya reside en Salamanca<sup>1039</sup>.

Montejo no se conformó con que su apellido volviera a sonar con fuerza en el ambiente artístico de su ciudad. Aunque no conocemos exactamente cómo siguió manteniendo abierto su taller en Zamora pues basta ver el listado anterior de obras para comprender que es demasiado extenso para haberlas trabajado en tan poco más de una década. Por ejemplo, el *retablo* de Nuestra Señora de aquella Catedral lo contrató en 1596 residiendo ya en Salamanca y sus esculturas no son obras de taller sino de su propia mano. Así mismo, en el

<sup>1038</sup> AHPSa. Luis Sánchez, leg. n.º 29, s. f. AUSA. R. 6, 3, fol. 370.

<sup>1039</sup> No entendemos porqué en enero de 1591 Montejo declara ser vecino de Fuentesauco al avalar, junto con Juan de la Tayala, a Rodrigo Rodríguez en su parte de la policromía de la custodia del Perdigón, los retablos de Monfarracinos, Fariza, Coreses y Morales. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.* 2016, p. 249, nota 1951



*Aparición de la Virgen a San Bernardo. Juan de Montejó. Retablo (detalle) San Cipriano. Zamora*

verano de 1597 estaba de nuevo en Zamora asistiendo a diversos bautizos en las iglesias de San Juan de Puerta Nueva y San Cipriano<sup>1040</sup>.

En Salamanca, tuvo que contratar ayudantes para llevar a término sus proyectos. En torno a 1598 se puso a su servicio, durante seis meses, el ensamblador Antonio de Cordovilla “a precio cada mes de tres ducados” pero éste no cumplió su parte del trato ya los dos meses se marchó con los 188 reales que el maestro le había entregado, más “otros dineros, camisas y zapatos”. Una vez prendido el huido se le obligó a trabajar sin cobrar hasta subsanar la deuda de 188 reales. Como aquel año, el 18 de agosto, Montejó se hallaba concluyendo el *retablo mayor* que antes había concertado Isaac de Juni para las monjas bernardas, quizás Cordovilla estuviese ayudándole. Pero lo cierto es que aquel 4 de noviembre el ensamblador Francisco Ruiz avaló a Cordovilla en esta deuda comprometiéndose a servir al escultor “todo el tiempo que durare en hacerse el *túmulo* que de presente se hace en la iglesia mayor catedral de esta ciudad para las exequias del rey nuestro Señor”<sup>1041</sup>.

<sup>1040</sup> Id. *Ob. cit.*, 2016, p. 262, nota 2145.

<sup>1041</sup> Ruiz cobraba 4 reales y medio de jornal diario y aceptó que Montejó le retuviese 2 reales y medio hasta “que Antonio Cordovilla os haya pagado con su trabajo lo que os debe”. El arquitecto y veedor del gremio de los ensambladores, Martín de Espinosa, salió por su fiador. BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 235 y 238.



*San Pedro.* Juan de Montejó. Villaralbo. Zamora



*San Pablo.* Juan de Montejo. Villarlalbo. Zamora

Volvió a tener actividad laboral en Alba de Tormes donde, incluso, se relacionó con los duques ya que el 5 de agosto de 1599 acudió a su palacio para comunicar a la señora duquesa que marchaba a Villafranca del Bierzo en compañía del pintor italiano Jusepe Serena dispuestos a servir al V marqués don Pedro de Toledo y Osorio<sup>1042</sup>. Quizás fuera allí a contratar o tasar alguna obra pues estuvo muy poco tiempo -si es que llegó a ir- ya que en noviembre el artista estaba en Medina del Campo al servicio de los *teatinos* -así se llamaba entonces a los padres de la Compañía de Jesús-.

Desbordado por sus numerosos encargos y agotado, el 5 de febrero 1601 tuvo que delegar en su hijo Juan, que por entonces contaba 20 años de edad, la construcción de un retablo para el templo de Santo Tomás de Salamanca. El 29 de septiembre arrendó a Hernando de la Peña, “reçetor del alfoli” de esta ciudad, cinco aposentos y un corralillo en la llamada Casa de la Sal, actual c/ del Prior, durante tres años por el precio de 20 escudos de a 400 maravedís cada uno. No sabemos en qué local trabajó con anterioridad ¿tal vez en el de su difunto tío? La cuestión es que cuando Juan regresó a Salamanca en 1596 procedente de Zamora, Alonso Falcote tuvo que dejarle una casa donde poder trabajar; donde poder tallar y esculpir la parte que le correspondía del *retablo* de Santa María de los Caballeros. La escritura de la casa de la Sal que se formalizó el 9 de octubre de aquel 1601 y le daba derecho a hacer uso de los portales que se abrían al patio grande de la propiedad, a condición de permitir a Hernando de la Peña almacenar en ellos los costales de sal y, por lo tanto, no ocupar con madera todo el espacio<sup>1043</sup>.

Montejo falleció en Alba de Tormes poco después de redactar testamento el día 13 de noviembre de 1601 cuando tan solo contaba 46 años. Dejó estipulado que su cuerpo debía descansar en el templo de San Juan y que el día de su entierro, al que debían acudir 50 clérigos con sobrepellices, y los cofrades de la Vera Cruz y San José, habría de oficiarse una misa con su vigilia, cantada por el diácono y subdiácono, además de 50 misas rezadas sobre su sepultura y otras a Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de la Torre. Paralelamente, en Salamanca, se oficiaría misa de *requiem* rezada con su responso por su

---

<sup>1042</sup> Conocemos la noticia por una carta que fray Joan de Olivares escribe el 4 de agosto de 1599 al V marqués de Villafranca. BOSCH I BALLBONA, Joan. “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca”, *Locus amoenus*, 9 (2007-2008), p. 134, nota 30.

<sup>1043</sup> AHPsA. Tomás Ramos de Silva, leg. n.º 5089, s. f. AUSA. R. 6, 4, fols. 172-173. La noticia a adelantamos en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2016 a., p. 24.



*Retablo. Juan de Montejo. Capilla de San Miguel. Catedral. Zamora*

Firma de Juan de Montejo (escultor)

alma en los monasterios “donde ubiere altares” privilegiados. A su criado, Tomas de Huerta, le había dejado 21 doblones de oro de “a quatro” para el cumplimiento de lo requerido. Contaba por entonces con otros tres criados más: Rodrigo de Espinosa, Francisco Alonso y otro llamado Juan.

En el momento de su muerte aún tenía en Zamora herramientas de su oficio y algunos otros bienes que, los días 26 y 31 de agosto de 1603, se vendieron en pública almoneda celebrada a petición de Ana de Paradinas -tal vez su arrendataria- en casa del pintor Juan de la Talaya<sup>1044</sup> adquiriéndolos, entre otros, los escultores Juan González, Tomás de Troas y el platero Juan de Alvear<sup>1045</sup>.

Todavía en 1617 don Antonio de Sotelo y Mella reclamaba a los herederos de Juan de Montejo 500 reales que le había adelantado a cuenta de cierta obra contratada con él pidiendo el embargo que se había hecho en el mayordomo de Morales del Vino por su retablo. En efecto, el provisor de la diócesis ordenó dicho embargo el 26 de marzo de aquel año<sup>1046</sup>.

### Ocaso y desaparición del taller

Muerto el escultor, la supervivencia del taller quedó en manos de sus cuatro hijos, si bien la primogénita, Isabel, se había descolgado ya de la empresa familiar al contraer matrimonio en Zamora, el 31 de octubre de 1593, con el licenciado Miguel de Cárdenas, personaje completamente ajeno al mundo artístico<sup>1047</sup>. Por tanto la esperanza se cifraba en sus hijos Juan y Jusepe, aún menores de edad, ya que Francisco habría fallecido pues el padre no le nombra en su testamento. De la curaduría de ambos se encargó su tío Martín, el boticario.

<sup>1044</sup> Id. *Ob. cit.*, 1980, p. 342.

<sup>1045</sup> Entre ellos un bulto no precisado, la Fe, un San Ildefonso, un diácono por desbastar, una custodia, y la cabeza de un San Francisco. Entre las herramientas un banco, una garlopa grande, sierras, taladros, un cartabón etc. Id. *Ob. cit.* 2016, p. 270, nota 2203.

<sup>1046</sup> Samaniego piensa que es la Virgen medial de la iglesia zamorana de San Andrés y otras cosas menores.

<sup>1047</sup> La dote, acordada entre ambos el 22 de abril de 1594, ascendería a 300 ducados y otros bienes muebles. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1977, p. 335, nota 6. Sin embargo Juan de Montejo afirma en su testamento que Miguel de Cárdenas había recibido 600 ducados de dote en dinero, joyas y vestidos; fuera de la misma había recibido unos 189 ducados. CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, p. 39.

Es muy probable que Juan, colaborador en el taller paterno, fuese el mismo que el 13 de noviembre de 1599, con 18 años, presentó cédula de examen en la Facultad de Artes de la Universidad de Salamanca y aprobó curso con los doctores Antonio Díaz de Almeida y Martín de Larumbe<sup>1048</sup>. Y aunque años después se encargaría de concluir las obras que su padre había dejado inacabadas, respetando los contratos y precios que estaban acordados, el hacerse con una clientela forjada durante cincuenta años por su familia, el heredar un taller fuerte ni la posibilidad de hacer frente a la creciente demanda escultórica tanto en Salamanca como en Zamora, le hicieron cambiar su decisión de abandonar su condición de experto oficial<sup>1049</sup> por la de seguir la carrera religiosa. El 5 de julio de 1606 renunció a todos sus bienes, redactó su testamento para vestirse con el hábito bernardo en el vallisoletano monasterio de La Espina. Sin embargo, el 1 de septiembre de 1607 seguía en la ciudad pues firmó como testigo, junto con su tío Martín -que por entonces contaría con 57 años-, en un poder que emitió el escultor Diego de Salcedo<sup>1050</sup>. Cinco días después, Pedro de Sandoval, hijo de su prima María de Montejo y por entonces estudiante en la Universidad de Salamanca<sup>1051</sup>, acudió al notario para abrir, ejecutar y cumplir la escritura del monje profeso pues éste le había designado, junto a su tío Martín, para cumplir sus disposiciones testamentarias<sup>1052</sup>. Su cuerpo, cuando falleciese, sería enterrado en el monasterio de La Espina o en cualquier otro de su orden; mandó 200 ducados a su hermano Jusepe, que vivía en Fuentesauco, según “se fueren cobrando de las deudas que me deben y de las que me pertenecen por herencia de mis padres”; y declaró por heredera de todos sus bienes a su prima María si bien habría de entregar 151 ducados a una “moza” cuya identidad no revela siempre y cuando se casase y viviere “honesta y recogidamente”, en caso contrario recibiría como máximo 37 ducados<sup>1053</sup>.

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The name 'Juan de Montejo' is clearly legible at the top, with 'Juan de' on the first line and 'Montejo' on the second line. Below the name, there are several large, flowing loops and flourishes that extend downwards and to the right, characteristic of a personal signature.

Firma de Juan de Montejo (oficial de escultura)

<sup>1048</sup> AUSa. R. 597, fol. 111. *Registro de pruebas testificales. Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las Facultades de Teología, Artes y Medicina*. Curso 1599-1602. Facultad de Artes.

<sup>1049</sup> En 1607 se habla de su persona como “oficial [de escultura] con experiencia” SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1982, p. 71.

<sup>1050</sup> AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3495, s. f. AUSa. R. 6, 4, fol. 142.

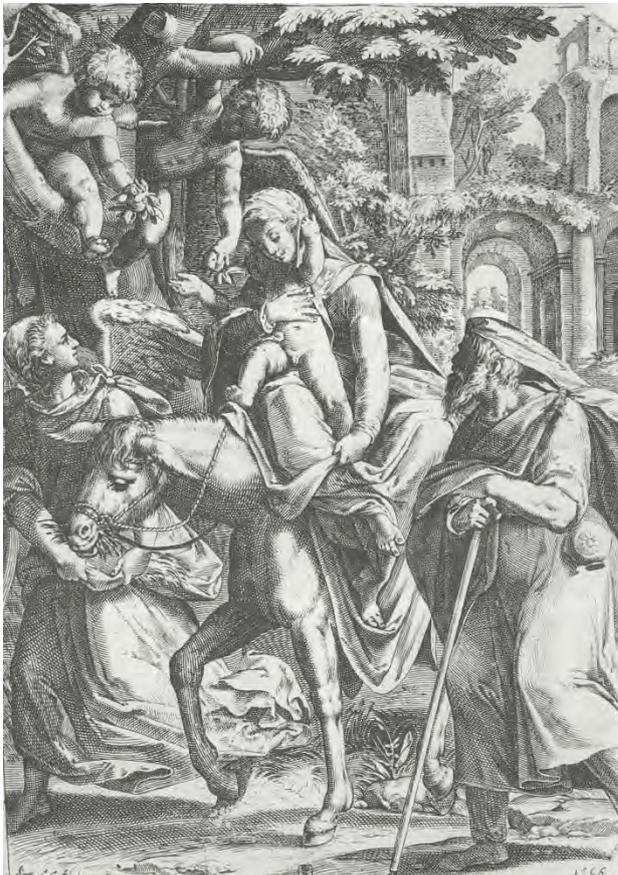
<sup>1051</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, pp. 285, 287-290.

<sup>1052</sup> AHPSa. Diego Nieto Cañete, leg. n.º 4687, fols. 15r-21vº. AUSa. R. 6, 4, fols. 89-90.

<sup>1053</sup> Es de suponer que su prima conocería la muchacha. De no casarse, el dinero se le entregaría en el plazo de dos años.



*La huida a Egipto.* Juan de Montejó. Retablo mayor (detalle). Jambrina. Zamora



*La huida a Egipto,* Cornelis Cort, 1566

## Estilo y relaciones profesionales

A diferencia de otros artífices, Juan de Montejo conoció el ambiente artístico desde su nacimiento. Hijo, sobrino y nieto de artistas es de suponer que sus primeros pasos trascurrieran en el taller familiar. Pero ¿dónde aprendió el oficio de escultor? Vasallo cree que haría su formación en el taller salmantino de Lucas Mitata, por lo juniano de su arte y por algunas soluciones comunes<sup>1054</sup>. Pero esta teoría choca con un problema cronológico pues en 1563 Mitata había trasladado su residencia a Ciudad Rodrigo y Montejo apenas contaba 8 años. Además de no existir constancia de que su familia le enviase a aquella localidad a formarse, en cuya diócesis tampoco existe obra posterior de su mano, en Salamanca las cartas de asiento de aprendices habitualmente se formalizaban cuando éstos tenían entre 13 o 16 años. Lo que podemos afirmar es que con 17 años Juan de Montejo estaba en la ciudad de Salamanca comprando útiles para su oficio<sup>1055</sup>. Sería por entonces un joven oficial que trabajaba en el taller de algún maestro.

Es complicado hablar los talleres que en la ciudad del Tormes, durante el segundo tercio XVI, practicaban el manierismo juniano debido a que son escasas las obras conservadas. Sin duda, alguno ejercería su influencia sobre los más jóvenes porque durante el último tercio de aquel siglo en la ciudad surgieron artistas que, partiendo de una formación en los preceptos junianos, evolucionaron a soluciones formales más propias del romanismo: así el propio Montejo, o Martín Rodríguez, cuyo padre fue entallador.

Sabemos que el entallador francés Francisco Julí, colaborador de los Montejo, no pudo ejercer mucha influencia pues hacia 1544 se marchó a Villafranca. En cambio el escultor Hans Sibilla (a. q. 1561) se revela como uno de los de mayor calidad del periodo; trató a Juni y en 1548, con 40 años “poco mas o menos”, declaró a su favor en el pleito que el francés mantenía con Francisco Giralte por el retablo mayor de Nuestra Señora de la Antigua de Valladolid<sup>1056</sup>; trabajó en la zona de Alba de Tormes y también en Nava del Rey. Más joven que el anterior era Mateo Vangorla († ca. 1599) que tuvo relación también con Juni pero es difícil emitir un juicio de valor sobre él porque aunque las obras en que se ha documentado su participación son numerosas, las conservadas en cambio no lo son. También es complicado precisar algo más sobre otros entalladores como: Juan de Colonia,

---

<sup>1054</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a)., pp. 69-71.

<sup>1055</sup> AHPSa. Pedro Ruano, leg. n.º 4612, fols. 120r-228r. AUSA. R. 2, 7, fols. 182, 183 y 185.

<sup>1056</sup> Cfr. el capítulo correspondiente de relativo a este maestro.

Francisco de Lorena o Sebastián de Toledo, curador del padre de Montejo en su minoría de edad.

Es indudable que el arte de Montejo se relaciona estrechamente con el de Juan (†1582) y Antonio Falcote († 1592) artistas que desarrollaron su actividad en Zamora de ahí que nos preguntemos si es posible que su marcha a esa ciudad le llevase casualmente al taller de éstos, o bien si ésta fue la manera de consolidar una relación previa. Pero como las obras de Montejo que se han documentado en la década de los 80 han desaparecido resulta imposible establecer parámetros comparativos sobre su forma de trabajar.

Entre ellos existió, además de colaboración, una estrecha amistad. Recuérdese que en 1594, en la partición, división y cuentas de la hacienda del difunto Antonio Falcote se anota que a Montejo le había dejado muchas de las obras sin concluir: el *monumento funerario* de don Alonso de Mera en San Pablo, una escultura de *San Pedro* para el anterior, una *custodia* para la parroquial de Fresnadillo, la mitad del retablo de las Comendadoras de San Juan, y parte del *retablo* de San Cipriano. Por su cuenta, Montejo adquirió sus “modelos”<sup>1057</sup> e instrumentos del oficio<sup>1058</sup> y firmó como testigo en el inventario de bienes redactado con motivo del testamento<sup>1059</sup>. También conocemos su participación (ca. 1594) en una de las grandes empresas de aquél: el *sepulcro* de don Antonio Sotelo en San Andrés<sup>1060</sup>.

En Zamora trabajó con el ensamblador vizcaíno Diego de Basoco, concretamente en San Cipriano (ca. 1591), quien años más tarde -el 18 de septiembre de 1603- contrató como escultor el *retablo* de la capilla de la Anunciación de la iglesia de San Martín de Medina del Campo<sup>1061</sup>. Antiguas fotografías muestran una fuerte relación estilística con las piezas de Montejo, sobre todo en lo referido en los relieves de apóstoles de su banco, los angelitos que acompañan a la Virgen en su ascensión, y el Padre Eterno, próximo en composición al del templo de San Juan en Alba de Tormes -¿acaso utilizó Basoco estampas o modelos que había manejado Montejo?-. Además, en este retablo de San Cipriano participó un ensamblador apellidado Ramos, quizás Esteban Ramos vecino de Zamora que en 1596 ayudaba a Alonso Falcote a construir el retablo de Santa María de los Caballeros en

---

<sup>1057</sup> Samaniego cree que Montejo pudo comprar el *Crepúsculo* mediceo (presente en el retablo de San Cipriano y en el remate del sepulcro de Sotelo en San Andrés), el *Moisés*, y la *Pietá* vaticana. Entre el utillaje, adquirió dos sierras, una pequeña y otra grande, siete cepillos viejos, dos cinceles viejos, una garlopa pequeña, un guillame viejo, y un banco de escultura. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, pp. 253-254.

<sup>1058</sup> RAMOS DE MONREAL, Amelia, y NAVARRO TALEGÓN José. *Ob. cit.*, pp. 101-102, nota 88.

<sup>1059</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 343.

<sup>1060</sup> En participación se recoge en: Id. *Ob. cit.* 2016, pp. 251 y 258.

<sup>1061</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid: Medina del Campo*. Valladolid, 1961, pp. 95-96 y 101-102.

Salamanca, y con el entallador Gaspar de Acosta, hermano de Cristóbal, portugueses y colaboradores a su vez de Antonio Falcote<sup>1062</sup>. Con Tomás de Troas trabajó en Muelas del Pan y el 31 de enero de 1603 a Troas se le encargó concluir el retablo de San Miguel de la Catedral que había dejado inconcluso el salmantino. Mantuvo además una excelente relación con el pintor Juan de la Tayala.

Ya hemos señalado que en Salamanca estuvo relacionado, profesional y personalmente, con Alonso Falcote, y se vinculó en ocasiones a los grandes talleres dedicados al trabajo artístico de la madera dirigidos por Martín Rodríguez o Martín de Espinosa. En Alba de Tormes trabajó con el cantero Alonso Rodríguez pero, sobre todo, en la última etapa su hijo Juan fue su más estrecho colaborador.

Mucho se ha dicho sobre el estilo de Juan de Montejo. A Gómez-Moreno, cuando contempló el *retablo* de San Cipriano, sólo le hicieron falta unas líneas para definir a la perfección su forma de trabajar: “algo recuerda [el retablo] por su traza de buen efecto y lo revuelto de las figuras, a Juní, al par que su vigor, grandiosidad de paños y unas figurillas desnudas del remate, parecen trasunto directo del Bounarotti”. También, a propósito de San Juan de Puerta Nueva, llegó a decir: “Hay aquí un grupo de obras de autor desconocido, correspondiente al último tercio del siglo XVI, y no sin mérito, seguidor del clasicismo italiano, con puntas de barroco que a veces le aproximan a Juní y a Gregorio Fernández. Resulta bastante correcto, enérgico y nervioso, de dura expresión sus cabezas y plegar grueso los ropajes”<sup>1063</sup>.

En efecto, Montejo fue un artista heredero del manierismo juniano que supo adaptarse a los cambios jugando con soluciones más romanistas que le sitúan en una posición intermedia entre el gran escultor francés y Sebastián Ducete; incluso se ha llegado a afirmar, muy acertadamente, que Montejo fue el “posible germen de la renovación escultórica experimentada en la ciudad de Toro a finales del siglo XVI”<sup>1064</sup>.

---

<sup>1062</sup> Sobre estos escultores y sus relaciones con otros oficiales zamoranos, como Falcote y Montejo, cfr. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “El escultor Gaspar de Acosta (h. 1560-1621)”, *El Correo de Zamora*, 14/09/1979, pp. 12-13. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. “Artistas portugueses en España, Cristóbal y Gaspar de Acosta”, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*. Coímbra, 1987, pp. 185-214. BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. “El romanismo escultórico zamorano de comienzos del siglo XVII en Ourense”, *Studia Zamorensia*, 13 (2014), pp. 190-202. En varias ocasiones Cristóbal de Acosta declara ser oficial de Juan Falcote. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 2016, pp. 173 y 189.

<sup>1063</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1927, pp. 92 y 160.

<sup>1064</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 68.



Adoración de los Reyes, Cornelis Cort, ca. 1571-1572



*Adoración de los Reyes. Juan de Montejo. San Juan de Puerta Nueva. Zamora*



*Presentación del Niño en el templo, Cornelis Cort, 1568*

Al igual que muchos de sus coetáneos conoció el Renacimiento italiano gracias al manejo de estampas, grabados y modelos en materiales maleables, como barro, yeso o cera. Debió de poseer numerosas ilustraciones del holandés Cornelis Cort (1533-1578). Vasallo ya demostró que en su relieve de la *Adoración de los Reyes*, en San Juan de Puerta Nueva, copió casi literalmente un grabado de aquél<sup>1065</sup>. Además, lo volvió a emplear en el banco del retablo de Santa María de los Caballeros de Salamanca. Los existentes en los retablos de Morales del Vino, Jambrina y Villadepera ofrecen, en cambio, mayores diferencias compositivas con respecto al grabado, pero los dos últimos son casi idénticos entre sí.

Repetidamente utilizó otro grabado de Cort, el de la *Presentación del Niño en el Templo* de manera íntegra o parcial<sup>1066</sup>: en el retablo de San Juan de Alba, en el banco de Santa María de los Caballeros, en Jambrina y en Villadepera.



*Presentación del Niño en el templo.* Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca

<sup>1065</sup> Id. *Ob. cit.*, 2004 (b), p. 78. After Federico Zuccaro, ca. 1571-1572. *The new Hollstein... Cornelis Cort*, Vol. I, p. 110.

<sup>1066</sup> After Federico Zuccaro, 1568. *The illustrated Bartsch. Netherlandish artists*. Vol. 52. Nueva York, 1986, p. 63; *The new Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. Cornelis Cort*, Vol. I. Rotterdam, 2000, p. 136.



*San Onofre* (detalle), Cornelis Cort, 1574

El *San Onofre* del holandés<sup>1067</sup> le calcó literalmente en el banco del retablo de Nuestra Señora y su *Huida a Egipto*<sup>1068</sup> en otro de los relieves de Jambrina. En cambio, en el relieve del *Nacimiento de San Juan* del Museo de Arte Antiga de Lisboa simplificó otro atribuido a Cort sobre el mismo tema -hoy vinculado a Diana Scultor<sup>1069</sup>-, utilizando las dos parteras principales que lavan al niño e invirtiendo a la sirvienta que coloca un jarro en la mesa; la sirvienta con un cesto de pájaros en su cabeza que aparece en el fondo de este grabado la repite en el relieve de la Presentación del Niño en el Templo, en Morales del Vino, Alba de Tormes etc.

Para sus efigies de *Padre Eterno* y *ángeles* surgiendo de algodonosas nubes debió de inspirarse también en estampas de Cort<sup>1070</sup>, sobretodo en la traza que hizo para el retablo zamorano de Nuestra Señora y el grabado del Nacimiento de San Juan sobredicho.

<sup>1067</sup> After Girolamo Muziano, 1574. *The illustrated Barch...* Vol. 52, p. 140; *The new Hollstein...* Cornelis Cort, Vol. II, p. 200.

<sup>1068</sup> After an unidentified artist, 1566. *The illustrated Barch...* Vol. 52, p. 49; *The new Hollstein...* Cornelis Cort, Vol. I, p. 117.

<sup>1069</sup> After Giulio Romano. *The illustrated Barch...* Vol. 52, p. 68; *The new Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700.* Cornelis Cort, Vol. III, p. 204.

<sup>1070</sup> *The illustrated Barch...* Vol. 52, pp. 17, 30 y 69; *The new Hollstein...* Cornelis Cort, Vol. I, pp. 26, 45 y 149. Por citar alguno.



*San Onofre*. Juan de Montejo. Retablo de Nuestra Señora (detalle). Capilla de San Miguel. Catedral. Zamora

Existe cierto parecido entre sus composiciones del *Bautismo de Cristo* -San Juan de Alba de Tormes y San Juan de Puerta Nueva- con las de Cort. En cambio, es casi seguro que para el *San Mateo* del banco del retablo de Morales del Vino manejó su grabado de *La disputa ante el Sacramento*<sup>1071</sup>. El aldeano que sostiene en sus brazos un cordero, en los relieves de la Adoración de los Pastores, le ha tomado también de la obra de Cort<sup>1072</sup>: lo podemos ver en los retablos de Santa María de los Caballeros, Morales del Vino etc. Otro personaje del mismo autor que utilizó Montejo fue *San Jerónimo en el desierto traduciendo la Biblia*<sup>1073</sup>, anciano y barbudo ordenando silencio con un gesto, el cual se adivina claramente en un personaje del relieve de la *Visitación* de San Juan de Puerta Nueva etc.

El relieve de la *Anunciación* de la portada del templo de madres carmelitas de Alba reproduce literalmente un grabado atribuido a Marco Dente (ca. 1490-1527)<sup>1074</sup>. También lo utilizó en Jambrina y con algunas variantes en el relieve del Marés. Sin embargo, en el relieve del banco del retablo de Santa María de los Caballeros, para la figura de la Virgen parece que vuelve a inspirarse en Cort<sup>1075</sup>.

<sup>1071</sup> After Federico Zuccaro, 1573. *The new Hollstein... Cornelis Cort*, Vol. II, pp. 110-113.

<sup>1072</sup> *The illustrated Bartch...* (Vol. 52), p. 42; *The new Hollstein... Cornelis Cort*, Vol. I, p. 89.

<sup>1073</sup> After Girolamo Muziano, 1573. *The illustrated Bartch...* Vol. 52, p. 138. *The new Hollstein... Cornelis Cort*, Vol. II, p. 164.

<sup>1074</sup> After Rafael. *The Illustrated Bartch...*, Vol. 26, p. 25.

<sup>1075</sup> After Titian, 1566. *The new Hollstein... Cornelis Cort*, Vol. I, p. 48



*Nacimiento de San Juan Bautista, Diana Scultori (activo entre 1542 - 1588)*



*Nacimiento de San Juan Bautista. Juan de Montejo. Museo de Arte Antiga. Lisboa (Portugal)*



Anunciación (detalle). Juan de Montejo. Convento de Madres Carmelitas. Alba de Tormes. Salamanca

Además, manejó grabados de Alberto Durero (1471-1528). Su *San Antonio eremita*<sup>1076</sup> lo usó en el banco del retablo de Nuestra Señora, en la catedral zamorana, y su *Tránsito de la Magdalena*<sup>1077</sup> en el relieve del mismo asunto que remata el retablo del Cristo, en los Santos Juanes. Sin embargo, como las túnicas, vestidos y tocados flamencos y centroeuropeos no se adecuaban al ideario renacentista español, Montejo no dudó en vestir a los personajes de Durero “a la clásica”. Así hizo en el relieve de los *Desposorios de la Virgen*, en San Juan de Puerta Nueva, donde María, José y el Sacerdote reproducen el grabado sobre el tema del alemán<sup>1078</sup>. En lo alto del retablo mayor de este mismo templo un relieve de *Herodías recibiendo la cabeza del Bautista* reproduce otro de sus grabados<sup>1079</sup> aunque simplificándolo debido al limitado espacio del que disponía. Igualmente, la cabeza de uno de los esbirros

<sup>1076</sup> 1519. *The illustrated Barch...* Vol. 10, part. I, p. 52 y Vol. 10, part. II, 132-135;. Publicada en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escoria*. Vol. IV. Madrid, 1992-1996, p. 92, n.º 19 (1372).

<sup>1077</sup> 1504-1505. *The illustrated Barch...* Vol. 10, part. I, p. 216. Publicada en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Ob. cit.*, p. 129, n.º 59 (1446).

<sup>1078</sup> Ca. 1504. *The illustrated Barch...* Vol. 10, part. I, p. 177 y Vol. 10, part. II, p. 355. Publicada en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Ob. cit.*, p. 116, n.º 45.6 (1419).

<sup>1079</sup> 1511. *The illustrated Barch...* Vol. 10, part. I, p. 221. Publicada en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Ob. cit.*, p. 76, n.º 56 (1443).



Anunciación, Marco Dente (ca. 1490-1527)

que prenden a San Juan se inspira en la de uno de sus personajes más característicos<sup>1080</sup>.

En relieve de San Bernardo, en el banco del retablo de Nuestra Señora de la Catedral, tiene como último estado un grabado del maestro Iam Zwolle (ca. 1470-1500) sobre el asunto (1480-1485)<sup>1081</sup> aunque debió de existir un estadio intermedio entre las dos composiciones. La forma de resolver la postura del Santo se repite en San Cipriano.

El cartucho que cobija el escudo de los Galarza en las carmelitas de Alba de Tormes lo tomó de uno de los diseñados por Vredeman de Vries en 1555.

<sup>1080</sup> Aparece como protagonista en la estampa de *Sts. Lawrence, Sixtus and Stephen*, ca. 1504-1505. *The illustrated Barch...* Vol. 10, part. I, p. 203 y Vol. 10, part. II, p. 385; Publicada en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Ob. cit.*, Vol. IV, p. 76, n.º 56 (1444). Este personaje aparece en otros grabados como el de la *Deposición de Cristo* o el *Martirio de San Juan Evangelista*. Cfr. *The illustrated Barch...* Vol. 10, part. I, pp. 107 y 156.

<sup>1081</sup> FILEDT KOK, Jan Piet and OVERBEEK, Annemiek (eds.). *Netherlandish art in the Rijksmuseum 1400 – 1600*. Amsterdam, 2000, pp. 78-79.



*San Sixto*, Alberto Durero, 1504-1505 / *Esbirro* (detalle). Juan de Montejo. San Juan de Puerta Nueva. Zamora

Como dejó indicado Gómez-Moreno, en toda su producción es muy evidente la huella de Miguel Ángel. El rostro del *Moisés* que repite incansablemente lo conocería por algún grabado, quizás el del francés Antonio Lafreri (1512-1577)<sup>1082</sup>. Los *putti* que utilizó como ménsulas, soportando en sus relieves columnas de retablos o atriles en los que se apoyan los personajes de religión<sup>1083</sup>, se inspiran en última instancia, en los de Miguel Ángel en la Sixtina que pudo conocer por grabados como el de *San Jeremías* del francés Nicolás Beatrizet (ca. 1507-1565)<sup>1084</sup> o la serie de santos y sibilas del italiano Giorgio Guisi (1520-1582)<sup>1085</sup>; si bien es cierto que ésta solución ya la habían utilizado muchos artistas en la península. Sin ir más lejos Juni, por ejemplo, en el retablo de San Francisco que hoy se halla en el convento de Santa Isabel (Valladolid). Sus niños, *putti* y ángeles, musculosos, de cabezas llenas de rizos, dispuestos en graciosas posturas en los rompimientos de gloria o desparramados entre los brazos y piernas de las Vírgenes, aportan una nota de alegría en sus composiciones que, en muchas ocasiones, pecan de patetismo.

Montejo creó varios modelos o *tipos* iconográficos que repitió continuamente. Por ejemplo: la *Virgen*, en figura de matrona romana, cargada de elegancia pero también de masculinidad, con mechones de pelo muy largos anudados en la nuca con graciosos recogidos. También, la figura de *hombre anciano*, barbado, inspirado en el Moisés de Miguel Ángel, que utiliza en personajes de aspecto *terrible* como sacerdotes, reyes hebreos

<sup>1082</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Ob. cit.*, Vol. VII, p. 92, n.º 109 (2811).

<sup>1083</sup> Esta figura aparece en el banco de Morales del Vino, donde sostiene el evangelio que escribe Mateo; en el retablo de la iglesia zamorana de San Cipriano, sujetando la peana donde se apoya la escultura de la Virgen con el Niño; en el pequeño relieve de San Mateo, del Museo Lázaro Galdiano; o ayudando a la Virgen en su Ascensión, en la escultura del Museo Marés.

<sup>1084</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Ob. cit.*, Vol. I, p. 116, n.º 2 (174).

<sup>1085</sup> *The illustrated Barch...* Vol. 31, pp. 52-61.



*San Jerónimo*, Cornelis Cort, 1573 / *San José* (detalle). Juan de Montejo. San Juan de Puerta Nueva. Zamora

o Padre Eterno... La *muchacha* que suele interpretar papeles de sirvienta, partera, acompañante o plañidera, de canon inferior al de los personajes principales de la historia, dispuesta a veces en posición helicoidal. O el rostro de sus *crucificados* y de sus *bautistas*, jóvenes, bellos y los segundos imberbes, que también utiliza en otros personajes como *san josés*, *pastores*... Los rostros masculinos tienden a lo grotesco, a veces al patetismo, mientras que los femeninos son serios, *clásicos* y elegantes. Las anatomías de sus figuras son potentes y rotundas, y no evita detallar tendones y huesos sobre todo en sus Cristos, si bien es cierto nunca llega a la monumentalidad de los maestros de carácter romanista.

Precisamente el Crucificado es el asunto más repetido en su producción, quizás por el éxito que alcanzó su modelo. Los representa muertos, de canon manierista, con piernas y brazos muy alargados respecto al tronco, al igual que los de Juni y Mitata; cabellera formada por mechones acaracolados y barbas, a veces bífidas, no muy largas. El perizonium, consistente en un sencillo paño enroscado entre las piernas, con caída a ambos lados y sin cordón -a excepción del de Jambrina-, aunque a veces cae sólo cae a derecha, deja ver parte de la cadera y pierna.

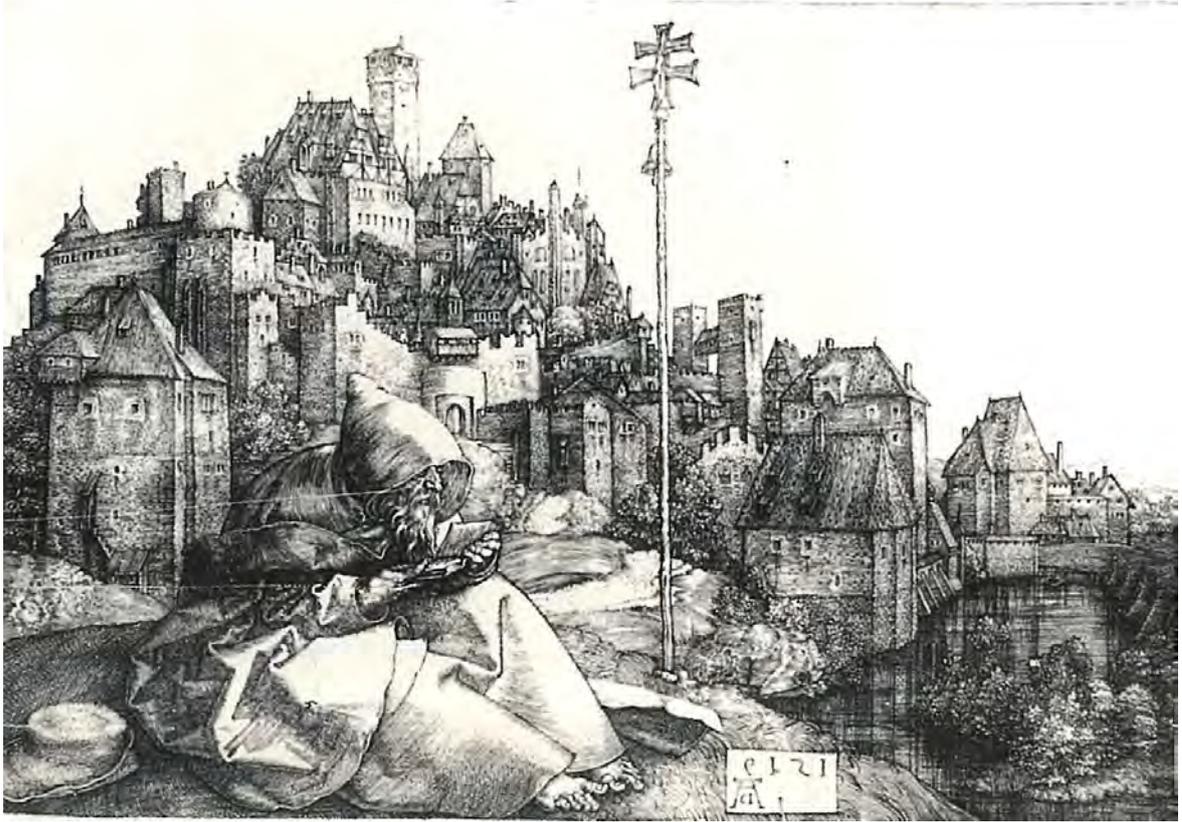
Si bien representó desnuda la figura humana, habitualmente envuelve sus personajes con túnicas y mantos de telas ligeras y algodonasas, de abundantes plegados, tocados con hermosos turbantes y sombreros, y los calza con grandes botas. Los atuendos suelen ser muy escenográficos como si hinchara las figuras para reforzar su corporeidad. En cambio, en sus relieves se observa pliegues más duros, con



*Los Desposorios de la Virgen, Durero, 1504*



*Los Desposorios de la Virgen.* Juan de Montejo. San Juan de Puerta Nueva. Zamora



*San Antonio eremita, Dürero, 1519*



*Tránsito de la Magdalena, Dürero, 1504-1505*



*San Antonio eremita*. Juan de Montejo. Retablo (detalle). Capilla de San Miguel. Catedral. Zamora



*Tránsito de la Magdalena* (relieve cercenado). Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca

oquedades, nerviosos pero sin llegar a ser cortantes, siendo frecuente el uso de telas voladas que incluso llegan circundar la cabeza del personaje.

Respecto a los materiales que utilizó, para la arquitectura de sus retablos trabajó en madera de pino pero para las esculturas empleó el álamo, el nogal o el peral y su habilidad en la talla de la piedra -franca- le permitió trabajar escultura funeraria, tanto para sepulcros adosados como exentos, esculpiendo las figuras de sus bultos en disposición orante o yacente.

Hasta ahora, de su mano solo se conoce un dibujo: la *traza* para el retablo de Nuestra Señora, sito hoy en la Catedral de Zamora, conservada en el Archivo de Protocolos de aquella ciudad, que permite comprobar su capacidad para el diseño.

Sin embargo, ejerció más como escultor y contratista que como arquitecto en madera pues para las labores de ensamblaje se valió de otros oficiales. Sus retablos son muy romanistas; hay una superposición canónica de pisos, sin ningún alarde de encajar unos cuerpos con otros; las calles están perfectamente delimitadas por columnas, o dobles columnas, que cambian el orden a medida que ascienden. Se crea así un retablo casillero a base de tableros y nichos, coronados por frontones curvos o triangulares, donde se encajan los relieves o las esculturas.

Sin embargo, no sintió interés por labores ornamentales como el *candelieri*, los grutescos ni guirnaldas, a diferencia de otros coetáneos como Mitata y Martín Rodríguez, quienes los siguieron empleando hasta el final de sus vidas. Únicamente, en los entablamentos que dividen los pisos, Montejo realiza finas labores de hojarasca en roleos. El retablo de San Cipriano es una excepción en su producción pero no fue él quien lo diseñó ni lo contrató sino Falcote, por lo que éste habría que relacionarlo más con el de la Virgen Calva en la Catedral (1558). Apenas utilizó los populares cueros recortados salvo en los escudos como los que colman Alba de Tormes o en el marco que contiene a *La Magdalena* del retablo catedralicio de San Juan.



Cartucho, Hans Vredeman de Vries, 1555



Sepulcro de los Galarza (detalle). Juan de Montejo. Convento de Madres Carmelitas. Alba de Tormes. Salamanca



## Obra en Salamanca y en otros lugares

A la espera de encontrar noticias sobre dónde y con quién aprendió su oficio y las obras en las que participó con su maestro, los primeros trabajos conocidos suyos son un *San Blas* para Fuentesauco y el *retablo mayor* del convento de madres carmelitas descalzas de Alba de Tormes, ambas piezas no conservadas, seguramente esta última de especial significación en su trayectoria posterior.

### Primeros trabajos para las carmelitas de Alba de Tormes (1576)

La madre Teresa de Jesús, el contador de los duques de Alba de Tormes, don Francisco Velázquez (†1574), y su esposa doña Teresa de Laíz (†1583) decidieron en 1571 levantar sobre un solar que el matrimonio tenía en esa localidad un convento bajo la advocación de Nuestra Señora de la Anunciación destinado a albergar una comunidad de carmelitas descalzas que se convertiría en la octava fundación de la futura santa abulense.

El primer proyecto para su iglesia, de cuya construcción se encargó Pedro de Barajas, era muy sencillo: una nave longitudinal cubierta por armadura de madera con testero plano. Iniciada aquel año, se decidió mejorar su plan alterando la forma de su capilla mayor, delimitándola mediante un arco toral y cubriéndola con una bóveda de nervios combados que restó desarrollo a la armadura de la nave. Un letrero situado en el entablamento del templo indica que la obra estaba acabada en 1576.

El 27 de abril de aquel año, don Simón de Galarza, en nombre de Teresa de Laíz, encargó al joven Montejo, “en lo que toca a talla de su oficio e imagería”, el retablo del templo “de acuerdo a la traza y tamaño” que quedó en poder del artista<sup>1086</sup>. Se haría en madera de pino y en álamo blanco o peral se tallaría un relieve con las figuras de *Nuestra Señora y el ángel*, alusivo a la titularidad del convento, que se asentaría en el cuerpo principal del retablo, y un *San Andrés* que se situaría encima<sup>1087</sup>. Tampoco sería de gran tamaño pues se acuerda su colocación antes del 7 de febrero de 1578 aunque debía existir algún recelo sobre si

---

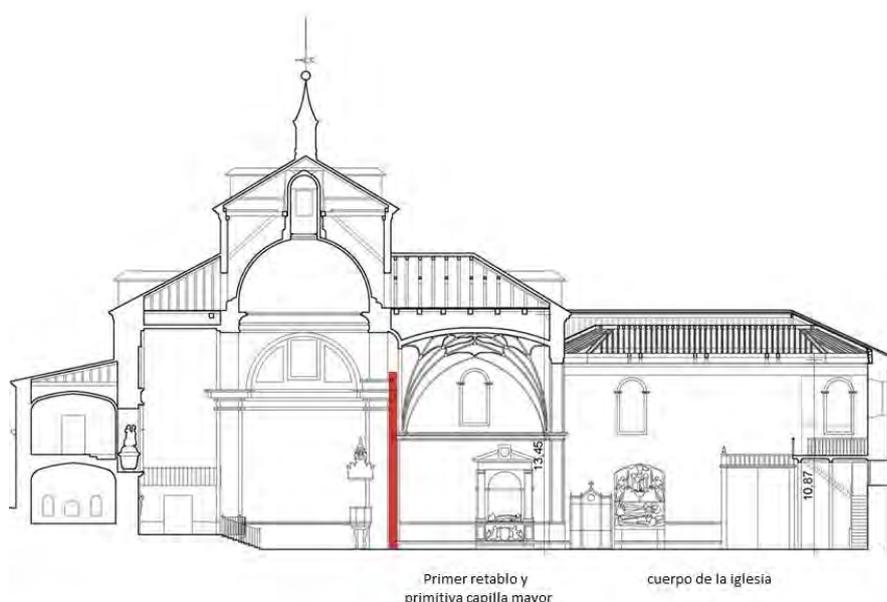
<sup>1086</sup> Desonocemos el autor de la traza.

<sup>1087</sup> GUTIÉRREZ ROBLEDO (José Luis. *Monasterio de la Anunciación de Carmelitas Descalzas: Alba de Tormes*. León, 2008, p. 35) afirma que las esculturas del retablo mayor las efectuaría Montejo en 1590 pero no especifica de donde extrajo el dato. Resulta improbable cuando sabemos que las labores pictóricas se contrataron en 1582. Años más tarde el autor se contradice a si mismo al afirmar que el testero del templo estuvo decorado con una modesta copia al fresco del *Juicio Final* de Miguel Ángel pues en algún plemento de la bóveda aún se aprecian escenas de la Sixtina. GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis. “Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes: 1571-2014”, *Salamanca. Revista de Estudios*, 59 (2014), p. 242.

cumpliría el compromiso por lo que tuvo que jurar “por Dios, Nuestro Señor, y Santa María, su Bendita Madre, y por las palabras de los Santos y los Evangelios [...] por ser menor de veinticinco aunque mayor de veinte, así lo confieso para más fuerza y corroboración de esta escritura [prometiendo] tener, e pagar, e cumplir, e guardar e haber por firme esta escritura y todo lo en ello contenido”<sup>1088</sup>. Además contó con el aval de su tío Francisco.

Al iniciarlo recibió 20 ducados, según avanzase la obra le entregarían otros 30, y el resto una vez concluida, asentada y “a vista de oficiales” pero del retablo no se vuelve a saber hasta que en 1582 se registran pagos al pintor Martín Delgado por su intervención en él. También se anotan otros al cantero Pedro de Barajas por fabricar unos termes de piedra para sustentar la estructura que podrían haber sido similares a los que soportan el *retablo* de la capilla de El Salvador en el claustro de la Catedral. De la custodia se responsabilizó Juan de Sosa<sup>1089</sup>.

La importante reforma operada en el templo entre 1670 y 1678, conocida como la “obra real”, provocó la destrucción del testero original con el fin de alargar el interior construyendo un amplio crucero y una nueva cabecera formada por presbiterio, camarín y sacristía. Fue entonces cuando el retablo renacentista resultó pequeño y se apartó, pues tampoco coincidía con el gusto del momento y había necesidad de hacer otro para situar en su parte central el sepulcro de Santa Teresa, canonizada en 1622.



Iglesia de la Anunciación, de Alba de Tormes. Sección longitudinal

<sup>1088</sup> AHPSa. Antonio de Vergas, 1577, leg. n.º 3660, s. f. AUSA. R. 3, 6, fol. 139.

<sup>1089</sup> Todavía en 1597 se pagaba a la viuda del pintor. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, pp. 189 y 195, nota 20.

Se desconoce cuál fue el destino del primer retablo y, a manera de hipótesis, podríamos poner en relación con él un relieve de la *Anunciación*, (1,51 x 0,98 x 0,21 m), atribuido correctamente a Montejo en el Museo Marés de Barcelona<sup>1090</sup>. A pesar de que no existe constancia sobre su procedencia, tal vez el coleccionista catalán lo adquiriera en alguna localidad salmantina a donde pudo ir a parar el retablo de las carmelitas, si es que no procede de otro perdido como el de las monjas bernardas de Salamanca que concluyó Montejo entre 1598 y 1599 y en el que también se colocó un relieve de la *Anunciación*.



*Anunciación*. Juan de Montejo. Museo Marés. Barcelona

Lo cierto es que Montejo en el relieve del Marés parece que utilizó la misma fuente de la que se valió para esculpir el relieve de la *Anunciación*<sup>1091</sup> que preside la fachada del templo carmelita albense -si bien con ciertas modificaciones como el atril o la inversión de los brazos en la figura del Arcángel y Dios Padre- que no es otra sino una estampa sobre el mismo tema atribuida a Marco Dente (ca. 1490-1527); por el contrario, en la fachada, Montejo lo copió casi miméticamente. Flanquean la escena magníficos escudos timbrados por cimera con lambrequines: a la izquierda el de los fundadores del convento de madres carmelitas<sup>1092</sup>, y a la derecha el de Alba de Tormes.

<sup>1090</sup> La atribución la hizo BRASAS EGIDO (Carlos. *Ob. cit.*, 1996, pp. 154-155).

<sup>1091</sup> Esta obra la documentó GUTIÉRREZ ROBLEDO (José Luis. *Ob. cit.*, 2008, p. 28). La inscripción “AÑO/ 1570” tallada sobre la portada se referirá al año de fundación del convento.

<sup>1092</sup> Con el lema “Vanitas vanitatum omnia vanitas”, del *Eclesiastés* (12, 8).



*Padre Eterno*. Juan de Montejo. Convento de Madres Carmelitas. Alba de Tormes. Salamanca

Arriba, en el tímpano del frontón semicircular de la portada, un relieve del *Padre Eterno* bendiciendo entre nubes, muy parecido al del sobredicho relieve del Marés pero más aún, por coincidir en el material, al medallón del *Padre Eterno* situado en la fachada de que dispone en la calle del Concejo el palacio salmantino de don Juan Rodríguez de Figueroa<sup>1093</sup>. Por último, las figuras desnudas recostadas sobre el frontón poseen aún, pese a su mal estado de conservación, una gran calidad.

Poquísimo virtuosismo denotan los *medallones* de San Pedro y San Pablo que se alojan en las enjutas del arco de ingreso. Sin embargo, los de las claves de la primitiva capilla mayor del templo, aunque bastante planos, son de excelente calidad. Aunque no están documentados, bien pudiera haberlos tallado también el propio Montejo (p. 492). Todas estas obras pétreas podrían fecharse entre finales de la década de 1570 y comienzos de la de 1580.

---

<sup>1093</sup> CORTÉS (Luis. *Cincuenta medallones salmantinos*. Salamanca, 1971, p. 50) ya advirtió el parecido entre ambos relieves pétreos, hasta sospechar “que se trate de obras de la misma mano”.

## Retablos en la iglesia de los Santos Juanes de Alba (1587)

De los diez retablos salmantinos en los que se ha documentado su intervención sólo se ha conservado uno aunque, por fortuna, han sobrevivido relieves o esculturas procedentes de otros desaparecidos cuyos propietarios decidieron, por tenerlas en estima, reaprovecharlas en los nuevos. Este fue el caso del *retablo mayor* de la iglesia de los Santos Juanes de Alba de Tormes que se encomendó al artista el 18 de mayo de 1587 cuando contaba 30 años de edad y, seguramente, con muchas obras ya en su haber<sup>1094</sup>. Reemplazado hacia 1742 por otro barroco -construido por Luis González según traza de Miguel Martínez-<sup>1095</sup> sobrevivieron en él acopladas adecuadamente algunas piezas del antiguo: los bultos de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, y cuatro relieves con pasajes de sus vidas: el *Bautismo de Cristo* y la *Decapitación*; y *San Juan en Patmos*<sup>1096</sup> y el *Martirio en la caldera de Domiciano*; además de los relieves de la *Asunción* y el *Padre Eterno*<sup>1097</sup>.

En el mismo templo existen otras esculturas suyas. Así un pequeño *retablo* adosado a un arcosolio de la nave del evangelio, según parece hecho en 1587<sup>1098</sup> aunque manipulado en 1752, en cuyo frontal se dispone la lápida funeraria de los señores Perucho y Toribio de Villarreal, el primero comisario del Santo Oficio, retratados en dos malas pinturas de su banco. Está presidido por una magnífica escultura de la *Virgen del Rosario*<sup>1099</sup> (1,35 m), comúnmente conocida como “de Perucho”, elegante y masculina, de “rostro frío y afectado” según dijo de ella Gómez-Moreno, con complejos movimientos de paños, cuyo estilo

---

<sup>1094</sup> El mayordomo Francisco de la Pera, el carpintero Alonso Miguel, el médico Ramírez y Juan Flórez, todos vecinos de Alba, apoderaron a los beneficiados, el mayordomo Luis de Torres y el licenciado Francisco Dávila, para que con Jerónimo Castañeda y Gómez de Tórtoles, sus convecinos, encargaran el retablo. AHPSa. Luis Sánchez. leg. n.º 29, s. f. AUSA. R. 3, 6, fol. 370.

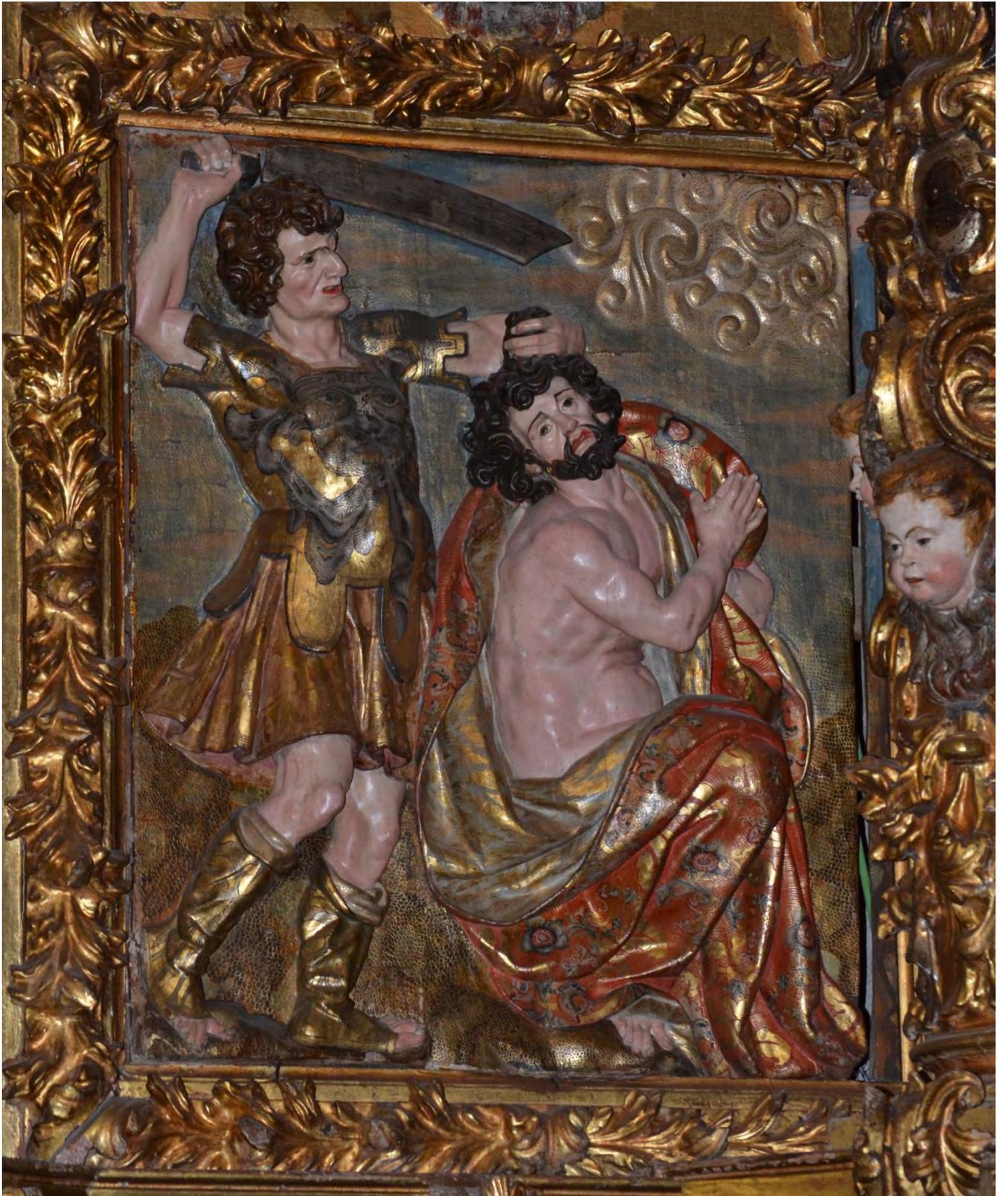
<sup>1095</sup> Entre 1742 y 1744 el mayordomo recibió del anejo de Errezuelo 1.000 reales por nueve imágenes de santos del “retablo viejo [...] todos ellos dorados y estofados” y otros 110 reales del anejo de Navales por “distintas maderas de residuos del retablo viejo para acomodar los colaterales”. ARAUJO Y GÓMEZ, Fernando. *Guía histórico-descriptiva de Alba de Tormes*. Salamanca, 1882, p. 128. Todo ello ha desaparecido según CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 25), quien buscó estas piezas sin éxito.

<sup>1096</sup> El escorzo es digno de mención. Repetirá este personaje años después en Morales de Toro y en Santa María de los Caballeros.

<sup>1097</sup> Frontal, con las manos abiertas y extendidas hacia el espectador, y un paño voladísimo que le envuelve por la espalda, recuerda al Padre Eterno que dibujaría en la traza del retablo de Nuestra Señora.

<sup>1098</sup> La inscripción reza: EL ENTERRAMIENTO JUNTO A EL SON DE PERUCHO COMISARIO DEL SANTO OFICIO Y DE SU TIO TORIBIO DE BILLAREAL / TESTAMENTO TRESCIENTOS MILL MARAVEDÍS CUATROCIENTOS DUCADOS COSTO EL RET[] ESTE CAVILDO PATRONO POR LAS DOTACIONES DE / NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO - 1587 AÑOS 1563 - NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA Y DEL SOCORRO DE LOS AFLIGIDOS.

<sup>1099</sup> Estaba hecha el 29 de enero de 1583 cuando el pintor Marcos Sánchez, vecino de Alba, igualó la policromía de la caja que la contenía, “con sus ángeles y las insignias de Gerónimo de Ledesma” AHPSa. Gaspar de Ávila, leg. n.º 24, s. f. AUSA. R. 2, 7, fol. 226.



*Decapitación de San Juan Bautista. Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca*



*Martirio de San Juan Evangelista. Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca*



*Bautismo de Cristo. Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca*



*San Juan escribiendo en Evangelio.* Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca

corresponde perfectamente con el Montejo<sup>1100</sup>. Está flanqueada por otras dos tallas de *San Alberto* y *San Roque* que, aunque se han vinculado con él, en nuestra opinión son de calidad inferior y seguramente de cronología algo más avanzada. Coronando este retablo, flanqueado por dos estípites antropomorfos, tuvo que estar situado el relieve de la *Presentación del Niño en el Templo*, otra obra inequívoca del escultor, dispuesto ahora en un retablo barroco dedicado a la Piedad. La escena es casi idéntica al de Jambrina y Villadepera, tomada de un grabado de Cornelis Cort.

Gómez-Moreno apreció similitudes entre la Virgen del Rosario sobredicha y otra *Virgen de la Caridad* que describió en la iglesia de Palacios del Arzobispo como “de tamaño natural, que mucho recuerda ciertas obras de Juan de Juni, más quizás deba de atribuirse a algún discípulo; su cabeza, grande y sin expresión, le hace desmerecer. Nótese que parece haberse inspirado completamente en ella la catalogada en San Juan de Alba”<sup>1101</sup> y que hoy no se conserva allí<sup>1102</sup>. También la relacionó con la *Virgen con el Niño* de la parroquia de Villoria que en 1983 Jiménez, fiándose de un vecino, afirmó que la parroquial la había vendido para restaurar la iglesia<sup>1103</sup>. Al año siguiente, Casaseca demostró que la escultura se hallaba en el templo<sup>1104</sup>, donde continúa. No obstante, Brasas en 1996, siguiendo a Jiménez, la identificó con una *Virgen con el Niño* del Museo Marés, pieza inequívoca de Montejo<sup>1105</sup> y aunque erró en la procedencia no así su atribución. Nosotros creemos que la escultura del Marés procede de la localidad salmantina de Palacios del Arzobispo.

---

<sup>1100</sup> Considerada por GÓMEZ-MORENO (Manuel (*Ob. cit.*, 1967, p. 370) como italiana, de hacia 1570. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 25. Id. *Ob. cit.*, 2011, pp. 190 y 191.

<sup>1101</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 359 y 370. La fotografía que acompañó la descripción (ilustración 625) no se ajusta a aquella, pues es una escultura más bien mediocre y, además, no guarda ninguna relación con la de Alba de Tormes.

<sup>1102</sup> CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 59) asegura que se conserva en Palacios, lo cual hemos comprobado no ser cierto asegurándome varios vecinos que se vendió hace años.

Sea como fuere, en esta parroquia había un retablo al que debían de tener mucha estima pues a finales del XVI ordenan a un peón lo limpie y aderece. ADSa. Leg. n.º 285/15, 1593-1695, s. f. Seguramente sería el de la capilla mayor, dedicado a San Juan. El *libro de los lugares y aldeas* dice que tenía “muy buenas imágenes”. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 8.

<sup>1103</sup> JIMÉNEZ, Fernando. “Cuatro vírgenes manieristas”, *De Salamanca: arte y otras cosas*. Salamanca, 1983, p. 467.

<sup>1104</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 352, foto 461

<sup>1105</sup> BRASAS EGIDO, Carlos. *Ob. cit.*, 1996, pp. 156-157.

A su vez Gómez-Moreno puso en relación el *San Juan Bautista* de Alba con otro existente en la parroquia del Campo de Peñaranda<sup>1106</sup>, atribuido a Montejo, aunque quizás sea más acertado vincularlo con el San Juan de Puerta Nueva (Zamora), pues el de El Campo es mucho más naturalista y elegante. Apuntamos además que su pareja en Alba -San Juan Evangelista- recuerda al del retablo de Nuestra Señora de la Catedral de Zamora aunque estén mejor resueltas su postura y movimiento de paños al adelantar la pierna contraria.



La Virgen con el Niño. Juan de Montejo. Marés

También deben ser considerados como originales suyos, aunque repintados de blanco, los cinco relieves alojados de mala manera en un nicho sepulcral con lauda de los Villapecellín, dispuestos alrededor de una gran pintura sobre tabla, obra de un autor italiano anónimo, de Cristo atado a la Columna. Representan a *San Francisco de Asís*, *San Antonio de Padua*, *San Jerónimo*, *San Pedro*, y un fragmento del *Tránsito de la Magdalena*. Para esta última utilizó Montejo un grabado sobre el mismo asunto de Alberto Durero<sup>1107</sup> que alcanzó mucha popularidad gracias a que ilustró libros como el *Sumario de Indulgencias, Privilegios, Conservatorias, Indultos [...] de la Hermandad de Santa María Magdalena* (1578)<sup>1108</sup>. Del mismo conjunto descabalado, identificable con el “pequeño retablo [...] con cuatro columnas corintias, dos de ellas estriadas en espiral; relieves de santos, la Magdalena recostada en el ático, y escudos” que todavía contempló Gómez-Moreno<sup>1109</sup> procede el relieve, ahora situado junto al lucillo, de la

<sup>1106</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 479.

<sup>1107</sup> Publicada en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial* (Vol. IV). Madrid, 1992-1996, p. 129, n.º 59 (1446).

<sup>1108</sup> Impreso en Lisboa por el Marcos Borges en 1578.

<sup>1109</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 371.

*Magdalena penitente*. Semidesnuda, los pechones de pelo que se desparraman por su pecho la hacen algo más modesta.

Desde luego, mucho tuvo que trabajar Montejo en San Juan de Alba pues la fábrica aún le adeudaba 50 ducados en 1601. No es de extrañar si atendemos todas las piezas que hay en el templo, y otras tantas que se han perdido<sup>1110</sup>.



*Magdalena penitente, San Pedro y San Antonio*. Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca



<sup>1110</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, p. 39.

## **Regreso definitivo a Salamanca. El retablo mayor de Santa María de los Caballeros (1595)**

Como ya dijimos, Montejo regresó a Salamanca en 1595. El día 21 de septiembre de aquel se comprometió a trabajar en el *retablo mayor* de Santa María de los Caballeros que Alonso Falcote “había empezado y no estaba acabado”<sup>1111</sup>. Haría los relieves de su banco, una Asunción de la Virgen, “con sus Ángeles y nubes y serafines” para el segundo cuerpo y la “imagería tocante a escultura”. Como fecha límite de entrega se fijó la pascua de 1596. Falcote le facilitaría casa donde trabajar, madera y las herramientas necesarias.

Al comenzar, la fábrica le entregaría 400 reales y, conforme fuere avanzando, las cantidades estipuladas coincidiendo el último plazo una vez estimada por los tasadores. El pintor Martín de Cervera y el propio Falcote serían los encargados de verificar el buen desarrollo de las obras. Del pago final Montejo se comprometió a renunciar a 40 ducados en favor de Alonso, cantidad que custodiaría el mayordomo hasta que se concluyera el retablo<sup>1112</sup>.

El escultor terminó su parte del contrato el 26 de abril de 1596. Los relieves del banco donde se representó la *Anunciación, Adoración de los Pastores, Epifanía y Presentación en el Templo* son paradigmas de su estilo maduro. Los pedestales de las columnas se reservaron para colocar en ellos figuras de *Apóstoles y Evangelistas*.

En el siglo XVIII la escultura titular de la *Asunción de la Virgen* fue sustituida por la actual *Virgen de los Caballeros*, que es también del XVI. Como la descripción que el documento hace de ella especifica que no se trataba de un relieve sino de una figura esto permite preguntarse si la *Asunción* que se encuentra en el Museo Marés (1,60 x 0,84 x 0,38 m), atribuida por Brasas a Montejo<sup>1113</sup>, no será la misma que hizo el artista para este retablo “con sus ángeles, nubes y serafines”. Por su parte, el referido autor pensó que podría ser la *Asunción de la Virgen* que los frailes bernardos le adeudaban a Montejo cuando falleció.

No son suyas el resto de las esculturas, ni tampoco un relieve del *Llanto ante Cristo muerto* que, durante muchos años, se conservó en la sacristía del templo<sup>1114</sup>.

---

<sup>1111</sup> Las escrituras que afectan a este retablo se encuentran transcritas en el *Apéndice documental* (Doc. IX)

<sup>1112</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 191.

<sup>1113</sup> BRASAS EGIDO, Carlos. *Ob. cit.*, 1996, pp. 156-157.

<sup>1114</sup> La atribución la hizo CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 193). Desconocemos dónde se encuentra ahora. También dijo que el relieve pudo haber pertenecido al retablo mayor, pero éste no encaja ni material ni iconográficamente en la estructura.



*La Presentación del Niño. Juan de Montejo. Retablo mayor (detalle). Santa María de los Caballeros. Salamanca*

### **El retablo mayor de Santa Olaya (1596)**

La reestructuración de parroquias efectuada por el obispo de Salamanca don Tomás Cámara y Castro provocó la desaparición de la iglesia salamantina de Santa Eulalia -o Santa Olaya-, que estuvo ubicada en el espacio urbano que hoy lleva su nombre. La pérdida del templo impide conocer el retablo mayor que concertó Montejo el 18 de noviembre de 1596 con los ensambladores Martín de Espinosa y Pedro Martín, según traza facilitada por el arquitecto Juan de Ribero Rada<sup>1115</sup>. El 16 de enero siguiente su hermano Martín de Montejo y el bordador Agustín Gaitán avalaron al escultor.

Sus medidas, 31 pies de alto por 22 pies de ancho (8,68 m. x 6,16 m) se ajustaban al ábside. Tendría dos cuerpos, el primero de orden jónico y el segundo corintio mientras que el de su ático debía de ser compuesto. Sus columnas, estriadas, poseían “capiteles labrados como lo manda Sebastiano Serlio” y sus retopilastras también estriadas. Disponía de tableros para insertar pinturas y hornacinas para alojar ocho bultos redondos no especificados. La calle central del primer cuerpo contenía una escultura de Santa Olaya que ya poseía la parroquia y en el segundo una *Asunción de la Virgen* “con sus ángeles que la lleven otros dos que tengan

<sup>1115</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 236 y 329; CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, pp. 185, 188 y 194, nota 1. Los primeros libros de fábrica de la parroquia conservados datan de 1623 (ADSa. Leg. 432-17) y en ellos no hemos encontrado descargo alguno a escultores ni pintores por el retablo mayor, lo que demuestra que en aquella fecha estaba concluido y el templo no tenía deudas con los artistas.



*Anunciación. Juan de Montejo. Retablo mayor (detalle). Santa María de los Caballeros. Salamanca*

la corona sobre la cabeza y a los pies sus serafines y una media luna y ornato de nubes”. El ático lo presidía un *Crucificado* acompañado, como es habitual, de la *Virgen* y *San Juan* pero dispuestos fuera de la caja. En lo referido a los materiales, el ensamblaje sería de madera de pino y las figuras talladas en peral. Los barrotes y demás utensilios de hierro necesarios para fijar todas sus partes y el propio retablo al ábside correrían por cuenta del mayordomo de la fábrica.

El sagrario sería de la misma altura que el banco y dispuesto en el eje central del retablo; su puerta se decoraba con una historia no concretada y “las cajas de los lados”, flanqueadas por columnas, contenían figuras de San Pedro y San Juan.

Por la obra recibirían 400 ducados aunque su valor debía ascender a 500. Lo mismo ocurría con el sagrario; los artífices recibirían por él 24 ducados aunque el precio en tasación tenía que alcanzar los 32, pero si el retablo no se hubiese asentado para el día de Navidad, el mayordomo se reservaba el derecho a no hacer efectivo el pago de esta pieza.

Precisamente, al templo dedicado a San Juan de Sahagún, edificado en el solar donde estuvo la iglesia románica de San Mateo, derribada en 1891 por iniciática del obispo Cámara, fueron a parar numerosas obras procedentes de las desaparecidas parroquias de San Boal,



*Santa Águeda*. Juan de Montejo. San Juan de Sahagún. Salamanca

Santa Olaya, San Mateo y del convento de San Antonio el Real<sup>1116</sup>. De ellas nos interesa aquí señalar la existencia de dos esculturas de *Santa Bárbara* y *Santa Águeda* dispuestas en la primera capilla del lado de la epístola e igualmente un *Crucificado* situado en la siguiente, que hemos identificado como procedentes del desaparecido retablo mayor de Santa Olaya y originales de Montejo<sup>1117</sup>.

Ambas *Santas* (90 cm sin peana) acusan cierta frontalidad por haberse concebido para estar en sus hornacinas, no obstante la calidad de rostros y manos es muy notable. Enmarcadas sus cabezas por cabelleras de mechones agrupados en elegantes recogidos y moñetes, sus rasgos fisionómicos son duros y con cierto aire de masculinidad. Los paños de las telas con que cubren su anatomía son blandos, de movimiento ondulante, y dan a las figuras un

---

<sup>1116</sup> TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Ob. cit.*, p. 693; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 89. En el Archivo Diocesano de Salamanca conocen la noticia pero aseguran no disponer de documentación sobre este traslado.

<sup>1117</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, pp. 25-26.



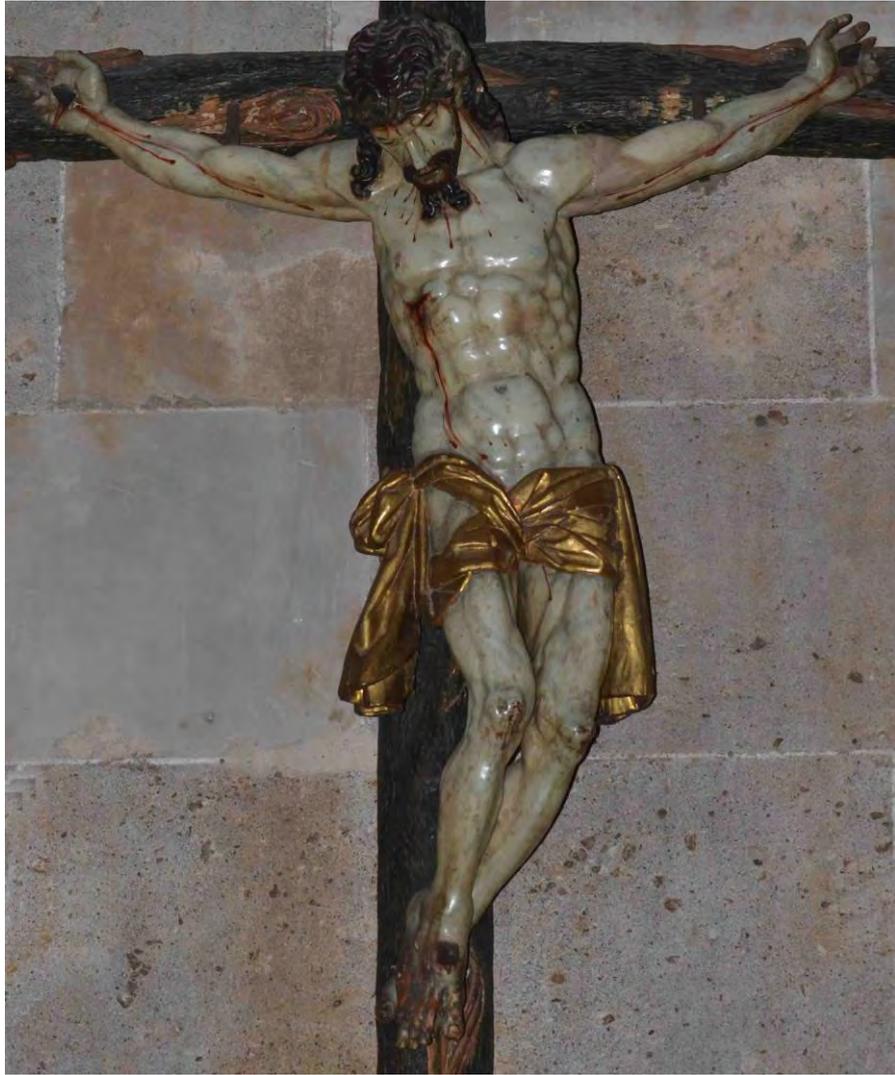
*Santa Bárbara*. Juan de Montejo. San Juan de Sahagún. Salamanca

aspecto de solemnidad, de pesadez o de rotundidad muy característica de su estilo. Recuerdan a la *Santa Marina* que Vasallo identificó como suya en el locutorio de su convento zamorano si bien la última tiene un mayor tamaño (1,4 m) que las dos santas salmantinas<sup>1118</sup>.

En el *Crucificado* (1,30 m aprox.) sigue muy de cerca su modelo habitual: muerto y con la cabeza caída hacía adelante y levemente inclinada a la derecha, de rasgos muy afilados, barba partida y cabello ondulado deslizado sobre el hombro derecho; la corona de espinas está tallada. El detalle con que está trabajada la figura y su calidad anatómica, el singular paño de pureza que, cruzado y anudado a la diestra, deja al descubierto parte de la cadera, repiten los rasgos comunes empleados cuando trata este mismo asunto iconográfico: crucificados de Morales del Vino, San Cipriano y San Juan de Puerta Nueva, convento del Corpus Christi (Zamora) y el de las carmelitas descalzas de Cabrerizos (Salamanca). También recuerda al *Crucificado* de la iglesia de la Magdalena, colocado en el altar mayor, aunque éste es mucho más monumental, por lo que no nos atrevemos a adscribirselo.

---

<sup>1118</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 76.



*Crucificado. Juan de Montejó. San Juan de Sahagún (general y detalle). Salamanca*



## Nuevos proyectos en Alba de Tormes

Antes de 1598, aunque no podemos concretar exactamente cuándo, el artista había vuelto a estar empleado en el convento de las madres carmelitas. Ese año se le entregaron 100 reales de una cantidad mayor “en cuenta de los retablos”, imprecisión que se corrige en 1600 al pagarle otros 1.502 reales a “cuenta de los dos *retablos colaterales* que hizo e de los *entierros* de los señores fundadores” más 51 reales “de retablos y bultos”<sup>1119</sup>.

Por desgracia, los retablos colaterales, como el mayor, desaparecieron a causa de la “obra real” aunque se sabe que su policromía corrió por cuenta del pintor Martín Delgado<sup>1120</sup> y el escultor Jerónimo Pérez hizo los escudos de los fundadores que se asentaron en los remates<sup>1121</sup>.

En lo referido al *sepulcro* de aquellos, don Francisco Velázquez y doña Teresa Laíz ordenaron en su testamento (8 de enero de 1583) que sus cuerpos habían de descansar en un túmulo exento situado en la capilla mayor, rodeado por una reja. Allí estuvo hasta que en 1688, debido a la ampliación del templo, se reubicó en el lucillo sepulcral, ornamentado por una portada clasicista, situado en el lado de la epístola, donde antes se enterraron su hermana doña Isabel Laíz y su marido don Bartolomé del Carpio. En él se reaprovecharon los bultos, las armas familiares: un escudo sin cimera soportado por dos ángeles en el frente del sepulcro, bajo la cama, y otro escudo con cimera en el frontón del arcosolio; y también la inscripción funeraria<sup>1122</sup>.

Realizadas en piedra de Villamayor, aún se aprecia la policromía que las cubría. Realizó Montejo los bultos de los fundadores tumbados sobre un lecho, con los ojos abiertos, apoyando cada uno su cabeza en un juego de almohadones. A sus pies, dormitando, sendos

---

<sup>1119</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, pp. 189 y 195, nota 21; La noticia la adelantó GUTIÉRREZ ROBLEDO (José Luis. *Ob. cit.*, 2008, p. 35).

<sup>1120</sup> A su muerte se hizo cargo la viuda, María Salcedo. El 29 de marzo de 1604 ya había acabado uno de ellos y el otro “tenía dorado parte de él”. Aquel día, por su marcha a Plasencia, lo tasaron Pedro de Parada y Diego Sánchez en 1.166 reales (106 ducados), traspasándose después al pintor Alonso Rodríguez. En 1606 este retablo colateral estaba acabado pues Antonio de San Martín y Alonso Gutiérrez lo valoraron en 2.375 reales (215,90 ducados). AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3492, s. f. leg. n.º 3495, s. f. AHPSa. Ambrosio Díaz Cornejo, leg. n.º 5567, s. f. y leg. n.º 5568, s. f. AUSA. R. 2, 8, fols. 39-40, 52, 61 y 81.

<sup>1121</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 189 ¿Acaso alguno de los que podemos ver por el templo?.

<sup>1122</sup> “AQUI ESTAN SEPULTADOS EN ESTE YNTIERRO LOS ILLUS. SS. FRANCISCO DE BELAZQUEZ Y TERESA DE LAIZ SU MUGER LOS QUALES FUNDARON ESTE MO. Y LE DOTARON DE SUS BIENES Y SE ACABO AÑO 1577”.

pajes. Don Francisco va caracterizado como un caballero, con capa y gorguera, sobre su pecho la espada, y a sus pies la celada en la que apoya la cabeza el paje; doña Teresa, vestida con saya y capa, cruza las manos sobre su pecho pero, por lo comprimida que la escultura quedó en su nueva ubicación, apenas pueden verse más detalles, como el atributo donde descansa su paje. Pese a que las piezas están muy desgastadas, aun se aprecia la calidad de los ángeles tenantes y las complejas posturas que adoptan los pajes, todos ellos de cabezas con ensortijados cabellos.

Suyo es también, aunque no se ha podido documental, el *sepulcro* de don Simón de Galarza y doña Antonia Rodríguez, sobrina ella del fundador. La extraña disposición del bulto de doña Antonia, semi-apoyado contra la pared e inclinado, se justifica por el poco espacio que tenía el escultor ya que tuvo que adaptarlos a un espacio preexistente; así, en su testamento, doña Teresa de Laiz ordenó “que den aquel arco de la puerta que se cerró a Simón de Galarza para él y sus descendientes”.

Dispuestos en actitud yacente, él está caracterizado como caballero, con espada sobre el pecho pero sin celada; ella vestida ricamente como dama de corte con saya damasquinada, leyendo un libro de horas. La cama y almohadones están muy bien trabajados, simulando labores bordadas y borlas. El paje que dormita a los pies de don Galarza, sobre un escudo, es bastante tradicional; no así el que situado a los pies de doña Antonia que, despierto, se dirige al espectador y le indica silencio.

En el fondo del nicho, en el eje, se dispone el escudo familiar rodeado de un cartucho, surmontado por una cimera de enroscados lambrequines y sujeto por dos hermosas y elegantes mujeres de largos mechones que se deslizan o enroscan. La de la derecha parece inspirada en uno de los modelos femeninos de Cornelis Cort; la de la izquierda en un modelo muy popular que sirvió de portada a numerosos libros como las *Constituciones sinodales del obispado de Valladolid* (1607)<sup>1123</sup>. Sea como fuere, el cartucho que rodea al blasón lo tomó literalmente Montejo de un grabado de Vredeman de Vries fechado en 1555<sup>1124</sup>.

---

<sup>1123</sup> Cfr. CASTRO TOLEDO, J. “Constituciones sinodales del obispado de Valladolid” en Urrea, Jesús (Dir.). *Valladolid capital de Corte* [Cat. Expo. Valladolid, 2003]. Valladolid, 2003, pp. 136-139.

<sup>1124</sup> *The New Hollstein dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 – 1700. Hans Vredeman de Vries*, vol. XLVII (part I), pp. 31-37.



*Sepulcro de Simón de Galarza y Antonia Rodríguez. Juan de Montejo. Convento de Madres Carmelitas. Alba de Tormes. Salamanca (general y detalle)*



En el Museo del convento de las Madres Carmelitas hay una pequeña imagen en madera de *Santiago Apóstol*, en un escaparate barroco, no está documentada pero es indudablemente de Montejo; recuerda en su fino rostro al *Cristo Resucitado* del retablo de Nuestra Señora de la Catedral zamorana.

### **Trabajo para los jesuitas de Medina del Campo (1598-1599)**

Ya confirmamos documentalmente la atribución a Montejo de los *relieves* del banco del retablo mayor del antiguo templo jesuita de Medina del Campo, ahora parroquia de Santiago el Real, que se emitió cuando todavía su estilo no se había definido<sup>1125</sup>. En una de sus mandas testamentarias, aunque no especificó de qué obra se trataba, declaro que “me deben los teatinos de la dicha villa de Medina catorce ducados, mando se cobren”<sup>1126</sup>. En efecto, el 10 de agosto de 1598 se había concertado con un padre del colegio de la Compañía de Jesús de Medina del Campo para hacer ciertas “figuras e obras” con las que completar el retablo mayor del templo<sup>1127</sup>. El contrato establecía que su intervención estaría acabada en Pascua de aquel año y que su financiación se haría con parte de los 40 ducados que el escultor Juan Marcos ya había recibido por su participación en la obra. Sin embargo el 20 de noviembre de 1599 todavía no había cumplido su palabra y los jesuitas se vieron obligados, después de requerirle “una dos y tres veces”, a enviar al artista una notificación comunicándole que o asentaba las piezas en diez días o las encomendaban a otra persona capacitada<sup>1128</sup>.

El citado banco se compone de cuatro grandes relieves que encarnan las virtudes cardinales (Prudencia, Templanza, Justicia y Fortaleza) y que se corresponden con las calles y entrecalles laterales; y otros ocho de menor tamaño desarrollados en los netos y contranetos (Santa Catalina de Siena, Santa Águeda, Santa Catalina de Alejandría, Santa Inés, Santa Lucía, Santa Clara y la Anunciación<sup>1129</sup>).

---

<sup>1125</sup> URREA, Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María. “El arte en Medina del Campo”, *Historia de Medina del Campo y su Tierra*, vol. I. Valladolid, 1986, p. 702.

<sup>1126</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1988, pp. 38-41.

<sup>1127</sup> No hemos hallado la escritura en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

<sup>1128</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 26. La escritura se encuentra trascrita en el *Apéndice documental* (Doc. X)

<sup>1129</sup> El Arcángel es, por cierto, idéntico a del relieve de la *Anunciación* del Marés.



*Virtudes*. Juan de Montejo. Retablo mayor. Santiago el Real. Medina del Campo. Valladolid

### Conclusión del retablo mayor de Santa María de Jesús (1598-1599)

El primitivo *retablo mayor* que presidió hasta mediados del siglo XVIII el presbiterio del monasterio de madres bernardas de Santa María de Jesús en Salamanca, fundado en 1552 por doña María de Anaya<sup>1130</sup>, fue proyectado y materializado a partir de 1593 por el escultor Isaac de Juni quien no lo pudo concluir por sorprenderle la muerte, finalizándolo Montejo entre 1597 y 1598<sup>1131</sup>. Aunque esta obra ha desaparecido, los documentos permiten conocer la fisonomía que tuvo.

La abadesa doña Catalina Enríquez, la priora doña Aldonza Monje y la hermana doña Beatriz de Estrada acordaron el 15 de marzo de 1593 con el escultor Isaac de Juni dignificar la cabecera de su espléndida iglesia con un retablo adaptado al formato poligonal del ábside, compuesto por un banco, dos cuerpos de tres calles y un ático, compartimentado mediante doce columnas que daban lugar a cajas para alojar relieves y figuras. Su altura alcanzaba los 30 pies (8,4 m), hasta la cornisa de la iglesia de la que arranca la gran venera que cierra el casquete del presbiterio.

En el banco se disponían dos historias o figuras de media talla elegidas por “la señora abadesa y el padre confesor del dicho convento” flanqueando el tabernáculo, de planta poligonal con un *Niño Jesús* en su puerta o la imagen que la abadesa quisiese” y, en las hornacinas laterales, pequeñas figuras de *San Benito* y *San Bernardo* con sus insignias y atributos. La calle central del primer cuerpo la presidía un grupo, “de talla entera”, de la *Circuncisión de Cristo*, alojado en una caja rematada por frontón cuyo tímpano contenía el anagrama del IHS. Columnas pareadas separaban la calle central de las laterales en las que se disponían los relieves del *Nacimiento de Cristo*, a la derecha, y *Adoración de los Reyes Magos*, a la izquierda. A continuación del entablamento se situaba el segundo cuerpo, similar al inferior, cuya calle central la presidía una figura en bulto redondo de la *Asunción y coronación de la Virgen*, acompañada por ocho ángeles (seis ayudándola en su subida y dos coronándola) mientras el *Padre Eterno*, de busto, se alojaba en el frontispicio correspondiente. En las calles laterales, relieves del *Nacimiento de la Virgen*, a la derecha, y la *Anunciación*, a su izquierda.

---

<sup>1130</sup> El nuevo retablo-baldaquino, que aún se conserva, fue obra del ensamblador Miguel Martínez. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PAREDES GIRALDO, Carmen. “Contribución al estudio del retablista Miguel Martínez (1700-c 1783)”, *Cuadernos Abulenses*, VIII (1987), p. 95. Del monasterio queda en pie su templo y el claustro integrados en el Colegio Calasanz.

<sup>1131</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 188, nota 14. La noticia fue adelantada por SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1980, p. 334.

El ático, formado por una gran venera contenía, un *Cristo*, de “proporcion natural” y las figuras de la *Virgen y San Juan*, ambas en correspondencia con el canon de aquél. A ambos lados y a peso sobre las calles laterales, la estructura se remataba con dos escudos, uno con las armas de los fundadores de la casa: doña María de Anaya y su esposo don Francisco de Herrera, y otro con las de la orden cisterciense.

Es más que evidente la similitud de la traza de este proyecto con la del retablo mayor del convento de Santa Clara de Cuéllar (Segovia), contratado en 1587 por el escultor Isaac de Juni<sup>1132</sup>, muy alejado de la extravagancia de los diseños paternos en cuya ejecución participó, así el de la capilla de los Alderete en la iglesia parroquial de San Antolín de Tordesillas (Valladolid), en la década de 1560, o el de la familia Ávila-Monroy en el templo de El Salvador de Arévalo (Ávila), realizado en la década de 1570. Curiosamente, tanto en el retablo segoviano como en el salmantino Isaac siguió muy de cerca el proyecto diseñado por Gaspar Becerra para el retablo mayor del monasterio madrileño de las Descalzas Reales (1563), influencia que ha pasado inadvertida. Por el contrario, la venera que alojaba el Crucificado recuerda la solución dada por Alonso Berruguete para culminar el retablo de San Benito de Valladolid que, evidentemente, Isaac tenía que conocer.

En lo que respecta a las condiciones, el hijo del francés se comprometió a poner el material necesario -madera de pino de Soria- y pagar el salario de los oficiales que trabajasen en él. También se estipuló que el proyecto debía concluirse en un plazo de cuatro años y su ejecución podría realizarse “adonde el quisiere”, bien en Valladolid o en Salamanca. El precio se ajustó en 850 ducados abonados: 100 al comenzarse el retablo y otros 50 en la Navidad de 1593; cada año que durase su trabajo se le pagarían 100 ducados, y los restantes 400 se le entregarían una vez asentado. Los gastos de subsanación, si es que los tasadores encontraban defectos, correrían a cargo de los demandantes aunque éstos se reservaban el derecho de modificar el pago al escultor. El 16 de marzo de 1593 los ensambladores salmantinos Martín y Blas de Espinosa avalaron a Isaac en esta empresa aunque en el concierto se había establecido que su garante fuese su esposa<sup>1133</sup>.

La muerte de Isaac, en noviembre de 1597, privó a las bernardas de ver acabada su deseada aspiración circunstancia que el 18 de agosto de 1598 remedió Montejo al comprometerse a

---

<sup>1132</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador. “Un retablo de Isaac de Juni y su reforma en el s. XVIII”, *BSAA*, LVIII (1992), pp. 349-354.

<sup>1133</sup> AHPSa. Francisco de Zamora. leg. n.º 5309, fols. 988r-989v. Actuaron como testigos el fraile bernardo Plácido Flórez, el hortelano Domingo Álvarez y Francisco Cornejo.

concluirlo<sup>1134</sup>. Como el trabajo estaba muy avanzado y no era necesario variar el proyecto de Isaac, la nueva escritura sólo recogió aspectos que afectaban a la cantidad de dinero que Montejo había de percibir, y los plazos de entrega; así, debía de darlo concluido en la navidad de 1599 y por su intervención se le entregarían 480 ducados de los que 200 debería reclamar al mercader Francisco Ledesma, otros 100 le pagaría el monasterio en mayo de 1599, y los 180 restantes se le darían vez finalizado el trabajo, el cual se dilató pues en su testamento (1601) el escultor recordaba que las madres de Jesús aún le debían “cosa de dos mil reales (181,81 ducados) acabar sea la obra y cobrar sean, tengo añadido un friso de talla y la talla de las columnas”.

### **Monumentos efímeros y retablos desaparecidos (1598-1600)**

Al poco de escriturar la conclusión del retablo de las bernardas, se puso al servicio del cabildo catedralicio para construir el *túmulo* que debía erigirse en la catedral por la muerte del monarca Felipe II<sup>1135</sup>. De tal monumento y de las honras sólo se sabe que, después de recibir el 18 de septiembre de 1598 la carta de Felipe III anunciando la muerte de su padre, la ciudad pidió al cabildo que las dos instituciones celebrasen conjuntamente las honras decretadas, las cuales se celebraron entre el 30 de diciembre y el 2 de enero<sup>1136</sup>.

Con apenas seis meses de diferencia contrató dos *retablos* de nueva planta: el mayor de San Andrés de Alba de Tormes y el dedicado a Nuestra Señora en Santo Tomé<sup>1137</sup>.

La parroquia albense de San Andrés, una de las doce que en origen tenía la villa, aprovechó la ocasión de que el escultor estaba trabajando para las carmelitas y el 23 de agosto de 1600

---

<sup>1134</sup> AHPSa. Francisco de Zamora, leg. n.º 5309, fols. 413r-416vº.

<sup>1135</sup> AHPSa. Antonio Méndez, leg. n.º 5270, s. f.

<sup>1136</sup> CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. *Ob. cit.*, p. 402.

<sup>1137</sup> La parroquia de San Andrés fue agregada, con las de San Martín, Santa María de Serranos, Santo Domingo, Santa Cruz, San Esteban y el Salvador, a la de Santiago que era la más antigua, donde se llevaron algunos de sus bienes: la *Virgen de las Nieves* que se convirtió en la titular del retablo de “San Andrés”, llamado así por contener su escultura pero también porque en su banco se habían insertado las armas de aquella parroquia desaparecida; no sabemos si también procedían de San Andrés el resto de esculturas (en su remate: el Calvario) y pinturas (en el cuerpo principal: dos deterioradas del Bautismo de San Juan y la Aparición del Señor, medio ocultas por escultura de Santo Domingo y San Jacinto) que componían el retablo. ARAUJO, Fernando. *Ob. cit.*, pp. 119 y 117.

El templo de Santo Tomé se derribó en 1855 trasladándose la parroquia a la vecina iglesia del Carmen de Arriba, antiguo Colegio de San Elías de Carmelitas Descalzos (VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca... Libro III*. 1973, p. 124) en cuyo edificio no existe ninguna obra de Montejo.

le encomendó su *retablo mayor*<sup>1138</sup>. Este debía seguir una traza dada y firmada por Antonio Ramírez, beneficiado de la iglesia, y utilizaría madera de pino. La fecha convenida para entregar el tabernáculo y la escultura de *San Andrés* fue el 30 de noviembre. La fábrica remuneraría el trabajo del escultor con 250.

No pudo verlo acabado pues falleció en aquella localidad unos días antes de que concluyese el plazo de entrega pero estaría trabajando en él. Entre 1604 y 1607 el retablo todavía lo tenía “a su cargo el hijo de Montejo, entallador, veçino de Salamanca, a quien el mayordomo ha dado ochocientos reales y solamente ha entregado la custodia para el Santísimo Sacramento y el Santo Andrés, dejéles mandado no den dineros al entallador ni se pase adelante hasta dar cuenta de ello a V. S<sup>aa</sup>”<sup>1139</sup>. Por otra parte el único *San Andrés* existente ahora en la villa es el que situado en el retablo de Santiago, hoy en la parroquia San Pedro Apóstol, pero que es obra del siglo XVIII.

El 5 de febrero de 1601 Juan de Tamayo, clérigo de la parroquia de Santo Tomé, por entonces situada en la actual plaza de los Bandos, le encomendó también la hechura de un *retablo* para la capilla de Nuestra Señora. Sin embargo, parece que el escultor solo debía trabajar su arquitectura, con sus “pilastras y cornisas”, ya que se le ordenó reaprovechar siete tableros del retablo viejo. Presenciaron el acuerdo Francisco de Ynestosa, Diego Ramírez y el alguacil Martín de Silva. La intervención no ofrecería mayores dificultades porque la fecha de entrega se estipuló para aquel domingo de Ramos. El escultor recibiría 64 ducados más otros dos por “enmendar la ymagen antigua” de la Virgen (cabello, rostro, cuello y manto) y sustituir el Niño que la madre tenía en brazos por otro nuevo, quedándose él con el antiguo. Al redactar testamento anotó que la parroquia le adeudaba 175 reales<sup>1140</sup>.

Se ha propuesto que el *Crucificado* que poseen las carmelitas descalzas de Cabrerizos, atribuido por Vasallo al escultor<sup>1141</sup>, proceda de la parroquia de Santo Tomé debido a su proximidad con la llamada casa de Santa Teresa, donde las carmelitas tuvieron una pequeña capilla, puesto que en su sede anterior no disponían de ningún Crucificado<sup>1142</sup>. Tal hipótesis debe tomarse con cautela, en primer lugar porque es pieza bastante grande y la capilla de Nuestra Señora, en Santo Tomé, poseía unas dimensiones reducidas y, en segundo lugar, porque el contrato con Montejo no especifica que tuviese que tallar ningún crucifijo.

---

<sup>1138</sup> La noticia la adelanta CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 194, nota 16.

<sup>1139</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 61.

<sup>1140</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1988, p. 38.

<sup>1141</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 a., p. 74.

<sup>1142</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 187.

Paralelamente intervino en los tres *arcos triunfales* que la ciudad ordenó construir con motivo de la visita que los reyes Felipe III y doña Margarita de Austria hicieron a Salamanca y cuya entrada se produjo la tarde del lunes 26 de junio de 1600<sup>1143</sup>. Los monarcas, pese a haber estado hospedados en el monasterio jerónimo de La Victoria, ingresaron en la ciudad por la Puerta de Zamora (al norte). Allí se dispuso el primero de los arcos triunfales. La comitiva continuó por la calle Zamora hasta la Plaza Mayor donde se alzaba otro arco. Después de la recepción de la ciudad, reanudaron su marcha por la Rúa donde estaba el tercero “que [por ser] la calle de los mercaderes y plateros [adornaron los del gremio el arco con] un muy rico aparador de plata”<sup>1144</sup>. Sobre tales construcciones efímeras únicamente se conserva una parca descripción que alude a que eran “suntuosos y soberbios, llenos de gran número de luminarias, y en las columnas de fingido mármol, esculpieron una diversidad de pinturas, de varias y artificiosas figuras en las cornisas”<sup>1145</sup>.

En ellos participó Martín Rodríguez, los ensambladores Cristóbal Sánchez y Martín de Espinosa, los carpinteros Francisco y Andrés Hernández, y “Montejo escultor”. Cuando el 16 de junio de 1607 se extendió a nombre de Rodríguez una libranza de 91.000 maravedís “de resto de lo que fueron concertados los arcos” los cuatro primeros decidieron que, como los dos últimos ya habían fallecido no se les diera “ningún maravedí a no ser que su familia los reclamase”<sup>1146</sup>. ¡Buen ejemplo de compañerismo y solidaridad gremial!

### **El sepulcro de la madre Teresa de Jesús (1600-1601)**

Aprovechando su estancia en Alba, Montejo escribió en compañía del cantero Alonso Rodríguez el *sepulcro* de la madre Teresa de Jesús que había fallecido en su convento de la Anunciación el 4 de octubre de 1582 y su cuerpo se enterró tres días después en una arca, en

---

<sup>1143</sup> Como no se conservan las actas del Ayuntamiento de aquel año se carecer de una descripción pormenorizada de tal acontecimiento.

<sup>1144</sup> SARMIENTO DE ACUÑA, García. *Carta de García Sarmiento de Acuña a Diego Sarmiento de Acuña* Salamanca, 23 de junio de 1600, Madrid, BRP, II/2125, doc. 204., fol. 1. Sobre estas fiestas, que se celebraron del 21 al 25 de aquel mes, cfr BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, (1218-1600), tomo IV. Salamanca, 1972, pp. 515 y ss. VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca...* Libro VII (1974), pp. 53-56. CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. *Ob. cit.*, pp. 609-649. Uno de los lienzos que ornamentaban el túmulo que a la soberana dedicó la Universidad en sus honras fúnebres fue “la entrada que sus majestades hicieron en la ciudad de Salamanca con su acompañamiento de la ciudad, Universidad y Iglesia”. CÉSPEDES, Baltasar. *Relación de las honras que hizo la Universidad de Salamanca a la [...] reyna doña Margarita de Austria [...]*. Salamanca, 1611, p. 23.

<sup>1145</sup> MARIZ, Pedro (de). *Historia do Bemaventurado Sam Ioão de Sahagum, patrão Salmantino (II)*. Lisboa, 1609, p. 36vº.

<sup>1146</sup> AHPsA. Tomé Ramos de Silva, 1604-1609, leg. n.º 5090, s. f. AUSA. R. 6, 4, fols. 108-111.



*Sepulchro de la madre Teresa de Jesús. Juan de Montejo y Alonso Rodríguez.*

Convento de Madres Carmelitas. Alba de Tormes. Salamanca

el coro bajo del templo. Sin embargo, doña Teresa Laíz dejó ordenado en su testamento (1583) que se hiciera “el enterramiento de la Madre Teresa de Jesús que está en el cielo con las piedras de mocárabes y letreros, como esta tratado con Juan Barajas”.

Pero durante un breve periodo comprendido entre 1585 y 1586 sus restos mortales se trasladaron al convento de San José de Ávila, salvo su brazo izquierdo que permaneció en Alba, pero por expreso deseo del pontífice Sixto V el cuerpo regresó al convento que la había visto morir. Para dignificar el entierro, el 6 de diciembre de 1600 se formalizó una escritura con Montejo y Alonso Rodríguez para hacer a uno de los lados del antiguo presbiterio una portada arquitectónica para situar en ella una nueva arca sepulcral, todo en piedra de Villamayor, y que además integrase los dos coros<sup>1147</sup>. En enero de 1601 fray Alonso de los Ángeles, de la provincia de San Elías de carmelitas descalzos, estando en su convento de Toro, dio licencia para que se hiciese según una traza propuesta y autorizada.<sup>1148</sup>

En sus últimos días el artista declaró que las carmelitas por esta obra le habían pagado 50 ducados pero todavía le debían otros 11 y que el cantero Rodríguez tenía recibidos 13.050 reales, es decir 1.186 ducados, pidiendo que se prosiguiera entre este último y su propio hijo Juan. Pero más adelante reconoció que además de los mencionados 61 ducados había recibido “todo lo que pareciere haberme dado don Cristóbal Ramírez, mayordomo de las descalzas y administrador de las memorias, así en dinero como en trigo” y rogaba que se tuviesen en cuenta “las demasías que parecieren estar por cartas de la madre priora del dicho monasterio”.

El primer cuerpo de este conjunto se compone de cuatro pilastras estriadas, con capitel corintio, montadas sobre pedestales, y alberga en su parte central un vano cubierto con bóveda muy rebajada situándose encima la ventada enrejada del coro alto donde se colocó, en un primer momento, la caja con el cuerpo de la madre Teresa. Sobre un friso decorado con roleos vegetales se asienta el segundo cuerpo organizado por dos pilastras con capitel compuesto y rematado en frontón triangular que alberga una hornacina donde en 1615 se

---

<sup>1147</sup> GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis. *Ob. cit.*, 2008, p. 41.

<sup>1148</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 189. El 1 de mayo comparecieron como fiadores de Montejo y Rodríguez su hermano boticario, el carpintero Pedro Hernández, y los albañiles Lucas Araujo y Pedro de Tejada, todos vecinos de Salamanca.



*San Antonio.* Juan de Montejo. Cabezabellosa de la Calzada. Salamanca

subió el sepulcro en piedra que por entonces contenía los restos de la beata, santificada en 1622, que permaneció allí hasta que en 1677 se trasladó al nuevo retablo mayor.

### **El testamento del escultor amplía su catálogo (1601)**

El 13 de noviembre de 1601, contando 46 años y una consolidada carrera, cayó enfermo en Alba de Tormes “de la enfermedad que Dios Nuestro Señor fue me servido de me dar” aunque se hallaba “sano de mi juicio y entendimiento natural”. Sin embargo la gravedad de su dolencia le aconsejaría dictar testamento. Y si creíamos que las obras contratadas después de regresar a Salamanca eran demasiadas para un periodo aproximado de seis años, la “memoria de obras, dineros y otras cosas que se quedan debiendo a Juan de Montexo”, añadida a continuación de su testamento, amplía y aclara considerablemente el conocimiento de su producción.

Por ejemplo, un apunte sobre las minuciosas cuentas referidas al *retablo* de San Román

que lo tenemos entre mí y Pedro García, tengo recibidos la mitad de la fábrica de ora un año, y la deste año y más doscientos y noventa reales que me dio el beneficiado, y otros veinte cinco reales que me dio Pedro García.

Pedro García tiene otros veinte y cinco y la mitad de la fábrica del año pasado. A trabajado Pedro García en la obra cosa de un mes y yo he costeado la demás obra, está la licencia en poder del beneficiado

hizo pensar a Casaseca y Samaniego que el maestro se refería a un retablo destinado a San Román de Hornija (antes Zamora, ahora Valladolid)<sup>1149</sup>. Sin embargo Vasallo dedujo que “San Román” no se refería a una localidad sino al templo salmantino de esta misma advocación<sup>1150</sup>. No haría mucho tiempo que con el ensamblador Pedro García lo había contratado y acabado pues entre los descargos de los libros de fábrica de esta iglesia se anotó que el 9 de mayo de 1603 los escultores Martín Rodríguez y Diego de Salcedo habían tasado el retablo “de Nuestra Señora de la Victoria” que habían hecho Montejo y Pedro García por 6.083 reales<sup>1151</sup>.

---

<sup>1149</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, p. 38.

<sup>1150</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 a., p. 77, nota 2. La iglesia ahora está incluida dentro del recinto del Colegio de las Siervas de San José.

<sup>1151</sup> AUSa. R. 20, 6, fols. 125-129.

Aunque se ha dicho que el *San Miguel* que se encuentra en la parte alta del retablo mayor de la parroquia de Arcediano<sup>1152</sup> es el mismo al que se refiere Montejo en su testamento cuando dice: “Débeme en Arçediano la echura del *San Miguel* grande, ay pleito y esta recibido. Es menester hacer luego diligencia. Juan Rodríguez de Villaverde es el procurador”<sup>1153</sup>, tal afirmación no es correcta porque en realidad el que corona el retablo es obra anónima del siglo XVII.

Los frailes bernardos le debían en 1601 “*las medallas que yze para el relicario y la imagen de la Asunción*. Tiene mi hermano cobrado cantidad de dineros de allí para ayuda pagarse del censo que tomo de Antonio Rascón”<sup>1154</sup>. Se refería al colegio bernardo fundado en 1582, que tomó el nombre de Nuestra Señora de Loreto después de que se aprobase la fundación de la abadía en 1584. Estuvo situado frente a la puerta de San Francisco, fuera de las murallas de la ciudad<sup>1155</sup>. La noticia posee interés porque es la primera referencia documental que tenemos del escultor esculpiendo medallones, lo que demuestra que era capaz de enfrentarse a esta tipología.

Su *San José con el Niño* conservado en el Hospital de Simón Ruiz, ahora en la iglesia de Santiago el Real de Medina del Campo<sup>1156</sup>, se ha puesto en relación con los 100 reales que le debían “en San Josef”<sup>1157</sup> expresión que, según nuestro entender, plantea dudas ya que no expresa exactamente que la deuda fuese por una escultura de San José sino que en el algún convento dedicado a San José, en Medina del Campo, le debían esa cantidad. Y, en esta

---

<sup>1152</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 12. Años más tarde dice que es igual al *San Miguel* del retablo mayor de Santa María de los Caballeros, de Falcote. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 193.

<sup>1153</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, 1988, pp. 38 y 41. Hemos buscado este proceso judicial pero sin éxito

<sup>1154</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 40-41.

<sup>1155</sup> VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca... Libro VI*. 1974, p. 178. Fue uno de los muchos que no sobrevivió a la Guerra de Independencia y la Desamortización. Pese a varios intentos de reconstruirlo y convertirlo en Seminario, en 1835 se le despojó de sus bienes muebles y en 1867 sólo quedaban de él en pie dos pandas de su claustro. Para conocer su fundación y proceso constructivo Cfr. REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. “Apuntes para la historia del desaparecido convento de San Bernardo de Salamanca: Su edificio”, *BSAA*, LVI (1990), pp. 436-458.

<sup>1156</sup> VASALLO TORANZO (Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 77) ha vinculado esta pieza con el *San José con el Niño* de la iglesia de San Juan Bautista de Castroñudo (Valladolid), de inferior calidad al de Medina. CASTÁN LANASPA (Javier. *Ob. cit.*, 2006, p. 61) ha creído posible que la pieza vallisoletana procediese de Santa María del Castillo de Castrejón de Trabancos, apuntando VASALLO TORANZO (Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), p. 79, nota 35) que hay un *Niño Jesús* parecido en San Pedro de Latarce (Valladolid, antigua diócesis de Zamora). Adoptan todos estos Niños posturas similares al ángel del *San Roque* de Nava del Rey, atribuido a Juan de Montejo pero contratado en 1599 por el pintor salmantino Juan López. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 255. CASTÁN LANASPA, Javier. *Ob. cit.*, p. 102. Opinamos que todas son de inicios del sg. XVII, quizás de algún seguidor del artista. Por citar otros parecidos, el *San José con el Niño* que se halla sobre una puerta del transepto de la iglesia conventual de San Esteban lo contrató Antonio de Paz en 1624.

<sup>1157</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, pp. 38 y 41.

localidad había dos: el de las madres carmelitas -que aún se conserva- y el convento de franciscanos descalzos, desaparecido. Entonces, ¿de dónde procede el del Hospital de Simón Ruiz? Creemos que de la donación que hizo en 1619 el vecino don Alonso Ruiz de Roa<sup>1158</sup> al entonces mayordomo del hospital entre cuyos objetos de plata, relicarios, pinturas y esculturas, se encontraba “un San Joseph de bulto con un Niño Jesús que lleva de la mano con diadema de plata en la cabeza”<sup>1159</sup>. Por consiguiente, en su testamento se refería a otra obra hecha para Medina.

Igualmente suscita curiosidad su reclamación de una deuda que tenía de 300 reales (27,27 ducados) “del *sepulcro del Hospital de la Villa de Medina del Campo*”<sup>1160</sup> refiriéndose, creemos, al gran Hospital de Simón Ruiz, único existente junto con el Hospital de la Piedad después del decreto dado por Felipe II sobre la reducción de hospitales y cofradías, ejecutado en Medina en 1587. ¿A qué sepulcro se refería? Sabemos que el del mercader y sus dos esposas fue contratado en 1597 con los escultores Francisco Rincón y Pedro de la Cuadra<sup>1161</sup> aunque en el rasguño de la planta de la iglesia realizado en 1591 ya estaba planificado, y que de la Cuadra hizo “muchas diligencias con el dicho Favio Nelli para que intercediese con el dicho fray Antonio de Sosa [testamentario del banquero, fallecido en 1596] e se los diese a hacer a él o le metiesen a la parte con quien se concertasen, y Fabio Nelli lo hizo y los tomaron a hacer el dicho Pedro de la Cuadra y Francisco Rincón y Juan de Ávila [ensamblador] conjuntamente con el retablo para el dicho hospital”.

lo que se ha interpretado como que en principio sólo Rincón y Ávila iban a ser los responsables de la construcción de los bultos y el retablo mayor<sup>1162</sup>. Sea como fuere, no hay duda que en ellos recayó la materialización de los bultos pues se les abonaron ciertas cantidades en 1598 (100 reales “de cuando se fue a por las piedras”, lo que impide pensar que Montejo proporcionase el material) y 1599 (año en el que se remunera a de la Cuadra con 100 ducados de los “bultos [...] que tiene hacer y está haciendo para el Hospital”). El mismo Rincón declaró años después que de la Cuadra “le había negado un concierto que

---

<sup>1158</sup> En 1598 era mayordomo y pagador Hospital. ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 1863, 31, s. f.

<sup>1159</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Ob. cit.*, 1961, p. 170.

<sup>1160</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. *Ob. cit.*, p. 41.

<sup>1161</sup> Se les dio dos años para terminarlas. Cfr. ALONSO CORTÉS, Narciso. *Ob. cit.*, 1922, pp. 57-58; GARCÍA CHICO, Esteban. *Ob. cit.*, 1961, p. 159; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir). *Inventario artístico de Valladolid y su Provincia*. Madrid, 1970, p. 179; URREA, Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ob. cit.*, p. 680; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid: Medina del Campo*. Valladolid, 2004, pp. 37-38.

<sup>1162</sup> HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. “El panteón de Simón Ruiz y sus dos esposas: el retablo, las esculturas orantes y la reja” en *Simón Ruiz. Mercader, banquero y fundador*. Medina del Campo, 2016, p. 81.

tenía hecho con él sobre un bulto de alabastro”<sup>1163</sup>. ¿De qué forma pudo intervenir en este proyecto Montejo para generar una deuda? La cantidad es alta como para pensar que fuese el pago por su tasación.

Por otro lado, Urrea y Parrado plantearon la posibilidad de que las estatuas de don Pedro Cuadrado († 1566) y doña Francisca Manjón († 1588), en actitud orante y arrodilladas sobre almohadones, conservadas en el templo del colegio jesuita medinense, pudieran pertenecer a un escultor salmantino aunque su cronología no está clara<sup>1164</sup> oscilando entre fines del siglo XVI o principios del primer tercio del siglo XVII.

El 20 de diciembre de 1633 el rector del colegio de la Compañía de Jesús de Medina del Campo tenía permiso del padre provincial y de la patrona del colegio doña Antonia Juana Gutiérrez Cuadrado para que “se quite el túmulo<sup>1165</sup> y reja” de los fundadores que se hallaba situado en medio de la capilla mayor”.

Seguramente para obtener mayor diafanidad en las ceremonias litúrgicas se mandó fabricar “un arco y nicho en la pared del presbiterio en el lado del evangelio donde se pongan los huesos de los señores fundadores con dos estatuas de piedra franca, armas encima y letrero abajo como lo están los condes de Fuensaldaña en la Casa Profesa de Valladolid”<sup>1166</sup>. Pero la redacción de la escritura suscita alguna duda sobre si debían hacerse las dos estatuas de piedra o estaban ya colocadas encima del túmulo y se quería instalarlas en el nicho que se ordenaba abrir en la pared.

Desde luego es evidente que el rostro de doña Francisca recuerda a los tallados por Montejo en el sepulcro de doña Teresa Laiz o doña Antonia Rodríguez, en tanto que el de don Pedro evoca los de don Francisco Velázquez, don Simón Galarza o don Alonso de Mera. Por otro lado, puede recordarse que Montejo conocía esta tipología de sepulcro pues la había trabajado años antes en los templos conventuales zamoranos de San Pablo y San Andrés. No obstante, de no ser suyas, serán de algún escultor salmantino ligeramente posterior, muy influenciado por su estilo.

---

<sup>1163</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 86-87, nota 13.

<sup>1164</sup> URREA, Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ob. cit.*, p. 702.

<sup>1165</sup> Por túmulo se entendía “el sepulcro, o entierro de persona principal, el cual está eminente y no ras con ras de la tierra como las demás sepulturas. Algunas veces se forma por la tumba, tarima o cadalso que se hace en las honras de algún príncipe, o persona principal”, es decir, la estructura arquitectónica del monumento funerario que daba soporte a los bultos. COBARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián (de). *Ob. cit.*, fol. 57vº.

<sup>1166</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Ob. cit.*, 1961, pp. 138-139 y 147.

Un interés menor, quizás de carácter devocional, tendría un *Cristo* “crucificado, al bibo, y una caja en questa metido” que mandaba se cobrase “del provisor [del obispado de Salamanca] Jerónimo González Moriz” una vez tasado en lo que mereciese.



*Virgen con el Niño.* Juan de Montejo. Colección Particular

### Obras relacionadas con su estilo

Otras piezas que creemos tuyas, pero que no hemos podido documentar son un *San Antonio de Padua*, en Cabezabellosa de la Calzada (La Armuña) y una *Virgen con el Niño*, que anteriormente perteneció a una colección particular madrileña.

En primero goza de ese carácter popular tan propio de Montejo. Se trata de una magnífica escultura reaprovechada en uno de los retablos colaterales barrocos del templo. No sabemos de qué convento franciscano procede pero es lógico pensar que de alguno de los suprimidos en Salamanca. Sería la primera vez que tenemos constancia de su relación con esta Orden.

En otra ocasión ya incluimos en su catálogo un hermoso relieve que representa a la *Virgen con el Niño* sentado sobre sus rodillas fragmento de una composición mayor cuyo argumento aclara la inscripción que posee la filacteria que recorre el borde derecho del tablero que dice “Gaude, fili Hyacinthe, quia orationes tuae gratae sunt”<sup>1167</sup>, referida a una escena de la vida de San Jacinto. Cuando lo publicamos sospechábamos que tenía que haber pertenecido a una capilla o retablo dedicado a este santo dominico en algún convento salmantino o zamorano de su orden. Recientemente su propietario me ha hecho saber que, en

<sup>1167</sup> Falta la segunda parte, que reza “Filio meo et quidquid ab eo per me petieris impetrabi”.

efecto, procedía de Zamora<sup>1168</sup>. La magnífica figura de la Virgen, en consonancia con otras muchas del artista dispuestas en distintas actitudes, tanto en bulto como en relieve, revalida la atribución. Su mano, con los dedos corazón y anular pegados, y el índice y meñique muy separados, en una posición muy forzada con respecto a los anteriores, es otro de los rasgos que habitualmente podemos observar en sus piezas. Los paños duros que cubren el cuerpo de María, que en puntos concretos tienden a la arista, situarían este relieve dentro de la última etapa de su producción. El modelo del Niño también es acorde con el empleado habitualmente por Montejo. El fragmento perdido de esta composición – San Jacinto– seguiría de cerca el modelo de representación trentino difundido en la Europa manierista y barroca: el santo, vestido con su hábito blanco y capa negra, se encontraría arrodillado a los pies de la Virgen contemplando la prodigiosa aparición, atento a las palabras que recoge la citada filacteria<sup>1169</sup>.

Como apuntó Casaseca, puede que le pertenezca el popularmente conocido como *Cristo de los Doctrinos*<sup>1170</sup> que desde el suprimido Colegio de Niños de la Doctrina llegó a la capilla de la Vera Cruz en 1779<sup>1171</sup>.

Es muy probable que sea suyo la monumental escultura de *San Jerónimo Penitente*, hoy sito en la parroquia de Valdecarros, que procederá del monasterio jerónimo de Alba de Tormes. Restaurada con poco acierto, debajo de las capas de pintura mate que la cubren se advierte una pieza de gran calidad. Es casi un bulto redondo con un enorme y pesadísimo paño de pureza que solo deja entrever sus dos muslos y sus pies (p. 23).

La atribución a Montejo del *San Antón* colocado en un retablo barroco de la parroquia de Salmoral es bastante segura<sup>1172</sup>. Aunque la pieza está muy deteriorada, en el rostro miguelangelesco reconocemos su estilo. Los paños, blandos y con muchos juegos de pliegues, insisten en este hecho aunque no podemos valorar otros aspectos de la fisionomía del santo porque la propia iconografía no lo permite; diremos que ha perdido la mano con la que sujetaba el cayado y la otra, con la que sujeta el libro, está muy oscura y ennegrecida

---

<sup>1168</sup> Agradezco a doña Belén Bartolomé esta precisión.

<sup>1169</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, pp. 26-27.

<sup>1170</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 187.

<sup>1171</sup> JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel. “Cristo de los Doctrinos”, *Lignum Crucis*, Salamanca, 2006, pp. 20-21.

La cartela del INRI se sustituyó en 2008, en su tercera restauración.

<sup>1172</sup> Id. *Ob. cit.*, 1984, pp. 68 y 297. Id. *Ob. cit.*, 1990, p. 50.



*Virgen con el Niño*. Anónimo juniano. Palaciosrubios. Salamanca



*Virgen con el Niño. Anónimo juniano. El Campo de Peñaranda. Salamanca*

En la localidad de Campo de Peñaranda se guarda una de las mejores esculturas existentes del periodo en esta provincia. Se trata de un *San Juan Bautista* que según informó el provisor de la diócesis, había mandado hacer el licenciado Antonio de Salamanca “[y que le había costado] la talla y la pintura 24.888 maravedís<sup>1173</sup> (66,54 ducados). Es tan elegante, fina y de tanta calidad que de confirmarse su autoría, sin duda, es una de sus obras maestras. Si bien hay que reconocer que no goza del carácter grotesco que tan habitualmente poseen sus tipos masculinos.

Dos *Virgenes con Niño* de finales del siglo XVI de gran calidad, conservadas en los municipios del Campo de Peñaranda y Palaciosrubios, en La Armuña, apenas distantes 5 km. entre si, por su semejanza deben pertenecer al mismo autor. Gómez-Moreno vinculó la del Campo con otra de Villoria, “barroca recordando a Juni en los paños” y, a la vez relacionó ésta con las de Palaciosrubios y San Juan de Alba de Tormes<sup>1174</sup>. Después, Casaseca propuso adjudicar la de Palaciosrubios “al anónimo escultor que tantas obras dejó en la zona de Alba”<sup>1175</sup> y, más tarde, acabó pronunciando el nombre de Montejo<sup>1176</sup>. En cambio fue más cauto al señalar a la del Campo como “cercana a Juan de Montejo”<sup>1177</sup>.

Nosotros creemos que hay que ser prudentes en la atribución de estas imágenes. No cabe duda que ambas poseen una gran calidad y que el Niño, que se contorsiona en brazos de la madre, sigue muy de cerca la tipología de Montejo pero otros autores, incluso en el siglo XVII, trabajan niños muy similares, por ejemplo Paz o Pedro Hernández. En cambio los rostros femeninos ofrecen notas más discordantes ya que resultan estereotipados y de calidad inferior a otros creados por el artista, más elegantes y con más fuerza. En estos casos el cuello, la cara y el pelo parecen simples formas geométricas superpuestas. Túnica y mantos son, por el contrario, excelentes

---

<sup>1173</sup> Id. *Ob. cit.*, 1984, p. 89, nota 28.

<sup>1174</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, pp. 467 y 479.

<sup>1175</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 194.

<sup>1176</sup> Id. *Ob. cit.*, 1990, p. 44. Id. *Ob. cit.*, 2011, p. 191.

<sup>1177</sup> Id. *Ob. cit.*, 1990, p. 48.



*San Juan Bautista. Anónimo juniano. El Campo de Peñaranda. Salamanca*

En la iglesia de San Martín, en Salamanca, antes en la sacristía y hoy situadas próximas al coro, existen dos singulares esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* de finales del XVI o comienzos del XVII muy cercanas a su estilo; quizás obras de su taller o de algún discípulo porque sus cuerpos son alargadísimos y desproporcionados. Apuntamos que la cabeza del primero es muy parecida a la del San Pablo del retablo de Colmenar de Montemayor, atribuido al escultor Pedro Hernández<sup>1178</sup>.

En cambio creemos que no le corresponden, aunque en alguna ocasión se le han atribuido, la *Virgen con el Niño* de la hornacina de la portada del convento de las Dueñas -la que mira a San Esteban-<sup>1179</sup>; el llamado *Cristo del Amor*, en el templo de la Santísima Trinidad, procedente de la iglesia vieja del Arrabal<sup>1180</sup>; y la *Virgen de Loreto*, en el trascoro de la Catedral nueva, sucesivamente considerada como de Juni<sup>1181</sup>, Lucas Mitata<sup>1182</sup>, Sebastián de Ávila<sup>1183</sup> y más recientemente adscrita por Vasallo a Montejo a pesar de ser consciente de las notables diferencias que posee con respecto al resto de su producción y que justifica por “el prestigio del comitente y del uso del alabastro, que le aconsejarían ejecutar una obra más decorosa que sus habituales Vírgenes de carácter más osco y popular realizadas para las



<sup>1178</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1980, p. 419.

<sup>1179</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, pp. 75 y 107. Se halla demasiado maltratada y sucia como para aventurar una opinión firme.

<sup>1180</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2011, p. 187. Tiene un canon demasiado alargado y un perizonium quebradísimo de bordes muy afilados. Le consideramos obra más avanzada.

<sup>1181</sup> GOMÉZ MORENO (Manuel. *Ob. cit.* 1967, pp. 206-207) rechazó la antigua atribución a Juni.

<sup>1182</sup> TORMO Y MONZÓ, Elías. *Ob. cit.*, 1930, p. 35. La vinculó con Mitata a partir de una nota recogida en los libros de cuentas de la catedral, atribución que rechazó PÍRIZ PÉREZ (Emilio. *Ob. cit.*, p. 238, nota 8).

<sup>1183</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1993, p. 82.



*Crucificado ¿Juan de Montejó? Vera Cruz. Salamanca (general y detalle)*



San Pedro. Discípulo de Juan de Montejo. San Martín. Salamanca

parroquias rurales”<sup>1184</sup>. En nuestra opinión, en cuanto a estilo y resolución compositiva, es cercana a la *Virgen con el Niño* de Tardáguila, obra documentada de Juan Bautista de Salazar (1562). Casas Hernández mostró sus dudas de que pudiera identificarse con la que llegó a la Catedral en 1626 tras la riada de San Policarpo desde el Colegio de Niñas Huérfanas de la Concepción<sup>1185</sup>. ¿Acaso pudiera venir del colegio bernardo de Nuestra Señora de Loreto, que adoptó esta advocación después de que se aprobase la fundación de la abadía en 1584?.

En la provincia no creemos que le pertenezca ni el *San Juan* Bautista de Palacios del

<sup>1184</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Ob. cit.*, 2004 (a), pp. 75-76.

<sup>1185</sup> Cfr. CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. *Ob. cit.*, 2003, p. 512, nota 336.



San Pablo. Discipulo de Juan de Montejo. San Martín. Salamanca

Arzobispo ni el de Babilafuente, aunque ambas son buenas piezas de la segunda mitad del XVI de autor, por ahora, desconocido<sup>1186</sup>.

El *Crucificado* de la ermita del Cristo del Alaraz tampoco es obra suya sino de Jerónimo Pérez, pues así está documentado<sup>1187</sup>. Esta pieza es, además, idéntica al Crucificado del retablo mayor de la parroquial de Cantalapiedra, obra que contrató el ensamblador Antonio González Ramiro<sup>1188</sup>

---

<sup>1186</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 68 y 297. Id. *Ob. cit.*, 1990, p. 50.

<sup>1187</sup> En 1980 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso) y CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 1981, pp. 329-330) lo consideraron obra cercana a Bernardino Pérez de Robles. Años después, en 1988, GARCÍA AGUADO (Pilar. *Ob. cit.*, p. 166) lo documenta como obra de Jerónimo Pérez, concertada el 17 de agosto de 1627. No debía de conocer la noticia CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 1990, p. 56) cuando en 1990 lo vinculó a las “gubias de los grandes escultores Bernardino Pérez de Robles o Jerónimo Pérez” y años más tarde, en 2011, sin que se sepan los motivos se lo adscribió a Montejo. (*Ob. cit.*, 2011, p. 187).

<sup>1188</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1980, p. 342-344. Id. *Ob. cit.*, 1981, p. 332.

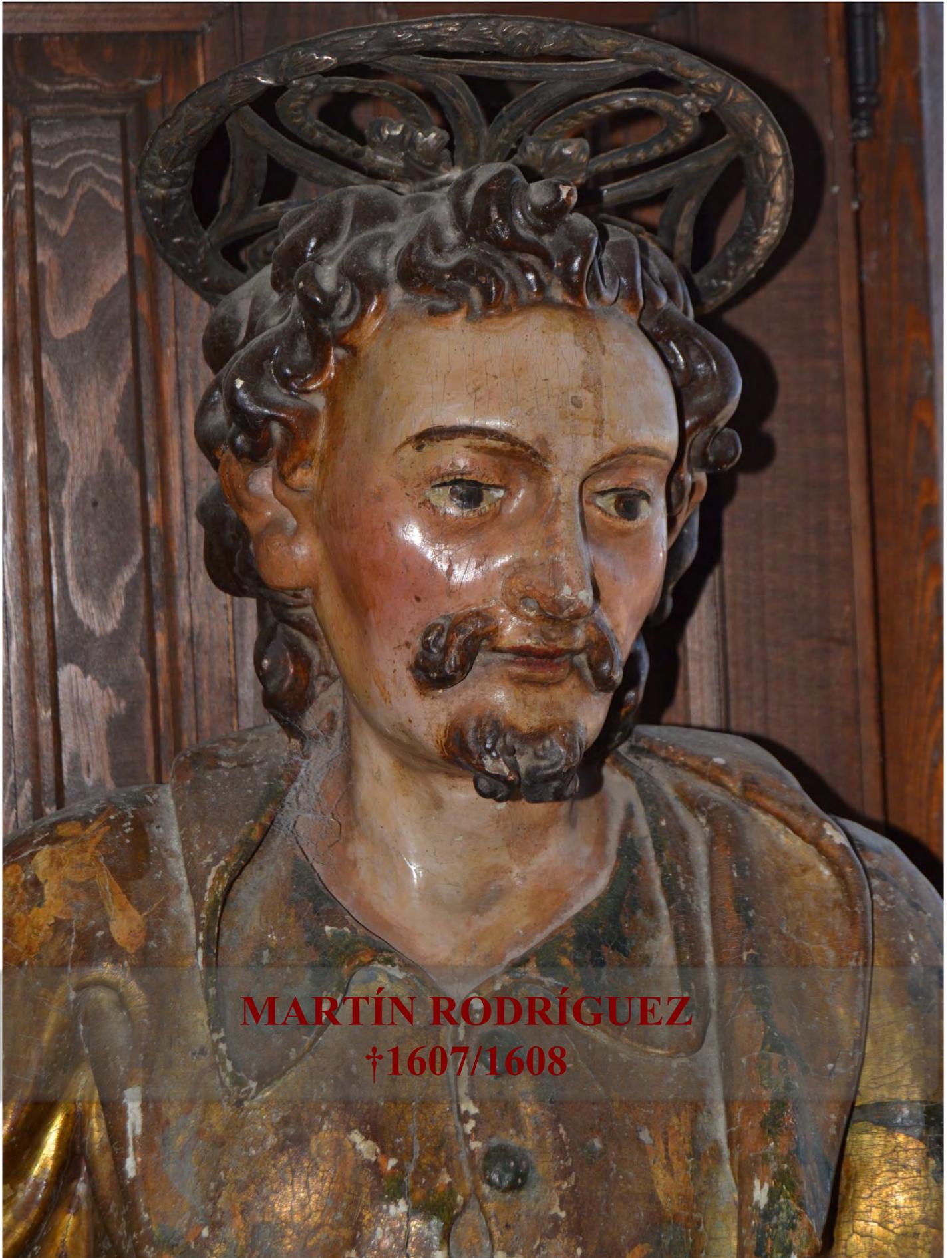


*San Juan Bautista.* Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca



*San Juan Evangelista. Juan de Montejo. Santos Juanes. Alba de Tormes. Salamanca*





**MARTÍN RODRÍGUEZ**

**†1607/1608**



## Esbozo biográfico-familiar

Antes de elaborar su biografía debemos de mencionar la existencia en Salamanca de otro Martín Rodríguez, entallador, sobre el que se tienen noticias entre 1514 y 1543 y que, aunque no hay evidencia documental definitiva de ello, tal vez tuviese algún parentesco familiar con el que desarrolla su actividad artística durante el último tercio de siglo.

### Martín Rodríguez († 1543), entallador

La referencia más antigua que poseemos de aquel se refiere a su actuación como fiador del entallador Francisco Garcés en la obligación para hacer el *retablo mayor* de la iglesia de San Benito de Machacón; en aquel acto compareció también el batidor de oro Juan de Almaraz, declarándose todos vecinos de Salamanca. Quién le iba a decir a Rodríguez que esta amistad le iba a provocar hallarse envuelto durante seis años en un litigio judicial gracias al cual hemos podido recomponer parcialmente su biografía.

El contrato, suscrito el 11 de mayo de 1514, especificaba que sería “de la manera e como es el [*retablo* de la iglesia] de San Marcos desta ciudad<sup>1189</sup> e de aquella obra, excepto que a de ser mayor de alto y de ancho, y que ha de llevar de alto 17 palmos de vara (3,57 m aprox.), con guardapolvo, y de ancho 14 palmos y medio de vara (3 m aprox.) [...] el cual tengo de hacer su custodia como el de San Marcos, e con una imagen de *San Benito*, de buena mano”. El entallador y sus fiadores se comprometieron a entregarlo el 1 de noviembre cobrando por él 7.000 maravedís (18,71 ducados)<sup>1190</sup> pero Garcés no pudo cumplir los plazos convenidos por lo que la autoridad episcopal dictaminó que Martín Rodríguez se hiciera cargo de él, autorizándole el 2 de abril de 1517 a que cobrara a Garcés las pérdidas que le hubiera ocasionado su ejecución. El abono de la deuda supuso un pleito que no sólo aporta detalles de la construcción del retablo sino también sobre algunos maestros activos durante ese periodo tan oscuro de la historia del arte salamantino<sup>1191</sup>.

Después de que Garcés escriturase el retablo de Machacón, la justicia dictó una orden de ajusticiamiento contra él por “haber corrompido a una niña”. El acusado huyó de la ciudad antes de que lo prendiesen dejando a Martín Rodríguez la talla que había hecho para el

---

<sup>1189</sup> En la capilla mayor de San Marcos hubo una custodia y en las capillas colaterales dos retablos: uno dedicado a Nuestra Señora y Madre de Dios, que era nuevo en 1525, y otro antiguo dedicado a San Blas “con santos de bulto de buena madera”. ÁLVAREZ VILLAR, Julián y RIESCO TERRENO, Ángel. *La iglesia románica y la Real Clerecía de San Marcos de Salamanca*. Salamanca, 1969, pp. 82-83.

<sup>1190</sup> A continuación le entregaron 3.000 maravedís para empezar la obra y el resto se le daría cuando lo tuviese acabado y asentado en el templo.

<sup>1191</sup> Todos los datos sobre el retablo de Machacón y sobre el pleito que movieron las partes en ARChVa. Pl. Civiles, Fernando Alonso (F), c. 1283, 2, y Registro de ejecutorias c. 376, 1 y c. 374, 4.

retablo, suplicándole que lo acabase. Concluido -por orden de la justicia- Martín reclamó a su amigo huido 11.000 maravedís que es lo que había perdido por su hechura (en realidad fue la cantidad en que se tasó) más 1.000 maravedís por las costas del litigio que contra él promovió el mayordomo del templo por haber actuado como fiador en la obra.

Como no tenía bienes de donde cobrarle, Rodríguez fue contra su yerno, el agujetero Pedro González que poseía una viña en los denominados *Huertos* de la ciudad, en el camino del Vado, que había llegado a él por parte del entallador<sup>1192</sup>. Como el yerno se negó a pagar empezó el litigio. Los testigos comenzaron a declarar el 2 de septiembre de 1518 y por el interrogatorio sabemos que el prófugo ya había fallecido. La estrategia de la defensa consistió en tratar de demostrar que Rodríguez no había experimentado pérdida alguna con la construcción del retablo pues Garcés había tallado piezas por valor de 3.000 maravedís, y que si algo había perdido había sido por derecho, por ser su fiador. A ello respondió Rodríguez exponiendo que si Garcés “dejo alguna talla que fue muy poca e que no valía casi nada, ni casi [era] de provecho para el dicho retablo, e la dejó en el Monasterio de la Trinidad [...] que el valor de la dicha talla [...] fue tasada e apreciada [...] en mil e tantos maravedís”.

Este último presentó por testigos, el 29 de marzo de 1519, a los pintores Francisco de Sarria (de unos 34 años) y Cristóbal Gutiérrez quien dijo que Garcés se había ocultado, entre otras iglesias, en el monasterio de la Trinidad; al batidor de oro Juan de Almaraz (de más de 40 años) cuya declaración es interesante porque aseguró que cuando Garcés huyó de la ciudad anduvo en “Sevilla y otras partes, ausente tres años”; al entallador Juan de la Cruz (de unos 40 años); el carpintero Antonio Pérez (de 56 años) y el entallador Juan Garcés (de 40 años), que juró no ser pariente de ninguna de las partes. Casi todos aseguraron conocerse entre sí desde hacía quince o veinte años. Por su parte, el yerno pidió que declarasen de nuevo Juan de Almaraz y Juan Garcés quien añadió que él y “Francisco de Lore”<sup>1193</sup> (sic) se habían encargado de tasar el retablo y que lo que había tallado Francisco Garcés ascendía a 2.000 maravedís.

Nuevas declaraciones de algunos testigos, emitidas el 28 de marzo de 1523, ampliaron sus testimonios anteriores. Así, Juan Garcés confesó que era pariente de Francisco Garcés pero

---

<sup>1192</sup> La verdad es que esta viña, junto con una casa en Santa María de las Dueñas y una heredad en San Cristóbal de la Cuesta, pertenecían a la dote de su esposa, Marina González, que al morir los dejó en herencia a su hija, Ana Garcés -esposa del agujetero-, y ésta a la vez a su hija Ana Garcés “la moza”. Francisco Garcés y Marina González tuvieron tres hijas: Ana, Antonia y Juana, fallecidas después que su madre. Ana Garcés “la moza” heredó la viña que administró su padre durante su minoría de edad.

<sup>1193</sup> Será Francisco de Lorena, aquel a quien en 1547 Hans Sibilla y Sebastián de Toledo subcontratan el ensamblaje de un retablo del convento de San Leonardo, en Alba de Tormes.

no tenía constancia en qué grado, y que había sido su aprendiz durante cuatro o cinco años. Por su cuenta Juan de la Cruz dijo que Garcés también había sido su maestro y que conocía a las dos partes “porque con ellos estuvo tres años”, quizás contratando obras de mancomún una vez que alcanzó la oficialía.

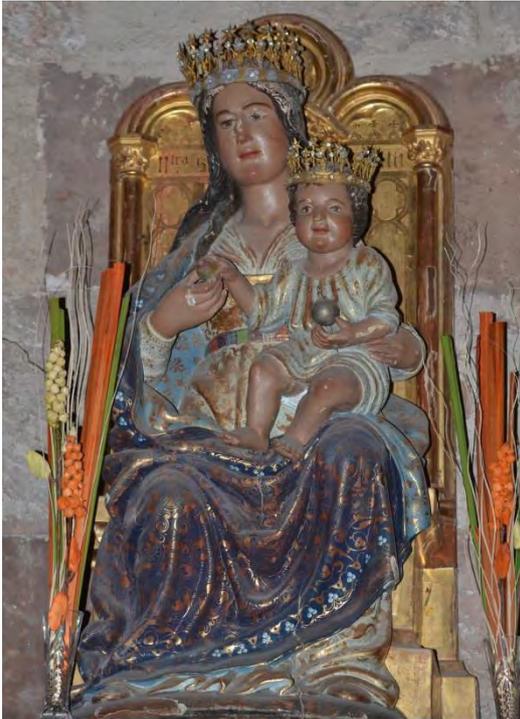
La justicia concluyó que el retablo asentado por Rodríguez en Machacón valía 11.000 maravedís (29,41 ducados) pero que como ya había recibido de la iglesia 4.950 maravedís y otros 950 de Garcés, el yerno sólo tenía que abonarle 6.050 maravedís, procedentes de la mitad de su viña en los *Huertos*, para que sacase el importe “en prendas e hipoteca”. En vez de arrendarla, Rodríguez se dispuso a vender su parte por lo que fue denunciado; sin embargo la demanda se desestimó en Salamanca y el tribunal de la Chancillería, el 10 de febrero de 1525, le entregó a Rodríguez dos cartas ejecutorias.

Del retablo de San Benito de Machacón no queda rastro ni tampoco del de San Marcos de Salamanca que se puso de modelo aunque en aquella localidad se conserva un *Crucificado*, todavía con reminiscencias góticas, que podría haber coronado el retablo de Garcés y Rodríguez.

Mientras se desarrollaba el anterior proceso Martín Rodríguez se comprometió a realizar otro *retablo* de talla para la ermita de Santa María la Antigua de La Vellés. El 12 de junio de 1516 se obligó a construirlo “de la manera que estaba el otro retablo e conforme a la medida que se tomó”. Debía comenzar en las navidades de 1516 y 1517 y asentar en las de 1517 y 1518. Como su valor se fijó en 25.000 maravedís (94,69 ducados), el retablo sería más grande que el de Machacón. Lo presidía una escultura de *Nuestra Señora*, tallada en madera de nogal<sup>1194</sup>, tal vez la misma que desde 1978 se conserva en la parroquia procedente de una ermita desplomada. Se trata de una pieza muy interesante en la que la tradición gótica se mezcla con los nuevos ideales renacentistas: responde al tipo de *Maestas Mariae*, es decir, la Virgen sentada sobre un trono cuyo respaldo remata en forma trilobulada, y sostiene a su Hijo en una de sus piernas. Ausentes, hieráticos y sin relación entre sí, en cambio sus cuerpos y la manera de tratar túnicas y mantos marcan el cambio de estilo. En su trono esta inscripción “N<sup>TRA</sup> SEÑORA DE LA ANTIGUA”.

---

<sup>1194</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 120.



Nuestra Señora de La Antigua ¿Martín Rodríguez? La Vellés

Estuvo casado con la salmantina Catalina de Ledesma. El 29 de marzo de 1527 confesó que había recibido como dote 8.000 maravedís en dineros, preseas y ajuar. Entre sus propiedades, poseyó una casa en la ciudad con unos corrales, su vergel y un pozo, así como una viña de tres aranzadas<sup>1195</sup> llamada *El Carril* en el término de Muelas<sup>1196</sup>.

Poco más sabemos de este entallador salvo que trabajó entre 1518 y 1533 para la catedral de Salamanca, años en los que su nombre se recoge en los libros de cuentas, en obras de carácter menor si se tiene en cuenta las cantidades de dinero que cobró; no obstante, en 1543 recibió 200 maravedís por “otra sepultura en el claustro, junto a la estrella que se abrió”<sup>1197</sup>.

El 22 de octubre de 1543 ya había fallecido y el 24 se realizó inventario de sus bienes<sup>1198</sup>.

Como al remate, que se hizo el día 30 de noviembre, estuvo presente un hombre llamado Martín Rodríguez al que algunos colegas del difunto entallador, como San Martín López, le entregaban maravedís por las piezas que adquirían, nos hace pensar que quizás el escultor juniano activo en la ciudad durante el último tercio de siglo fuese, bien su hijo, bien su sobrino. Como dicho escultor tuvo su descendencia entre la década de 1580 y 1590, es mucho más probable que fuese la segunda opción.

<sup>1195</sup> Medida agraria de superficie, equivalente en Castilla a 4472 m<sup>2</sup> y de valor variable en otras regiones

<sup>1196</sup> AHPSa. Jerónimo de Vera, leg. n.º 3149, fols. 354r-355r.

<sup>1197</sup> Cfr. CASTRO SANTAMARÍA, Ana. *Ob. cit.*, 2014, p. 1639.

<sup>1198</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 120.

### **Martín Rodríguez (†1607/1608), escultor**

Casado con la salmantina Ana de Aguilar, el matrimonio vivió en la plaza de San Julián y tuvieron, al menos, cinco hijos: Lorenzo (bautizado el 20 de agosto de 1589), Alonso (el 25 de enero de 1592), Bernardo (el 27 de agosto de 1594)<sup>1199</sup>, Jusepe y Martín Rodríguez de Larrumbe<sup>1200</sup>.

Las propiedades de la familia aumentaron gracias a que el pintor Diego Gómez con quien contrató en 1576 el *retablo mayor* del convento de Santa Ana, les donó el 21 de marzo de 1597 unas casas que poseía en la Rúa del Corpus Cristi lindantes por un lado con propiedades de las monjas, por el otro con las de un sobrino del carpintero Tamayo, por detrás con las de los herederos de Martín de Agüeso y por delante con la calle pública<sup>1201</sup>.

No parece que fuese hombre inclinado a litigar en tribunales y audiencias pues sólo hemos encontrado un proceso judicial donde aparece implicado, aunque por un asunto ajeno a su profesión pues se refiere al alquiler, el 12 de marzo de 1601, de su mula negra para que don Gonzalo de Ulloa, teniente de corregidor en la ciudad, se trasladase a Valladolid por entonces capital de la monarquía. Como no se la devolvieron Rodríguez reclamó su animal y el alquiler, o una indemnización de 60 ducados<sup>1202</sup>.

Sospechamos de su equidad y sentido de responsabilidad por las numerosas tasaciones en las que intervino. Así, habiendo venido a noticia de la abadesa del monasterio de la Madre de Dios, doña María Sotelo, que en el Hospital General había un *retablo con su custodia* dedicado a la Santísima Trinidad que convenía a su monasterio por tener necesidad de uno para el altar mayor, se concertó con uno de sus hermanos el 9 de octubre de 1590 para que se lo

Firma de Martín Rodríguez (escultor)

<sup>1199</sup> Apadrinados Alonso y Bernardo por Diego de Medina y su esposa Bárbola Rodríguez, tal vez hermana del escultor. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1996, p. 202, nota 115.

<sup>1200</sup> Este último, en agosto de 1605, acompañado de su tío Juan Salcedo increparon, agredieron y apuñalaron con una daga “en los lomos, hacia el lado izquierdo” a Juan García, mesonero de “las Palomas”. Pese a que éste les demandó acabó retirando los cargos “por ser amigo como es de los sobredichos, y ser el dicho Martín Rodríguez padre del sobredicho, su vecino y amigo, y porque me ha pagado la cura y el gesto que en ella ha tenido”. Cfr. AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5278, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 107.

<sup>1201</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5269, s. f. AUSa. R. 6, 3, fol. 401.

<sup>1202</sup> El demandado alegó que si algo debía reclamarse no sería a él sino a don Gonzalo, porque la mula se la robaron a uno de sus mozos cuando éste, a su regreso de Valladolid, paró a hacer noche en el “Mesón Aparicio”, en Pedroso de Armuña. El 22 de marzo de 1601 la justicia falló a favor de Rodríguez, confirmándose la sentencia en Chancillería el 29 de mayo y el 4 de diciembre de 1601. El día 7 de ese mes se extendió carta ejecutoria. ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 1927, 13.

entregase por 35.700 maravedís, cantidad en la que había sido tasado el 28 de septiembre de dicho año, con el parecer del pintor Diego Sánchez, por el propio Martín Rodríguez, que defendía los intereses del hermano, y el escultor Juan de Huerta, nombrado por la abadesa<sup>1203</sup>. En el templo de este convento, en pleno corazón de la ciudad, el más antiguo que se conserva es del primer tercio del XVII y está dedicado a la Anunciación.

Con el pintor Martín de Cervera valoró en 1597 el *retablo* que los pintores Luis de Herrera, Jerónimo de Ávila y Jerónimo Dalviz habían realizado en Ávila para el altar mayor del templo de Mancera de Abajo<sup>1204</sup>.

También intervino como tasador, en fecha indeterminada pero entre 1600 y 1603, en el retablo que su amigo Pedro Martín y el pintor Martín de Cervera hicieron para la capilla del obispo de Salamanca, don Pedro Junco de Posada, en su palacio de Llanes (Asturias).

La última intervención conocida de Rodríguez actuando como tasador data de 1603 cuando en compañía del escultor Diego de Salcedo valoró el retablo que Juan de Montejo y el entallador Pedro García habían hecho para el templo salmantino de San Román, estimando su precio en 146.000 maravedís (390,37 ducados)<sup>1205</sup>.

Sobre sus relaciones, conocemos que el 8 de junio de 1584 se instituyó como fiador del cantero Pedro de Barajas en su compromiso por aderezar las cercas de la ciudad<sup>1206</sup>, y que mantuvo estrecha relación personal y profesional con el ensamblador Pedro Martín al que avaló, el 24 de noviembre de 1595, en el contrato que hizo por el *retablo mayor* de Villanueva de Lugo<sup>1207</sup>. También conjuntamente contrataron el *retablo mayor* de Villar de Gallimazo, los *retablos colaterales* de El Campo en cuya policromía y dorado intervino Cervera, y alguna otra obra en San Morales. En su testamento, redactado el 12 de abril de 1608, Pedro Martín recordaba que le debía el “dicho Martín Rodríguez y sus herederos 16 ducados y 2 reales por dos cédulas tuyas que tengo, mando se cobren” así como “el valor de dos tablones de siete pies de largo, y más de media vara de ancho, y otra tabla menor, y la mitad de tres cuarterones que costaron 7 reales”<sup>1208</sup>.

---

<sup>1203</sup> AHPSa. Martín Gódinez, leg. n.º 2954, fols. 570r-572vº. AUSA. R. 7, 8, fol.109.

<sup>1204</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 169-170, nota 35.

<sup>1205</sup> AUSA. R. 20, 6, fols. 125-129.

<sup>1206</sup> AHPSa. Pedro Carrizo, leg. n.º 4542, s. f. AUSA. R. 5, 1, fol. 700.

<sup>1207</sup> Actuaron también como sus fiadores: el ensamblador Martín de Espinosa, el escultor Tomé de Espinosa y los pintores Alonso Rodríguez y Bartolomé Ruiz. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 236 y 239.

<sup>1208</sup> AHPSa. Francisco de Gante, leg. n.º 3888, fols. 95r-97vº. AUSA. R. 6, 4, fols. 81-83.

El 28 de febrero de 1607 no debía encontrarse enfermo pues aceptó como mozo-aprendiz a Antonio Prieto<sup>1209</sup>; sin embargo el 7 de diciembre redactó testamento en Salamanca pidiendo que cuando falleciese se le enterrase en Santa Olaya, “en la sepultura que tengo”. Instituyó como testamentarios a su mujer y a su hijo Martín, y por universales herederos al último y al resto de sus hijos: Alonso y Bernardo de Aguilar, y Jusepe Rodríguez. Como testigos de la escritura actuaron sus amigos y colaboradores, el pintor Martín de Cervera y el escultor Pedro Hernández<sup>1210</sup>. Falleció antes del 8 de febrero de 1608<sup>1211</sup>.



*Santo Tomás y San Pedro Mártir.* Martín Rodríguez. San Esteban. Salamanca

<sup>1209</sup> GARCÍA AGÜADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 167.

<sup>1210</sup> Es probable que su hijo Lorenzo hubiese fallecido igual que su hermano Marcos Rodríguez pues declaró ser administrador de los bienes de sus descendientes (Francisco de Larrumbe, Antonio Gómez y Esteban Rodríguez) a los que debía 900 reales porque lo demás lo “han ido sacando en dineros del depósito”.

<sup>1211</sup> GARCÍA AGÜADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 167.

## **Análisis estilístico y relaciones profesionales**

Martín Rodríguez recibió su formación, como Juan de Montejo, en el taller de algún artista de fuerte carácter juniano. Aunque sus estilos coinciden conceptualmente en muchos aspectos la producción de ambos no puede confundirse pues cada uno tiene una forma bien distinta de materializar los conceptos e influencias recibidas. Aunque la obra de Juan de Montejo es mucho más personal, casi única, Martín Rodríguez también presenta algunos singulares rasgos de estilo.

Hábil en el trabajo de la piedra, realizó varios conjuntos de medallones en la ciudad, excepcionales por su calidad y por ser de los pocos documentados. Con él también esculpió esculturas para hornacinas de fachadas y dedicó parte de su actividad a trabajar escudos de armas. Sólo hay constancia de su trabajo en piedra de Villamayor que es, por otra parte, más sencilla para trabajar que el mármol o el alabastro.

En compañía de distintos ensambladores o a título personal contrató retablos de madera que luego subcontrataría con otros maestros, amigos y colaboradores, aunque no sabemos si se reservó el diseño de la traza. En ellos se aprecian rasgos manieristas, como la intromisión de unos cuerpos en otros, la decoración del tercio inferior del fuste de las columnas con delicada talla a base de roleos, guirnaldas, figurillas etc; reminiscencias romanistas como los frontispicios sobre las cajas; y motivos ornamentales como bolas y pirámides.

Como en su producción no conocemos ciclos de historias en relieve, pues parece que prefirió hacer figuras, el rastreo del uso de grabados y estampas es mucho más complejo que en otros artistas aunque hemos podido identificar, en el banco del retablo de Santiago de la Puebla, el empleo de un grabado de Cornelis Cort para su relieve de *San Onofre penitente*<sup>1212</sup>; un grabado que también utilizó Montejo en el retablo de Nuestra Señora de la Catedral de Zamora.

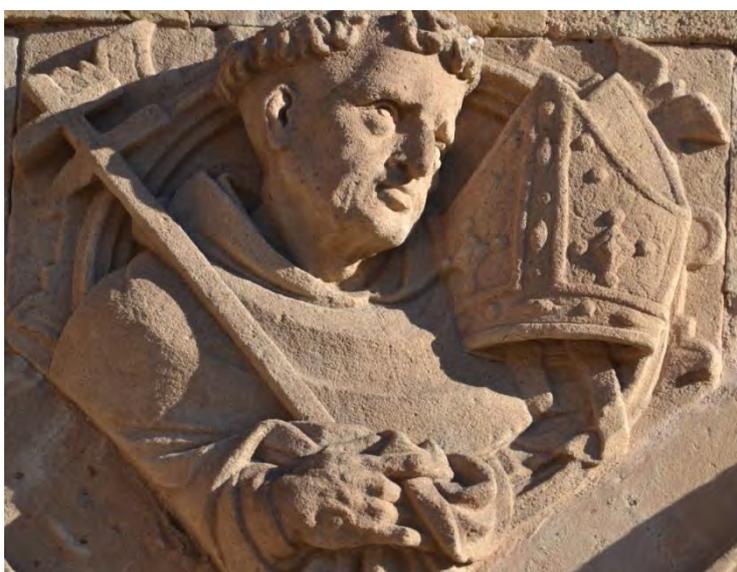
Sus modelos poseen un canon alargado y su anatomía nada hercúlea. De cabezas pequeñas con respecto al cuerpo, bocas diminutas, a veces semicerradas, y entrecejos fruncidos. En las cabelleras combinó rizos algodonosos cortos y los moñetes, con gudejas onduladas de mechones muy pormenorizados.

Los paños nunca son alatonados pero sí afiliados y duros. Las túnicas caen muy rectas hasta los pies o por debajo de la rodilla mientras que las capas presentan un juego mayor en sus plegados; es habitual sus personajes se envuelvan con ellas en los relieves. A veces hace girones de corte triangular.

---

<sup>1212</sup>After Girolamo Muziano, 1574. *The illustrated Bartch...* (Vol. 52), p. 140. *The new Hollstein...* (Vol. II), p. 200.

Sus esculturas gozaron de cierta popularidad o reconocimiento si tenemos en cuenta lo que afirmaron los monjes jerónimos<sup>1213</sup>, y aun que sus trabajos los reclamaron algunas de las más importantes instituciones religiosas y civiles de la ciudad -conventos de dominicos y clarisas, el ayuntamiento etc.- atendiendo las solicitudes de lugares de cierta relevancia económica y demográfica en la provincia -Ledesma, Villar de Gallimazo, El Campo de Peñaranda, etc.-, buena parte de sus esfuerzos profesionales los invirtió en realizar obras destinadas a poblaciones y alquerías de escasa importancia cuya posterior despoblación provocó la desaparición de sus esculturas.



*San Antonino de Florencia y Santo Domingo. Martín Rodríguez. San Esteban. Salamanca*

<sup>1213</sup> Cfr. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, pp. 445-446. Id. *Ob. cit.*, 2011, p. 185.

## Su obra

### Sus primeros contratos (1576)

Su actividad arrancó a comienzos del último tercio de aquel siglo. El 14 de agosto de 1576 concertó el *retablo mayor* de la capilla del convento de benedictinas de Santa Ana de Salamanca<sup>1214</sup>. Fue el carpintero Francisco Rodríguez Jiménez quien, en nombre de doña María de Ávila, monja profesa del convento, encomendó a Rodríguez y al pintor Diego Gómez el retablo, de “talla y pintura, conforme al dibujo que [se] les entregó”, que tenía que medir 16 pies de alto (4,48 m aprox.) “todo lo que pudiere subir hasta el maderamiento de la capilla mayor”.

Para su banco, formado por los cuatro pedestales de las columnas, habría de tallar Rodríguez cuatro figuras de medio relieve: en los internos San Pedro y San Pablo, y en los externos “los que la dicha María de Ávila le pidiese”. Por su parte Gómez pintaría en los tableros laterales apaisados parejas de santos: a la derecha Santa María Magdalena y Santa Marta, y a la izquierda San Ildefonso y San Nufle (sic)<sup>1215</sup>. En el hueco central iría colocada la custodia vieja.

El primer cuerpo se reservaba para tres esculturas, dos de las cuales poseían ya las religiosas: Nuestra Señora con Santa Ana, que se debía encajar en el hueco central y Santa Escolástica, en la hornacina de la derecha. Ambas serían antiguas, como la custodia, pues se les ordenó restaurar su talla y pintura. El hueco del lado izquierdo debía dejarse “en vaçio, pintado y adereçado, para poder poner en ella imagen de Señor San Juan Bautista, cuando se hiciese”.

En el segundo cuerpo, en la calle central, se debía colocar una escultura de San Benito por el que las monjas sentían especial devoción, aprobándose también su intervención en ella si lo precisaba. A los lados Gómez pintaría dos historias de pincel: en la epístola la Salida de Jerusalén y en el evangelio el Descendimiento de la Cruz “conforme a una ordenanza que la dicha María de Ávila les dará”. Una caja flanqueada por “cartones”<sup>1216</sup>(sic) y rematada por un frontispicio en el que Rodríguez situaría un relieve con el *Padre Eterno*, formaba el ático que contendría el Crucifijo, del no se dice si también era reaprovechado o tallado exprofeso. Los maestros se comprometieron darlo acabado de ensamblaje y escultura en seis meses. Después tendrían otros tantos, y una prórroga de “dos meses más o menos”, para colocar las

---

<sup>1214</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 220, 240 y 241.

<sup>1215</sup> ¿Será San Onofre?

<sup>1216</sup> Entendemos que querrían decir aletones.

pinturas, hacer la policromía y el dorado, pues dicho retablo “a de ser pintado de buena mano de pinçel dorado columnas arquitrabes y cornisas de oro fino [...] y los frisos gravados sobre carmín y todo lo demás neçesario el dicho retablo que convenga ser dorado lo han de dorar, salvo que las estrías de las columnas sean de carmín y los filetes de oro y esto estofado y labrado”. Todo ello por 160 ducados. Actuaron como fiadores suyos sus convecinos: los pintores Diego Gutiérrez y Juan Bautista, y el escultor Martín Ortiz.

Nada queda del convento de benedictinas de Santa Ana<sup>1217</sup>, en la ciudad, que estaba instalado en la calle Génova. En él permanecieron las religiosas hasta el 20 de enero de 1810 ya que se tuvieron que trasladar al convento de Las Úrsulas porque los franceses derribaron su complejo. El 22 de diciembre de 1811 vuelven a mudarse, esta vez al colegio de Santa Cruz de Cañizares<sup>1218</sup>. Con tantas agresiones a su patrimonio y los sucesivos cambios de ubicación de las religiosas, no es de extrañar que este retablo no se haya conservado.

El 11 de septiembre de 1576, Rodríguez ajustó una escultura que, de conservarse, se halla en paradero desconocido; se trataba de una *Asunción de la Virgen* para los jerónimos de La Victoria, de Salamanca, costeada por doña Isabel Barrientos benefactora del monasterio.

Los frailes dejaron constancia en su libro de acuerdos que la Virgen habría de medir 7 pies de alto (1,96 m aprox.), tener cuatro angelitos que la levantasen al vuelo y otros dos que la coronasen. Se concibió para instalarse en el retablo de su capilla mayor, que a finales de aquel año se encomendó al escultor Lucas Mitata<sup>1219</sup>.

Los jerónimos habían acordado encargársela al escultor a requerimiento de doña Isabel Barrientos “porque ya sabían que [Martín Rodríguez] había hecho en esta ciudad tres o cuatro *imágenes* de bulto buenas, y que en San Esteban tenía hecha una imagen de *Nuestra Señora* esculpida en piedra, la cual alababan todos diciendo que era muy buena”<sup>1220</sup>, pieza que también se ha perdido.

### **Esculturas en piedra**

Artista experto en labrar la piedra, el colegio menor de San Pelayo le reclamó para que tallase varios *blasones* con las armas de su fundador, el arzobispo de Sevilla don Fernando Salas Valdés, Llano y Doñapalla: “por razón de la talla y pintura que se hizo para un escudo

---

<sup>1217</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 220, 240 y 241.

<sup>1218</sup> Estuvieron aquí hasta su extinción, siendo trasladadas las pocas religiosas que quedaban al de las Benitas de Alba de Tormes. VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca... Vol. 2.*, pp. 150-151.

<sup>1219</sup> VV.AA. *Ob. cit.*, 1999, p. 227.

<sup>1220</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 2003, pp. 445-446.; Id. *Ob. cit.*, 2011, p. 185.

para la sobrescalera” cobró 28 reales el 27 de febrero de 1580; otro para “encima de la puerta de la iglesia y capilla del colegio” por el que le dieron 44 reales el 23 de octubre de 1582; por un tercero “que se asentó en los arcos del corredor del cuarto segundo” obtuvo 44 reales el 5 de marzo de 1583; y por el “escudo de la esquina [...] que está entre la calle del Rabanal y en la delantera del dicho colegio”, haciendo chaflán recibió 55 reales el 15 de septiembre de 1584<sup>1221</sup>.

Para la capilla, que sobrevive hoy dentro de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad, labró también en piedra la escultura del santo titular para su portada, *San Pelayo*, que se pagó el 2 septiembre de 1589. Una de las pocas documentadas de la ciudad y, sin embargo, de las más desconocidas por lo alto de su ubicación y la cercanía de la cerca de la Universidad Pontificia, motivo que genera un punto de vista demasiado picado para su correcta visualización y que la hace parecer demasiado achaparrada. Pero en realidad es bastante estilizada y muy juniana, su cabellera llena de rizos escenográficos así como su moñete recuerda a las esculturas del *retablo mayor* de Santa María de los Caballeros. Aquel día se le abonaron 470 reales por razón del San Pelayo pero también por tres escudos “uno grande y dos medianos, y algunas otras menudencias”. Se estarían refiriendo a los que completan la portada del colegio, en la fachada que se abre a la c/ Cervantes.

Igualmente parece que le corresponden los diez *medallones* tallados en las claves de las bóvedas de dicha capilla, con las efigies de los cuatro *Evangelistas*, en un tramo, y de los *Doctores de la Iglesia Latina*, en el otro, rodeando los dos grupos al escudo del fundador<sup>1222</sup>. Tallados en un relieve muy bajo, algún medallón, como los de San Jerónimo presenta barbas distintas al resto; el San Gregorio es un poco flojo y el San Marcos pudiera estar retallado.

El 28 de julio de 1586, Hernando de Villafuerte Maldonado, testamentario de los bienes de su esposa doña Isabel de Chamoso, encargó a los canteros Andrés Ruano y Pedro de Salvatierra abrir un *arco funerario* y su correspondiente *altar* para el descanso de la difunta en la parroquia de Santa Olaya, “conforme está el arco de los Rascones [...], e que la piedra

---

<sup>1221</sup> La noticia de la intervención de Martín Rodríguez en este colegio la adelantó el padre Ceballos. Cfr. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1989, p. 163. Se han conservado todos, los dos primeros colocados sobre la portada que se abre a la c/ Cervantes.

<sup>1222</sup> CORTAZAR ESTÍVALIZ (Javier. *Historia y Arte del Colegio Menor de San Pelayo de Salamanca*. Salamanca, 2002, pp. 49, 50-51, 60 y 64-67) habla de estos medallones como obra de Martín Rodríguez pero no cita la referencia documental; nosotros no hemos sido capaces de hallarla, a diferencia de las otras obras que hizo en el colegio: blasones, San Pelayo y coronaciones de la librería.



*San Pelayo.* Martín Rodríguez. Capilla de la Facultad de Geografía e Historia. Salamanca

ques frontal de altar y cubierta de encima han de ser dos pizarras enteras a contento de Martín Rodríguez”, además de un letrero con el epitafio.

Según el mismo concierto, todo “lo demás que toca al ornato y aparato de dicho enterramiento” lo debía hacer dicho escultor, quien aquel día contrató, por 10 ducados, dos escudos “de cabeza de león y cintas” como los que estaban en las enjutas del arco de la capilla de los Rascones. El derecho contendría 13 estrellas (por Salazar) y un león, y el izquierdo dos cabrones degollados y cinco flores de lis (por Maldonado). El 16 de septiembre se dio por pagado y seis días más tarde confesó haber recibido 192 reales “por razón de las manos de un retablo que yo hice por vuestro mandato [se refiere a Hernando de Villafuerte] para el arco que hicisteis en la iglesia de Santa Olaya<sup>1223</sup>”.



*Medallones ¿Martín Rodríguez? Capilla de la Facultad de Geografía e Historia. Salamanca*

<sup>1223</sup> AHPSa. Pedro Ruano, leg. n.º 4637, fols. 2065r, 2216r-2217r, 2.553r-2554r y 1557r-2558r. AUSA. R. 6, 3, fol. 175 y AUSA. R. 5, 1, fol. 968. El templo fue uno de los muchos edificios religiosos de Salamanca que han desaparecido sin apenas dejar rastro.

Algo más tardía fue su intervención en San Esteban donde esculpió los diez *medallones* de las enjutas del pórtico que antecede a la portería del convento y en ellos representó dos *escudos* de la orden dominica y ocho de sus santos: San Esteban, Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, San Pedro de Verona, San Antonio de Florencia, San Vicente Ferrer, Santa Catalina de Siena y San Pío V. Se concertaron el 4 de diciembre de 1590 y se le terminó de pagar el 28 de febrero de 1591. A continuación esculpió las *metopas* del entablamento de dicho pórtico, tarea que inició el 9 de marzo de 1591 y por la que se le abonaron 800 reales (72,72 ducados)<sup>1224</sup>.

Éstos medallones, a diferencia que los que realizó en San Pelayo, son altorrelieves; los bustos de los representados son mucho más corpóreos pero de idéntica calidad. Enmarca las efigies en cueros recortados y molduras circulares. Muy detallistas, en los rostros de los santos más ancianos se observa la flacidez y las arrugas que les otorga la edad, evidentemente para diferenciarles de los santos más jóvenes, con una tez muy tersa, casi pulida. En ello vemos un notable interés y habilidad para la caracterización, lo que nos habla de la calidad de su arte.

Volvió a ser empleado por los dominicos de San Esteban pues el 29 de junio de 1600 le pagaron 185 reales (16,81 ducados), evidentemente de una cantidad mayor<sup>1225</sup>, por la talla de los doce *medallones* de las claves de su capilla mayor en los que representó a *Santos* de la orden dominica<sup>1226</sup>. Lástima que la gran altura en que se encuentran impida analizarlos en detalle.

### **Esculturas devocionales y utilitarias**

Parte de su actividad la dedicó a la talla en madera de escultura de devoción, de pequeño tamaño pero que no se pueden considerar como “obras menores” pues poseen cierta relevancia artística como el caso de una escultura de *San Sebastián* conservada en la parroquial de Candelario. Concertada el 23 de julio de 1585, por 12 ducados y 20 reales, se comprometió a tallarla en madera de álamo blanco, “de tres cuartas y media” (0,73 m aprox.) aunque sumando la altura del árbol al que estaría atado el joven mártir y su

---

<sup>1224</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1978, pp. 58, 79, 87-88, 113 nota 9, 132 y 168. No está claro cuánto le pagaron por los medallones pues Rodríguez G. de Ceballos dice “28 ducados o lo que es lo mismo 10.500 reales”, lo cual no es correcto pues 28 ducados equivalían a 308 reales, es decir 1.047 maravedís. Si le hubiesen pagado 10.500 reales habrían sido: 954,54 ducados. Si hubiesen sido 10.500 maravedís habrían sido 308,82 reales equivalentes a 28,07 ducados. De ser de esta manera, tendría que ser un descargo.

<sup>1225</sup> La cantidad nos parece muy baja, si tenemos en cuenta que sólo por un escudo estaba cobrando de 44 a 55 reales. Sería un descargo.

<sup>1226</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1978, pp. 48 y 129.



*San Sebastián. Martín Rodríguez. Candelario. Salamanca*

respectiva peana alcanzaría una vara (aprox. 0,83 m); la entregaría “sin dorarla ni encarnarla ni pintarla”.

La figura, existente aún en el templo, es pieza procesional de cierto sabor juniano, con una forma muy similar de trabajar las telas y de mover el cuerpo del santo, en tanto que su anatomía, la disposición de los dedos de sus manos, y la resolución del cabello se acercan al modo de Juan de Montejó<sup>1227</sup>. En ella repite también muchas de sus características formales cuando talla en madera.

Existe constancia de que el 6 de junio de 1591 el pintor Martín de Cervera le extendió un poder para que en su nombre pudiese efectuar cualquier clase de concierto, como hacer el *retablo* de la iglesia de Saucelle<sup>1228</sup>. Quizás se referían al mayor, hoy sustituido por otro barroco. En aquel templo se conserva una *Virgen del Rosario* de esta época, en unas condiciones deplorables, con notables pérdidas y gravísimos repintes, pero no es fácil relacionarla con el escultor.

Obra menor, a juzgar por lo que cobró, serían las “coronaciones” o remates que hizo para la librería del colegio de San Pelayo en 1595<sup>1229</sup>.

Probablemente fuese suya una *Nuestra Señora con su Niño*, sobre una peana con tres serafines, que se hallaba en la iglesia de San Francisco de Salamanca y que se puso como modelo para hacer otra conforme a ella, por 21 ducados, destinada al antiguo templo parroquial de San Polo o San Pablo. Aunque había prometido terminarla en Pascua Florida, como el plazo lo había superado con creces, aquel el 31 de 1600 aseguró que la acabarla el día de la Virgen de septiembre<sup>1230</sup>. Ambos templos han desaparecido pero en la actual iglesia de San Pablo, en una capilla del lado de la epístola, se conserva una correcta escultura *Virgen con el Niño* de procedencia desconocida y de cronología afín.

---

<sup>1227</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 27.

<sup>1228</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 245.

<sup>1229</sup> AUSA. R. 5, 1, fols. 81-91

<sup>1230</sup> El convento de San Francisco no sobrevivió a la invasión francesa ni al proceso desamortizador. El último estudio sobre el convento lo redactó ABAD CASTRO (Concepción. *Estudio histórico-artístico del convento de San Francisco el Real de Salamanca, panteón de la nobleza salmantina*. Madrid, 2013).

San Polo se cerró hacia 1840 por amenazar ruina trasladándose la parroquia al convento de San Esteban por entonces desamortizado. Cuando regresó la comunidad la parroquia se instaló en la iglesia que había sido de los trinitarios descalzos donde aún permanece Cfr. VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca... Libro III*, pp. 112-113 e *Historia de Salamanca... Libro VII*, pp. 108-109. TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Ob. cit.*, pp. 700-701.

### **El retablo mayor de las Claras (1597): Una obra casi recuperada**

Su prestigio aumentaba y sus obras las solicitaban importantes comunidades religiosas. El 27 de enero de 1597 escribió el *retablo mayor* del templo conventual de Santa Clara<sup>1231</sup> que, de haberse conservado, sería un importante referente para examinar su destreza en la talla de madera. La abadesa, doña Constanza Gutiérrez, y otras religiosas, entregaron a Rodríguez su traza y modelo, que debía adaptarse a la altura de la capilla hasta “que quede justo en la armadura del tejado”. Aunque la escritura detalla medidas y proporciones es parca en lo referente a su iconografía.

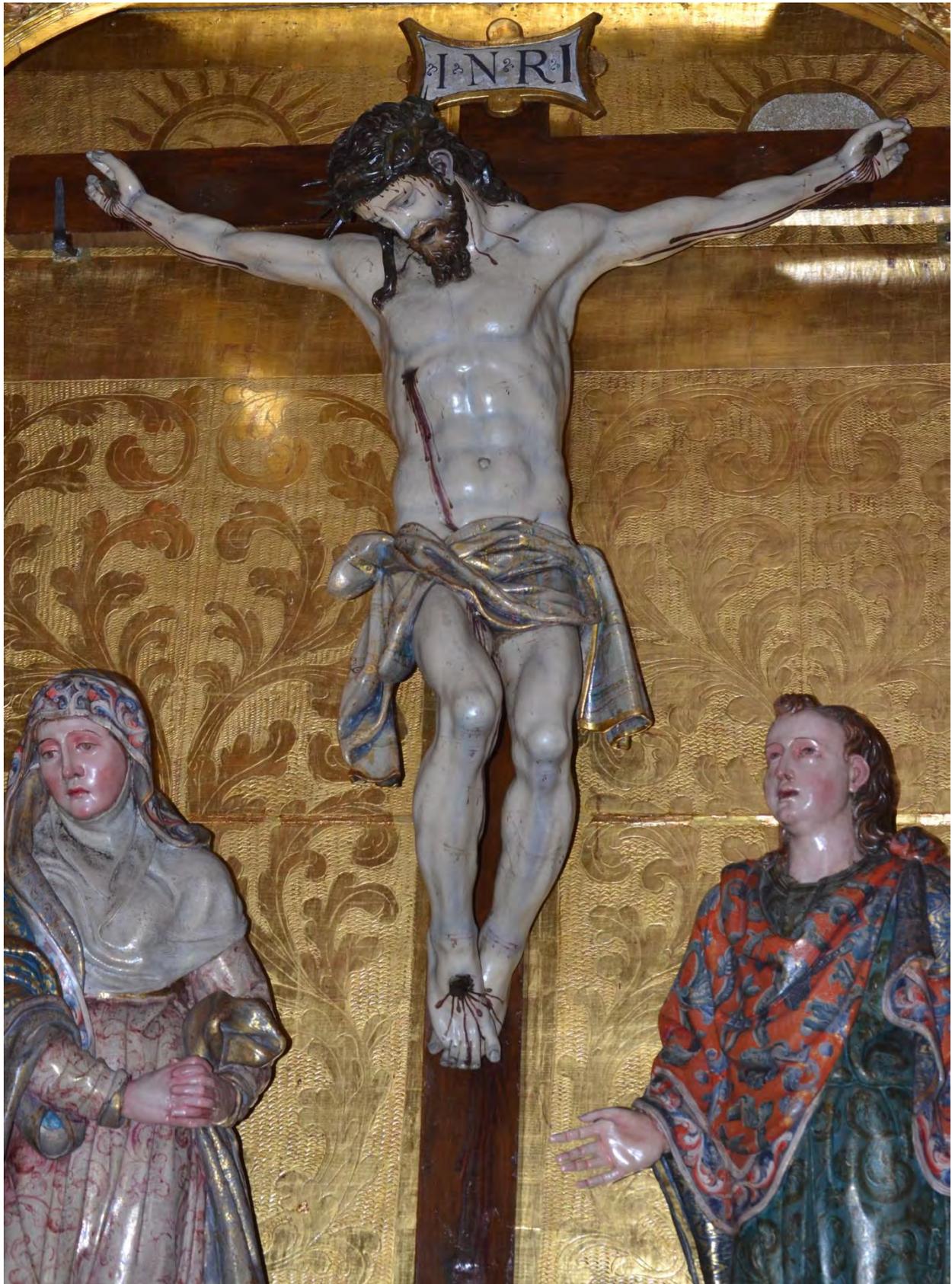
La estructura arrancaría de un banco, “ques donde carga todo el retablo”, de dos pies y medio más un cuarto de pie de alto (0,77 m aprox.) formado por los cuatro pedestales, que soportarían las columnas dobladas de orden jónico “que son las que habrían de venir en el primer cuerpo”, y dos tableros entre ellos. En estos pedestales se distribuirían relieves de los cuatro Evangelistas y en los tableros “dos figuras de medio relieve, las que la señora abadesa declare”. El primer orden de columnas dobladas mediría “cinco pies y medio e un cuarto” (161cm); el segundo, corintio, cinco pies (140 cm); y el ático, compuesto, cuatro pies y medio (112 cm) sólo en las calles laterales pues en la central sus columnas se alcanzarían los ocho pies y un cuarto (231cm) y soportarían el frontispicio. Todos los fustes serían labrados en su primer tercio y el resto estriados.

En el banco de la calle central, cuyo ancho mediría tres pies y medio (98cm), se situaría la custodia que dispondría de figuras en sus huecos, y un medio relieve de la Resurrección en su puerta, todo de acuerdo con una traza dada por el propio Rodríguez. A continuación, en el primer cuerpo, se colocaría una escultura de Santa Clara; en el segundo otra de San Francisco y en el ático un grupo del Calvario cuyo Cristo sería “el que tiene el convento” pero que “si no viniese bien para el dicho retablo a de hacer otro que venga a medida e además a de hacer un Dios padre en el frontispicio”

La escritura formula otra precisión muy interesante pues exige al escultor, para tranquilidad de la abadesa, que antes de tallar las esculturas en madera hiciese modelos, a tamaño real, para situarlos en sus huecos y así comprobar su calidad, y efecto devocional. Rodríguez tendría que demostrar así su pericia técnica en el manejo de materiales maleables como el yeso o el barro. Por último la madera que se usase sería del gusto del carpintero Juan de Sotil, acordándose que el retablo estaría concluido en la Pascua Florida de 1598,

---

<sup>1231</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 241.



Calvario (general y detalles). Martín Rodríguez. Convento de Santa Clara. Salamanca







*La Magdalena penitente.* Martín Rodríguez. Convento de Santa Clara. Salamanca

entregándosele 500 ducados en tres plazos<sup>1232</sup>. Las calles laterales del retablo, que medirían de ancho 3 pies y un cuarto (91 cm), contendrían olios.

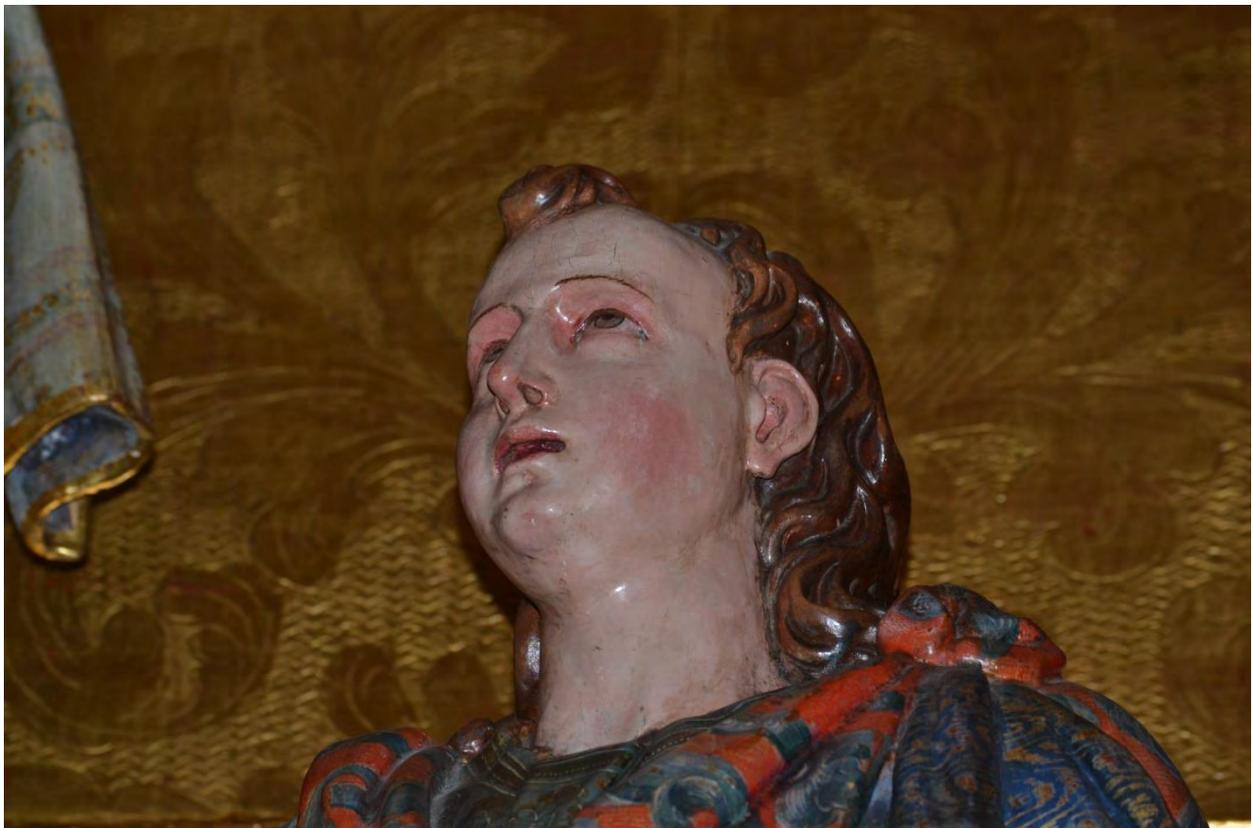
El 6 de marzo de 1598 el retablo ya se había acabado pues aquel mismo día se concertó con Martín de Cervera su policromía, dorado, plateado, estofado y carnaciones, además de varias pinturas cuyos argumentos completaban su ciclo narrativo: en el cuerpo inferior el Nacimiento y la Adoración de los Reyes Magos; en el intermedio Cristo atado a la columna y Cristo con la Cruz auestas ayudado por la Verónica; y en el último la Resurrección y la Ascensión del Señor, todo ello por 470 ducados. El pintor se comprometió a darlo terminado en la Pascua de Espíritu Santo del año siguiente<sup>1233</sup>.

En dos retablos dieciochescos de la iglesia [dedicados a la Virgen con el Niño y a Santa Clara] se han insertado piezas que, sin duda, proceden del antiguo retablo mayor<sup>1234</sup>. Si se uniesen los relieves de los dos bancos de éstos resultaría uno muy parecido al que se describe en el documento de 1597: cuatro pedestales con el ancho suficiente para sostener

<sup>1232</sup> 200 ducados según avanzase la obra; otros 200 cuando estuviese asentado y por último 100 en la Pascua Florida de 1599.

<sup>1233</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 245.

<sup>1234</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso. *Ob. cit.*, pp.93 y 94) únicamente apunta que “en los más cercanos al presbiterio se aprovecharon los relieves de otros retablos del XVI y en los demás algunas tallas del mismo siglo, entre ellas un buen *Calvario* que desgraciadamente fue repintado” (en realidad, repolicromadas en el siglo XVIII).





*San Jerónimo penitente*. Martín Rodríguez. Convento de Santa Clara. Salamanca

dobles columnas (en los actuales barrocos sólo soportan una columna) y dos netos apaisados, todos con relieves. En aquellos están representados, próximos al tabernáculo y emparejados los Evangelistas, (*Mateo/Juan* y *Lucas/Marcos*), y a los extremos, asimismo emparejados, los Padres de la Iglesia Latina (*San Jerónimo/San Gregorio* y *San Agustín/San Alberto*). En los netos: *San Jerónimo* y la *Magdalena* ambos en actitud penitente, flanqueados por varios santos, alguno franciscano.

En otro altar barroco se acomodó el grupo del Calvario que remataba el ático del primitivo retablo mayor. El magnífico *Cristo*, sin duda de finales del XVI, está flanqueado por una *Virgen* y un *San Juan* de la misma época. Son piezas de canon alargado, cabezas pequeñas, bocas entreabiertas pero minúsculas, narices prominentes, entrecejos fruncidos y profunda expresión de aflicción. Todo ello deberá ser considerado dentro de la producción más lograda de Rodríguez, al igual que el *San Francisco* del actual retablo mayor, reaprovechado del antiguo, al que en 1702 el escultor José de Larra cambió cabeza y manos<sup>1235</sup>.

Por último las columnas originales del cuerpo bajo del retablo antiguo, de orden jónico, con su tercio inferior repleto de espejos, cueros recortados, draperies y cabezas de angelotes, y su parte superior estriada, se hallan igualmente instaladas en los citados retablos barrocos del templo aunque embadurnadas de dorada purpurina.

<sup>1235</sup> ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Ob. cit.*, 2012, p. 107 nota 100.

### **La entrada a Salamanca de Felipe III y D.<sup>a</sup> Margarita (1600)**

La tarde del lunes, 26 de junio de 1600 don Felipe III y doña Margarita de Austria hicieron su pública entrada en Salamanca. Rodríguez fue uno de los artistas que trabajaron en los *tres arcos* que honraron el paso de los monarcas por Puerta Zamora, Plaza Mayor y la Rúa, mandados construir por el Ayuntamiento. Pero como en el Archivo Municipal no se han conservado libros las actas ni cuentas referidas a los gastos, estos monumentos efímeros han pasado inadvertidos.

Tal vez el responsable o coordinador de tales construcciones fuese el propio Martín Rodríguez porque el Ayuntamiento le abonó 91.000 maravedís (243,31 ducados) que tenía que repartirse así: 51.078 maravedís en su persona por gastos de tipo administrativo como expedición y solicitud de libranzas, remuneración a los contadores que llevaban el balance del proyecto, “presentes, regalos y otras diligencias”, y el salario de los oficiales que metió en la obra: 7.936 maravedís había pagado al herrero Diego Hernández (morador en Sordolodo -actual c/ Menéndez) por la clavazón del arco de la Plaza Mayor, y 44 reales (1.496 maravedís) al carpintero Cristóbal Sánchez por vigas, una herrada, una linterna de tejado, cuartones y otras cosas.

Por último, los 39.922 maravedís restantes debían dividirse en partes iguales entre Rodríguez, el carpintero Francisco Hernández, el ensamblador Cristóbal Sánchez y Brígida Sánchez, viuda del arquitecto y ensamblador Martín de Espinosa. Si los herederos del escultor Montejo y del carpintero Andrés Hernández reclamaban la parte que les correspondía por haber trabajado también en la construcción de los arcos se les daría su parte correspondiente<sup>1236</sup>.

### **Sobre el retablo mayor de Santiago de la Puebla**

Con anterioridad hemos expuesto dudas sobre el hecho de que Alonso Falcote, Martín de Espinosa y Juan de Huerta hubiesen trabajado en el *retablo mayor* de Santiago de la Puebla pues, aunque existe una estrecha vinculación entre su diseño y composición con el que hizo Falcote en el templo de Santa María de los Caballeros, de Salamanca, no hay una constancia documental concluyente.

Con respecto a su escultura, recordemos ahora que cuando el visitador de la diócesis estuvo en la iglesia parroquial de Santiago de la Puebla, dijo que:

---

<sup>1236</sup>AHPSa. Tomé Ramos de Silva, leg. n.º 5090, s. f. AUSA. R. 6, 4, fols. 108-111. La transcripción de esta escritura en el *Apéndice documental* (Doc. XI).



*Evangelistas*. Martín Rodríguez. Retablo mayor (detalle). Santiago de la Puebla. Salamanca

en el altar mayor tienen un retablo que aunque pequeño es bueno, tiene haciendo un retablo grande, que lo hace Martín Rodríguez entallador, vecino de Salamanca que vive en la plaza de San Julián, y ándesele dando buena cuenta más de 400 ducados y llegan a 550 y lleva por el dicho retablo mil ducados por la talla, sin madera, dioselo a hacer Jerónimo Moriz, en que la iglesia ha sido damnificada, mande no se le dé más dinero ni se prosiga la obra sin la licencia y mandado de V. S.<sup>a</sup><sup>1237</sup>

Sin embargo, la realidad no fue tan sencilla pues en la construcción del retablo coincidieron varios proyectos y varios artistas hasta tal punto de que, pese a la documentación existente, resulta complejo distinguir las diferentes intervenciones. Vayamos por partes.

El escultor Pedro de Salazar (1561-1617), hijo a su vez del escultor Juan Bautista de Salazar († ca. 1572)<sup>1238</sup>, se enteró de que el mayordomo de la iglesia se había concertado con Martín Rodríguez para hacer el retablo mayor del templo, “conforme a la traza e condiciones del contrato que sobre ello hicimos”. Pero como su difunto padre había dado una traza previa y las partes habían firmado las condiciones de su materialización amenazó con

<sup>1237</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 114.

<sup>1238</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes (*Ob. cit.*, 1990, p. 168) sitúan la fecha de su muerte en 1575. Hoy sabemos que estaba muerto, al menos, desde el 23 de mayo de 1572. AHPSa. Pedro. Ruano, leg. n.º 4611, fol. 455r. AUSa. R. 6, 3, fol. 402.



*Evangelistas. Martín Rodríguez. Retablo mayor (detalle). Santiago de la Puebla. Salamanca*

denunciarles ante la audiencia episcopal por estimar que, como legítimo heredero suyo, le correspondía llevarlo a cabo.

Para evitar pleitos, costas y gastos, Rodríguez y Salazar acordaron el 28 de marzo de 1602 dividirse la talla del retablo de la siguiente forma: si decidían seguir la traza de Rodríguez, éste daría a Salazar doce de las veinticuatro figuras de bulto que había proyectado colocar en las hornacinas y peanillas de las entrecalles, y tres de los seis relieves historiados de las dos calles laterales; en cambio le entregaría la mitad de todas y cada una de las piezas de escultura si escogían la traza de Juan Bautista Salazar. En ambos casos se mantendría el precio y las condiciones estipuladas<sup>1239</sup>. Como por fortuna el proyecto de Salazar es conocido y como el retablo construido no coincide con él, es evidente que se decidió seguir el de Rodríguez.

Retrocedamos ahora unos años; el 10 de noviembre de 1568 el gobernador del obispado de Salamanca, en nombre del obispo, entregó una licencia al mayordomo de la parroquia de Santiago de la Puebla para que concertase con Juan Bautista Salazar, por 400 ducados (149.606 maravedís), “el retablo principal de la dicha iglesia de Santiago de la Puebla que ha de hacer de talla”. Del análisis de las condiciones se deduce que debía de ser “al romano”, con un banco, tres cuerpos, guardapolvos, ático, “y que el alto y el ancho sean conforme a la

<sup>1239</sup> AHPsa. Juan Álvarez Maldonado, leg. n.º 4967, fols. 831vº-382vº. AUSa. R. 6, 4, fols. 100-101.



*Padres de la Iglesia. Martín Rodríguez. Retablo mayor (detalle). Santiago de la Puebla. Salamanca*

medida de la dicha capilla, en proporción”. Un retablo casillero adaptado al testero del altar mayor dividido por columnas, con el tercio inferior estriado, y sus correspondientes traspilares. En su banco irían dos figuras de media talla, “las que el pueblo señalare”; en la calle central una custodia, sobre ella Nuestra Señora del Rosario, y a continuación la escultura de Santiago “con habito de romero”. En el ático, una caja rematada por un frontispicio que tendría la anchura, más o menos, de la calle central, para colocar el Crucificado.

Juan Bautista lo tenía que dar acabado en tres años, que empezaban a correr desde aquella fecha. Sin embargo, el 25 de febrero de 1569 se firmó una nueva escritura que modificaba en parte lo que antes se había acordado. La diferencia más significativa consistiría en que el retablo sería de *talla y pintura*, pues tendría “seis tableros para historias de pincel”, y en sus entrecalles figuras de bulto, en madera de álamo blanco, manteniéndose la custodia, la Virgen del Rosario, el Santiago, y el Crucificado, todas ellas en madera de nogal, añadiéndose en la caja del ático las figuras de la Virgen y San Juan “a los lados, al pie de la Cruz”. El plazo máximo de entrega sería de tres años a contar desde fines de 1569 o comienzos de 1570, y su precio 50.000 maravedís (133,68 ducados). En los tres años siguientes los pintores harían las historias, labores de policromía y dorado igualmente por 50.000 maravedís. Este trabajo fue suscrito por los pintores Diego Gutiérrez y Juan de Aguilar. Pasados seis años, el escultor y los pintores se dividirían, a mayores, otra partida de 50.000 maravedís. El costo final ascendería a 401,06 ducados.



*Padres de la Iglesia. Martín Rodríguez. Retablo mayor (detalle). Santiago de la Puebla. Salamanca*

Por consiguiente es imposible que aquel “retablo pequeño, pero bueno” que el visitador de la diócesis había visto instalado en la capilla mayor de Santiago de la Puebla fuese el que entre 1568 y 1569 había concertado Juan Bautista de Salazar, como se ha venido repitiendo<sup>1240</sup>. En primer lugar porque es inverosímil la sustitución de un retablo por otro en menos de veinticinco años; en segundo lugar porque de haber invertido la fábrica tal cantidad de dinero estaría exhausta; y, por último, porque el retablo diseñado por Juan Bautista no era pequeño sino que habría ocupado por completo el testero de la capilla mayor.

De acuerdo con lo anterior, habría que replantearse si las pinturas sobre tabla depositadas hoy en la sacristía que representan a Santiago Peregrino, San Miguel, el martirio de Santa Catalina, San Andrés, y la decapitación de una santa, pertenecieron al proyecto de Juan Bautista<sup>1241</sup>; porque ni por sus dimensiones (80 x 40 cm) ni por su temática encajarían en el retablo proyectado por Salazar.

Por lo tanto, es posible que el proyecto de 1569 ni siquiera se iniciase y que, una vez fallecido Juan Bautista Salazar (†1574), la parroquia retomase la idea de un nuevo retablo y encargase su construcción a Martín Rodríguez. Pero la obra no avanzaba tan rápido como se deseaba y entre 1607 y 1608 murió Rodríguez sin haberse concluido. El 9 de marzo de 1609

<sup>1240</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, pp. 182-184. Id. *Ob. cit.*, 1991, pp. 433-443.

<sup>1241</sup> Id. *Ob. cit.*, 1990, p. 185.

su viuda, apremiada por el provisor del obispado para que, como heredera de su esposo, cumpliera el contrato dio a “hacer y acabar el dicho retablo de todo el ensamblaje y escultura que le falta” al escultor Jerónimo Pérez<sup>1242</sup>, vecino de Alba de Tormes, y al ensamblador Antonio Díez, vecino de Salamanca, para “que cada uno haga lo que le falta e toca a su arte”, afirmando que el retablo estaba empezado y que su marido había hecho “todo el ensamblaje”<sup>1243</sup>.

Desde luego algo tuvo que hacer Rodríguez si tenemos en cuenta la declaración del visitador de la diócesis: “y ándesele dando(a) buena cuenta más de 400 ducados y llegan a 550 y lleva por el dicho retablo mil ducados por la talla”, cantidad que por otro lado parece, cuanto menos, exagerada para todo lo que dejó por hacer. Sea como fuere, como de Pedro de Salazar no se vuelve a tener noticia, lo más lógico es pensar que éste, por algún motivo que desconocemos, decidiera apartarse del proyecto.

Pero si Rodríguez llevaba a buen ritmo la arquitectura con la escultura no sucedía lo mismo pues la viuda dio a hacer en 1609 a Jerónimo Pérez “seis historias grandes de medio relieve” y “veintiocho figuras redondas” que no se especifican pero se referiría a las veinticuatro de las entrecalles, tres del Calvario y otra más.

En 1612, se encargó al nuevo mayordomo parroquial que fuese a Salamanca para concretar con los herederos del escultor la cuantía que la fábrica todavía le adeudaba. Por entonces la arquitectura del retablo estaba terminada<sup>1244</sup> y los herederos fueron a Santiago de la Puebla aunque se desconoce la razón<sup>1245</sup>, acaso llevasen a la villa alguna pieza terminada por su padre y que la muerte le impidió entregar o, tal vez, a reclamar al mayordomo el dinero que aún no se les hubiese abonado.

El grueso de los trabajos de escultura, al menos los grandes relieves, tuvo que hacerlos Jerónimo Pérez entre 1609 y 1612, años de los que no se conservan las cuentas. A continuación se anotan a su favor entregas de dinero por esculturas “de santos” que continuaron hasta 1633. Como el 11 de diciembre de 1626 se contrata la policromía del retablo a Pedro de Parada la parte escultórica estaría concluida.

---

<sup>1242</sup> Sobre este escultor: RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1981, pp. 321-334. URREA, Jesús. “Nuevas obras del escultor barroco salmantino Jerónimo Pérez”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 6 (2002), pp. 23-26.

<sup>1243</sup> RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1981, pp. 324-327.

<sup>1244</sup> Antonio Díez había trasladado el antiguo retablo a la capilla del Rosario; los carpinteros Julián y Justo Gómez pusieron los andamios en la capilla mayor para instalar el nuevo; y Díez procedió a montarlo.

<sup>1245</sup> Cfr. PORTAL MONGE, M.ª de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979, pp. 33-42.



*San Onofre*. Martín Rodríguez. Retablo mayor (detalle). Santiago de la Puebla. Salamanca



*San Onofre*, Cornelis Cort, 1577

De las veinticuatro esculturas realizadas para ocupar las cuatro entrecalles, superpuestas de dos en dos en cada cuerpo descansando las inferiores (Apóstoles) directamente sobre el entablamento y las superiores (Santos) en peanas, únicamente se han conservado: *San Pedro*, *San Pablo* y otros cinco apóstoles difíciles de identificar por haber perdido sus atributos. De las esculturas de santos, algo más pequeñas, han sobrevivido: *San Juan bautista*, *Santa Ana enseñando a la leer a la Virgen* [ahora colocada en el ático de un retablo barroco, en el lado del evangelio], *Santa Bárbara* y otra *Santa*. Sabemos que, además, se talló: un *San Sebastián* [diferente al que ahora está en el retablo]. Sobre el grupo del Calvario que ocupó la caja del ático: el Crucifijo es una escultura gótica reaprovechada, y la *Virgen* [de rostro idéntico al de la citada Santa Ana] y el *San Juan* se desplazaron situándolos a peso sobre las entrecalles laterales.

El *Santiago*, titular del templo, preside vestido de peregrino el segundo cuerpo del retablo. Hasta ahora se ha dicho que fue tallado por Jerónimo Pérez, sin embargo es una pieza anterior; reaprovechada, al menos su cabeza, cercana a la estética de Valmaseda. La policromía de toda la pieza es, además, puramente renacentista.

Tampoco se conserva la custodia original, sustituida por un gran tabernáculo salomónico, ni la Virgen con el Niño<sup>1246</sup> que de no haber estado colocada directamente sobre la custodia habría estado en la caja del tercer cuerpo, hoy cubierta por un lienzo de la Asunción de la Virgen.

En los relieves de las calles laterales se representó, en el primer cuerpo, a *San Pedro bautizando a Cornelio*, y la *Aparición de la Virgen a Santiago en el Pilar* que sigue el testimonio más antiguo conservado sobre el suceso, una copia de finales del XIII en los *Morelia* hoy conservado en la Biblioteca Capítular de la Seo; la Virgen, portada por ángeles que la ayudan en su Ascensión, se aparece sobre un pilar marmóreo a Santiago y a los convertidos, y alarga el brazo para indicarles que habrían de construir una basílica. Este relieve, siguió la vertiente iconográfica tan popular en época moderna de introducir al Niño en brazos de la Madre. Son muchas las fuentes de donde pudo tomar el escultor el modelo; desde luego sigue de cerca un grabado anónimo de finales del XVI o principios del XVII; tiene muchas similitudes con un óleo sobre cobre de la misma época que se encuentra en la colección Alfaro de Zaragoza, por lo que ambos debieron tener una fuente común.

En el segundo cuerpo: *Santiago en la batalla de Clavijo* y *San Jorge liberando del dragón a la hija del rey de Silene*. El último relieve que sigue literalmente un grabado sobre el mismo

---

<sup>1246</sup>Hay una *Virgen con el Niño* en sus brazos en un retablo barroco de la parroquial pero su estilo no coincide con el de Jerónimo Pérez. Parece, además, de pleno siglo XVI.



*Santiago*. Anónimo. Retablo mayor. Santiago de la Puebla. Salamanca

asunto del holandés Cornelis Cort<sup>1247</sup>, fechado en 1577 siguiendo a Giulio Clovio, con la variante de que Pérez invirtió la parte hacia donde corre la princesa

En el último: el *Martirio de Santiago en Jerusalén* y *Los discípulos del Santo pidiendo permiso a la reina Lupa para enterrar su cuerpo*.

El análisis de los relieves de su banco demuestra una mano distinta a la del resto. Tienen otra sensibilidad anterior, sus figuras ofrecen una gran delicadeza, un gran sentido de la perfección formal, una cronología diferente. Creemos, como ya se ha dicho en alguna ocasión<sup>1248</sup>, que fueron obra enteramente personal de Martín Rodríguez: sus modelos humanos, el tratamiento de paños, etc. así lo demuestran, si bien algunos detalles técnicos -la forma de tallar los paisajes- muy expresionistas y nerviosos coinciden con otros que se aprecian en algunos de los grandes relieves del retablo.

En los pedestales que soportan las entrecalles columnadas se dispusieron emparejados, sentados y enfrentados, los cuatro *Evangelistas* (en los extremos), envueltos en marcos ovalados unidos por cintas; composiciones similares, conceptualmente hablando, fueron habituales en la obra del grabador holandés Lucas Van Leyden (1494-1533)<sup>1249</sup>. Los cuatro *Doctores de la Iglesia Latina* (en los internos), en idéntica actitud parecen debatir o reflexionar sobre algún tema teológico. Para los tableros sobre los que descansan los relieves del primer cuerpo del retablo se colocaron otros relieves apaisados con *San Onofre penitente*, en el lado del evangelio [reproduce un grabado de Cort sobre el mismo tema]<sup>1250</sup>, y la *Estigmatización de San Francisco* en el lado de la epístola. Por último, en los contranetos pequeños relieves de santas vírgenes y mártires entre las que se puede identificar a *Santa Lucía* y *Santa Águeda*.

### **El retablo mayor de Villar del Gallimazo (1602)**

Rodríguez y su amigo, el ensamblador Pedro Martín, hicieron un retablo para la iglesia de San Pedro y San Félix de Villar del Gallimazo. El 2 de mayo de 1602 el provisor del obispado ordenó al mayordomo del templo, Bartolomé Terradillos que acudiese a Salamanca a concertarse con ellos para que hiciesen el *retablo mayor* “que está mandado hacer [hace] muchos días”, y que la pintura, dorado y estofado se la diera a hacer a Alonso Rodríguez<sup>1251</sup>. El 16 de julio, el mayordomo afirmó tener “asentado y concertado” el retablo con los

---

<sup>1247</sup> *The new Hollstein...* (Vol. III), p. 143.

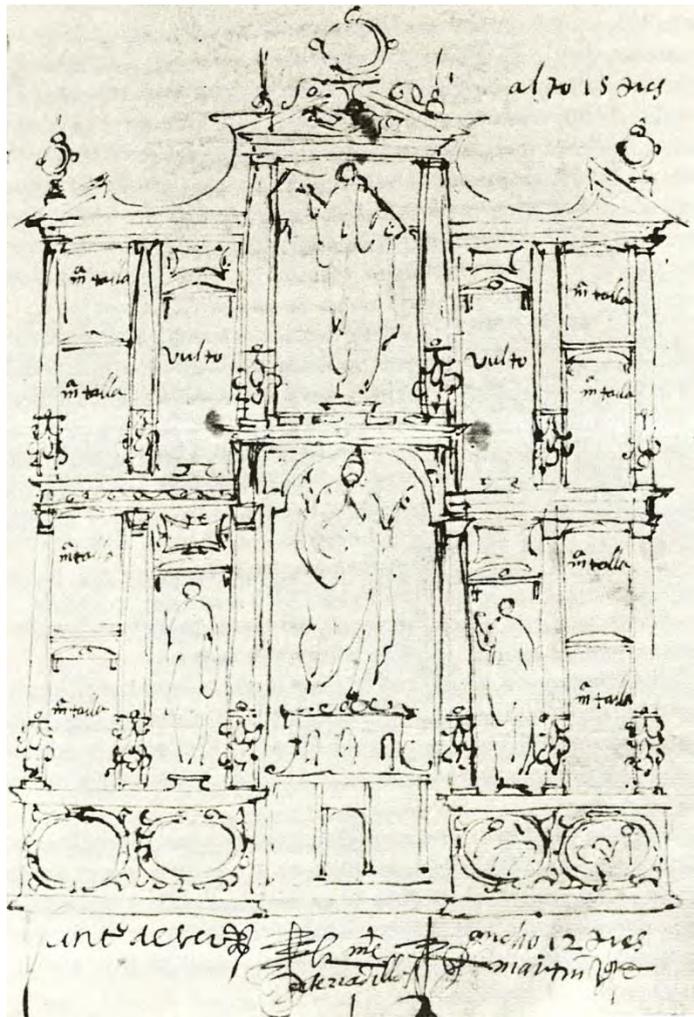
<sup>1248</sup> RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alonso y CASASECA CASASECA, Antonio, *Ob. cit.*, 1981, p. 325. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 307.

<sup>1249</sup> *The new Hollstein...* vol. *Lucas Van Leiden*, pp. 154 y 265.

<sup>1250</sup> *The illustrated Barch...* (Vol. 52), p. 140. *The new Hollstein...* (Vol. II), p. 200.

<sup>1251</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 344-345.

maestros, quienes lo debían dar “hecho y acabado en toda perfección en año y medio, metiendo para acabarlo otro oficial el cual yo [el mayordomo] nombrare”, por 150 ducados más el precio en que se tasase “conforme a la traza que dello está dada”. La traza, por fortuna, se conserva si bien es un dibujo a mano alzada: en ella se anota que el retablo debía medir 15 pies de alto por 12 de ancho (4,2 m x 3,36 m aprox.) con banco partido en el centro para colocar la custodia, dos cuerpos y cinco calles, siendo la central más ancha y más alta que las laterales, encajándose su primer piso en el segundo y el segundo sobresaliendo

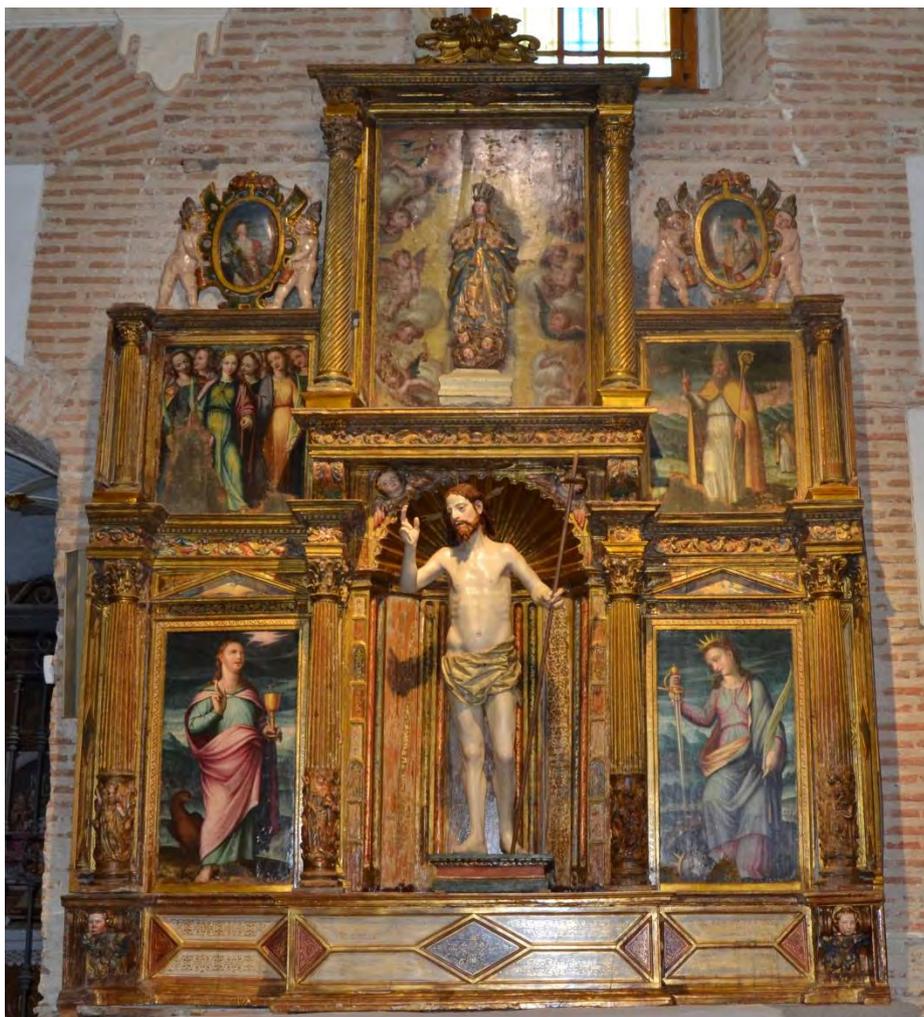


Traza del retablo de Villar de Gallimazo. Martín Rodríguez. AHPsa

como si fuese un ático rematado por un frontispicio donde venía un escudo. Unos aletones unificaban las proporciones al extenderse sobre las calles laterales, cerrándose por motivos troncopiramidales y bolas. Las columnas tendrían el primer tercio del fuste tallado como es habitual en las obras de este maestro.

El banco se compartimentaba en cartelas ovaladas recordando los lazos que circundan los Evangelistas en el retablo de Santiago de la Puebla. Otra coincidencia con aquel es la irrupción, en su calle central, de un cuerpo en otro así como la división de los compartimentos en dos para albergar sendas imágenes, una encima de otra. La custodia, se debía de colocar entre el banco y el primer cuerpo, San Pedro entre éste y el segundo, y San Blas en la caja del ático.

Poco tiempo después, el 12 de abril de 1608, redactó testamento su amigo Pedro Martín concretando que, entre otras cosas, “yo tengo a hacer juntamente con el dicho Martín Rodríguez otro retablo para la yglesia del lugar de Gallimazo que al presente estoy acabando. Declaro que toda la madera es de ambos, y al dicho Martín Rodríguez se le a de



*Retablo colateral (evangelio). Martín Rodríguez y Pedro Martín. El Campo de Peñaranda. Salamanca*

pagar lo que tasare por las figuras y talla, el ensamblaje para mi y cola y clavos que yo he puesto en el dicho retablo para lo qual yo tengo recibido doscientos reales de mano de Martín Rodríguez, y lo demás que se tasare me lo debe<sup>1252</sup>.

El retablo se sustituyó en el siglo XVIII por otro barroco. La parroquia conserva dos esculturas de *San Pedro* y *San Antolín*, de casi 1 m. de alto, que según Casaseca son “obras ambas cercanas al escultor Martín Rodríguez”. En nuestra opinión, algo vulgares, quizás fuesen realizadas por su taller pues carecen de la calidad de otras documentadas del artista.

### Últimas obras (1603-1607)

Conocemos también que Pedro Martín contó con Rodríguez para hacer los *retablos colaterales* de El Campo de Peñaranda según declaró el ensamblador en su testamento:

<sup>1252</sup>AHPSa. Juan Gómez Díaz, leg. n.º 2946, fols. 924r y vº. AUSA, R. 6, 4, fol. 54. El 14 de octubre el escultor Pedro Hernández se dio por pagado de 17.800 maravedís (47,59 ducados) que la fábrica del templo debía a Pedro Martín, de una tasa que había ascendido a 170.500 maravedís (455,88 ducados).



*Retablo colateral (epístola). Martín Rodríguez y Pedro Martín. El Campo de Peñaranda. Salamanca*

los cuales están hechos y acabados y entregados al mayordomo, y para ello entre ambos tenemos recibido lo que parecerá por el libro de la misma iglesia, y declaro que de 100 reales que el dicho Martín Rodríguez recibió de que él solo dio carta de pago me dio los 50, y de 400 reales que yo recibí de que di carta de pago le di a él 200, y así Martín Rodríguez declara en su testamento que en esto sea lo que yo dijere de manera que lo que ahora se debiere de resta de los dichos dos retablos para ambos mando se cobre<sup>1253</sup>.

A principios del XVII se describieron como “buenos y lucidos”<sup>1254</sup>. Disponen de banco con mensulones, dos cuerpos y tres calles, la central proyectada sobre las laterales. En su primer cuerpo cuentan con hornacina avenenada flanqueada por tableros, un cuarto menor que ella, rematados en frontispicios; el segundo, una caja en el medio, el doble de alta que las cajas laterales sobre las que sitúan tondos envueltos en marcos de cueros recortados sostenidos por *putti*. Cuatro columnas corintias con el tercio inferior tallado a base de figuras y roleos, y

<sup>1253</sup> CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, pp. 84-89, nota 8.

<sup>1254</sup> CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, p. 225.



La Fe. Martín Rodríguez. Retablo colateral (detalle). El Campo de Peñaranda. Salamanca

los superiores acanalados, separan los tableros del primer cuerpo mientras que columnas entorchadas hacen lo propio con el superior. Estos retablos han sido intervenidos recientemente y las piezas que los componían han mudado de sitio unas cuantas veces, si nos atenemos a las distintas descripciones que han dado quienes han tratado sobre ellos; otras simplemente se han desechado.

El de la epístola está dedicado a San Juan Bautista. En el banco dos alegorías de la *Templanza* y *la Fe* recostadas sobre un lecho rocoso, flanquean el tablero central en el que se representa a *San Antón*, *el Bautismo de Cristo*, y *San Sebastián*. En los contranetos relieves de *Judas Iscariote* y *San Andrés*, y en las columnas del primer cuerpo otros representando: *San Lorenzo*, *San Gregorio Magno*, *San Agustín* y *San Esteban*. Preside la hornacina central la figura de *San Juan Bautista*, de excelente calidad, encargada hacia 1596 por el licenciado Antonio de Salamanca, provisor de la diócesis. En el cuerpo superior, relieve de la *Visitación de la Virgen a su prima Isabel*.

El retablo del evangelio, tenía que haber estado presidido por una escultura de la *Virgen del Rosario* (150 cm aprox.), realizada antes del 11 de marzo de 1594<sup>1255</sup>, hoy en un retablo barroco. La máquina ha sufrido más que su pareja pues sólo conserva en su banco dos

<sup>1255</sup> Fecha en la que el licenciado Salamanca manifestó haber costado los 14.000 maravedís (583 reales) de su pintura, además de afirmar que su talla había costado 35.000 maravedís (1.458 reales). No hay posibilidad de que fuese la misma *Virgen con el Niño* que en 1585 Falcote se comprometió a tallar para el “El lugar del Campo, tierra de Salamanca” pues su precio ascendía a 12.000 maravedís (500 reales) y sus medidas (83 cm) tampoco coinciden.



*La Esperanza*. Martín Rodríguez. Retablo colateral (detalle). El Campo de Peñaranda. Salamanca

pequeñas figuras de *San Pedro* y *San Pablo*, muy maltratadas. En las columnas se aprecian aún las siluetas de *Santa Lucía* o *Santa Águeda*<sup>1256</sup>.

Sobre sus esculturas titulares no queremos asegurar rotundamente que su autor fuese Rodríguez pues no encajan con el estilo de otras suyas.

Por su parte, Casaseca reparó que en un arcosolio de la nave de la epístola de la parroquial de Villoria se halla encajado un *retablo* de finales del XVI, semejante por su composición arquitectónica y distribución de huecos a los de El Campo “quizás también de Pedro Martín o Martín Rodríguez”<sup>1257</sup>. Como se encuentra muy deteriorado y ha perdido toda la talla, no podemos añadir nada más aunque en los tercios inferiores de sus entorchadas columnas todavía se aprecian relieves de roleos vegetales y angelitos similares a los de Santa María de los Caballeros. En origen, parece que estaba presidido por una buena *Virgen del Rosario*, hoy desgraciadamente repintada, al menos así vio dispuesto el conjunto dispuesto Gómez-Moreno<sup>1258</sup>.

<sup>1256</sup> Las pinturas del retablo de la epístola poseen más calidad que las de su pareja. Las hicieron, con el dorado y la policromía, Pedro de Parada y Martín de Cervera en torno a 1623. Cfr. CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 84 nota 7.

<sup>1257</sup> *Id. Ob. cit.*, 1984, p. 353.

<sup>1258</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Ob. cit.*, 1967, p. 417.



Rodríguez se comprometió a realizar una *Santa Ana con la Virgen niña* destinada a la iglesia parroquial de San Esteban de la Sierra el 21 de marzo de 1603. La escritura de concierto detalla que tendría cuatro pies de alto (1,12 m) y una peana de cuatro dedos (7 cm), se entregaría policromada con oro y plata el 26 de julio y su precio ascendería a 40 ducados. Las figuras de la madre, vestida con manto, tocado y gorilla que la daría un aire coetáneo fomentando la empatía del devoto con el tema representado, y de la hija irían de la mano. Por fortuna en este templo se conserva un grupo, de buena calidad pero deteriorado por repintes y grietas, de Santa Ana con la Virgen niña que puede identificarse con el contratado por Rodríguez; en él se aprecia que el último manierismo, tan persistente en Salamanca, comienza a dejar paso al gusto naturalista<sup>1259</sup>.

<sup>1259</sup> REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Ob. cit.*, 2015, p. 28.

El 24 de mayo de 1604 el doctor Juan del Castillo, del gremio de la Universidad, se concertó con el escultor y los pintores Luis y Antonio Gutiérrez para que le hiciesen un pequeño *retablo*, de diseño muy clásico, dedicado a *San José con el Niño* para “un pilar y arco que tengo en la iglesia” conventual de San Francisco. Sería “del tamaño y de la forma que el retablo queda puesto en el altar del doctor Sahagún, en la dicha iglesia, que es de la advocación de Santiago” y “del dicho grandor, cuatro dedos mayor (7,2 cm aprox.), por haber de ensanchar la caja”.

En su banco, Rodríguez tallaría las figuras de *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista*, *San Pedro* y *San Pablo*, “de la misma forma que están en el dicho altar de Santiago”. Además, el grupo titular y dos esculturas de *San Francisco* y *San Antonio* a los lados de su ático, en lugar de los ángeles que tenía el retablo del doctor Sahagún. Las columnas serían distintas a las que habitualmente trabajaba pues le pidieron que tuviesen el tercio inferior estriado en llano (recto) y los dos tercios superiores estriados en hueco (cóncavo). Por su parte los pintores harían cinco tablas al óleo: una con el Tránsito de San Francisco, situada en el ático y rematada por una tarjeta para incluir el escudo de armas; y en las calles laterales, emparejadas, “las historias que fuesen a gusto de mi el dicho doctor Castillo, las que yo quisiere”. El retablo habría de concluirse en cuatro meses, dos para trabajar la talla y los dos siguientes la pintura, policromía y dorado. La suma total que recibirían los maestros ascendería a 2.000 reales (181,81 ducados) la mitad para Rodríguez y la otra para los pintores<sup>1260</sup>.

### **El testamento del escultor amplía su catálogo (1607)**

El testamento de un artista suele ser punto de inflexión a la hora de valorar su producción; supone un antes y un después en lo que se creía saber de él pues amplía considerablemente el número de obras de su catálogo, confirma atribuciones e incluso puede ayudar a concretar más su estilo para emitir otras. Sin embargo, el de Rodríguez así como el “memorial de los maravedís” que le adeudaban “de mi oficio como de otras cosas”, es, cuanto menos, decepcionante. Después de recorrer la provincia buscando las que enumeró el 7 de diciembre de 1607, podemos afirmar que la mayoría o no se conservan o lo están en lugar desconocido. Buena parte de ellas debieron ser pequeños retablos o esculturas de devoción destinadas a poblaciones de escasa relevancia, aspecto que sorprende si se tiene en cuenta la importancia

---

<sup>1260</sup> El 6 de octubre se les entregó 666 reales de finiquito. AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5276, s. f. AUSA. R. 6, 4, fols. 605-606.

de su clientela en la ciudad. El hecho de que no precisara la localización exacta de los lugares para donde iban destinadas, ha dificultado su búsqueda por ser muchos los que en Salamanca poseen el mismo nombre. Quizás la fortuna pueda dar con ellas algún día.

Antonio Hernández, vecino de los Huelmos, le debía 600 reales “como parecerá por un contrato ante Francisco de Barrientos”<sup>1261</sup>.

Antonio Sánchez, vecino de Barcial, le debía otros 400 reales “de un *retablo* y una *Santa* que hice para el dicho lugar, y tiéneme dado 16 fanegas de trigo”<sup>1262</sup>.

La alquería de Garriel, agregada a Membribe en el partido de Sequeros, le contrató un *retablo* cuya escritura está ante Pedro Vázquez, escribano del obispo”<sup>1263</sup>.

Francisco de la Cruz, vecino de Villar de Gallimazo le debía 40 reales de unos escudos.

Algún vecino de Gallegos de Solmirón “y los que están obligados para el *retablo*”, cuya escritura se hizo ante Ambrosio Cornejo, le debían 400 reales”<sup>1264</sup>.

En La Maya 28.000 maravedís (106 ducados)<sup>1265</sup>.

Una persona, sin especificar, le adeudaba 12 ducados por “la hechura de un *San Antonio* de piedra que está hecho en mi casa, tengo recibidos 4 ducados y está concertado en 16 ducados”, tal vez para algún convento franciscano.

Cabrera, beneficiado de San Blas, le debía otros “6 ducados de un *San Sebastián* que está en mi casa”<sup>1266</sup>.

Con la villa de Yecla de Yecles se concertó en 300 reales para hacer “la *imagen grande* que está en mi casa acabada” y aún le faltaba por cobrar 47 reales<sup>1267</sup>.

El escribano Diego Cañete todavía le debía 800 reales por la “hechura y resto” de un *San Roque* que en 1601 le había contratado.

---

<sup>1261</sup> Ignoramos a qué Huelmos se refería, si a una alquería así llamada en el partido judicial de Vitigudino; a Huelmos de Cañedo, alquería agregada al ayuntamiento de Valdunciel; a Huelmos de Casabolilla, agregada a Carrascal del Obispo; tal vez, a Luelmo, en Sayago. MADDOZ, Pascual. *Ob. cit.*, p. 141. En estos lugares no se conserva ninguna obra que pudiera ponerse en relación con esta noticia.

<sup>1262</sup> La villa, en tiempos de Madoz, estaba despoblada. Id. *Ob. cit.*, p. 65.

<sup>1263</sup> La alquería ha desaparecido.

<sup>1264</sup> Todos los retablos de la parroquia de San Juan Bautista son barrocos. El santo titular parece anterior e igualmente un relieve del *Bautismo y dos santos obispos*, tal vez San Agustín y San Gregorio, en su ático. Se conserva una *Virgen con el Niño* del siglo XVI, del tipo de otras de la provincia.

<sup>1265</sup> AUSA. R. 7, 9, fol. 18. ¿Trabajaría Rodríguez en el retablo que Juan de Sosa, vecino de Alba de Tormes, talló “para la dicha iglesia, conforme a la tasa y contrato que de ello se hizo” y que el 12 de agosto de 1594 mandó el provisor que se la abonase? En la iglesia de Santiago de La Maya no se conserva ninguna obra antigua.

<sup>1266</sup> La parroquia de San Blas, fundada en 1270 y reedificada en 1772 por Jerónimo García de Quiñones, quedó muy deteriorada durante la Guerra de Independencia. Se suprimió en 1887 agregándose a la Purísima. Hoy es el auditorio municipal de la ciudad.

<sup>1267</sup> En Yecla de Yeltes no hemos encontrado obra alguna que pudiera corresponderle.



*Santa Ana con la Virgen niña.* Martín Rodríguez. San Esteban de la Sierra. Salamanca



*Niño Jesús ¿Martín Rodríguez? Villaverde de Guareña. Salamanca*

En la localidad de Pepino le adeudaban “100 reales de un *San Boal* y una *Nuestra Señora* que hice para el dicho lugar”<sup>1268</sup>.

También en Mieza tenía otra deuda a su favor de 200 reales por una obra contratada<sup>1269</sup>.

Juan Rodríguez, de Armenteros le debía 50 reales de un contrato. En este municipio hay una buena *Virgen del Rosario*, acaso pudiera ser suya.

En Villaverde 10 ducados por “un *Niño* que hice para el dicho lugar”<sup>1270</sup>.

El mayordomo de Salamanca 3 ducados “por un *Niño* que hice”.

El corregidor de Ledesma 20 reales por “unos escudos [...] porque su suegra me dio 40 reales”<sup>1271</sup>.

<sup>1268</sup> Aldea despoblada en el antiguo partido de Ledesma.

<sup>1269</sup> El libro de los lugares y aldeas describe el retablo mayor como “de medio relieve, por dorar, razonable”. Cfr. CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Ob. cit.*, 1982, p. 22. En 1548 el pintor García Pérez y el entallador Juan Fernández realizaban un retablo de “talla y pintura” que tenía como titular una imagen de Nuestra Señora y en 1559 Juan y Francisco Montejo y también Juan Bautista Salazar trabajaban en otro retablo para la misma iglesia. Cfr. BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 114 y pp. 11 y 133. No es posible, de momento, conocer qué hizo Rodríguez en esta villa.

<sup>1270</sup> En su templo de San Cornelio se conserva un *Niño Jesús* de vestir, de fines del sg. XVI, en un retablo barroco del lado de la epístola, quizás sea el mismo al que se refiere Rodríguez.

En Barruecopardo le debían 11 ducados “de un Niño”<sup>1272</sup>.

Con destino a Villanueva concertó en 24 ducados “una *Magdalena*” y le faltaba por cobrar la mitad<sup>1273</sup>.

En Ledesma Marcos Fernández le debía cierta cantidad por un retablo que tenía hecho, escudos en piedra y dos pizarras, “y una que se ha de hacer mayor, tiéneme dado para ello 800 reales” (72,72 ducados)

En dicha villa tampoco le habían pagado 16 ducados “de dos figuras de piedra [...] que son *San Roque* y *Nuestra Señora*” las cuales parecen no parecen haberse conservado pero, en cambio, en su parroquial existen otras dos en madera que representan a los santos zapateros *San Crispín* y *San Crispiniano* que indudablemente le pertenecen por la similitud de rasgos y características, incluso uno es idéntico al San Marcos del banco del retablo mayor de Santiago de la Puebla. ¿Pertenerían al retablo de Marcos Fernández?

En Las Torres no había cobrado 30 reales de “un *retablo* pequeño de *Nuestra Señora*”<sup>1274</sup>.

Desconocemos a lo que se refería cuando ordena reclamar a “Juan Bares lo que pareciere en la obligación con Pedro Martín de San Moral[es]”<sup>1275</sup> ni tampoco la deuda de 6 ducados que tenía Francisco Jiménez “de Sancho Díez”, o porqué le debían 8 ducados el carnicero y el barbero de Santiago de la Puebla.

Por último su viuda el 21 de octubre de 1608 traspasó al ensamblador Antonio Díez un retablo del *Nombre de Jesús* que el difunto había tomado a hacer por 30 ducados y había recibido 150 pero “murió y pasó de esta presente vida sin hacerlo”<sup>1276</sup>. Por su parte Díez se comprometió a entregarlo el 1 de enero de 1609, “según y de la forma y manera que estaba obligado el dicho Martín Rodríguez y conforme a un rasguño que está en nuestro poder”. La obra consistía en “un tablero raso y en él se han de hacer cuatro encasamientos para cuatro figuras de las cuales debemos hacer dos por nuestra cuenta” que eran un San Roque y un San Antón y en su parte central un hueco “para que asiente el Crucificado”<sup>1277</sup>.

---

<sup>1271</sup> Tachado: ~~cuando fui a asentar los escudos a Ledesma~~ y a continuación: “Débenme de los escudos de Ledesma 10 ducados”. Serán algunos de los muchos que ostentan las casonas, edificios e iglesia de la villa.

<sup>1272</sup> Tampoco hemos localizado en esta localidad ningún Niño Jesús que le pueda pertenecer.

<sup>1273</sup> En Villanueva del Conde no se conserva ninguna Magdalena, ni en la parroquia ni en su ermita.

<sup>1274</sup> No hemos podido acceder a su iglesia de Santa Eulalia.

<sup>1275</sup> Nada se conserva en la parroquial de San Morales que les pudiera pertenecer.

<sup>1276</sup> Es raro que no recordase este retablo en el memorial de su testamento.

<sup>1277</sup> GARCÍA AGÜADO, Pilar. *Ob. cit.*, pp. 166-167. El escultor Jerónimo Pérez contrató en 1627 el Cristo. El retablo actual es barroco.

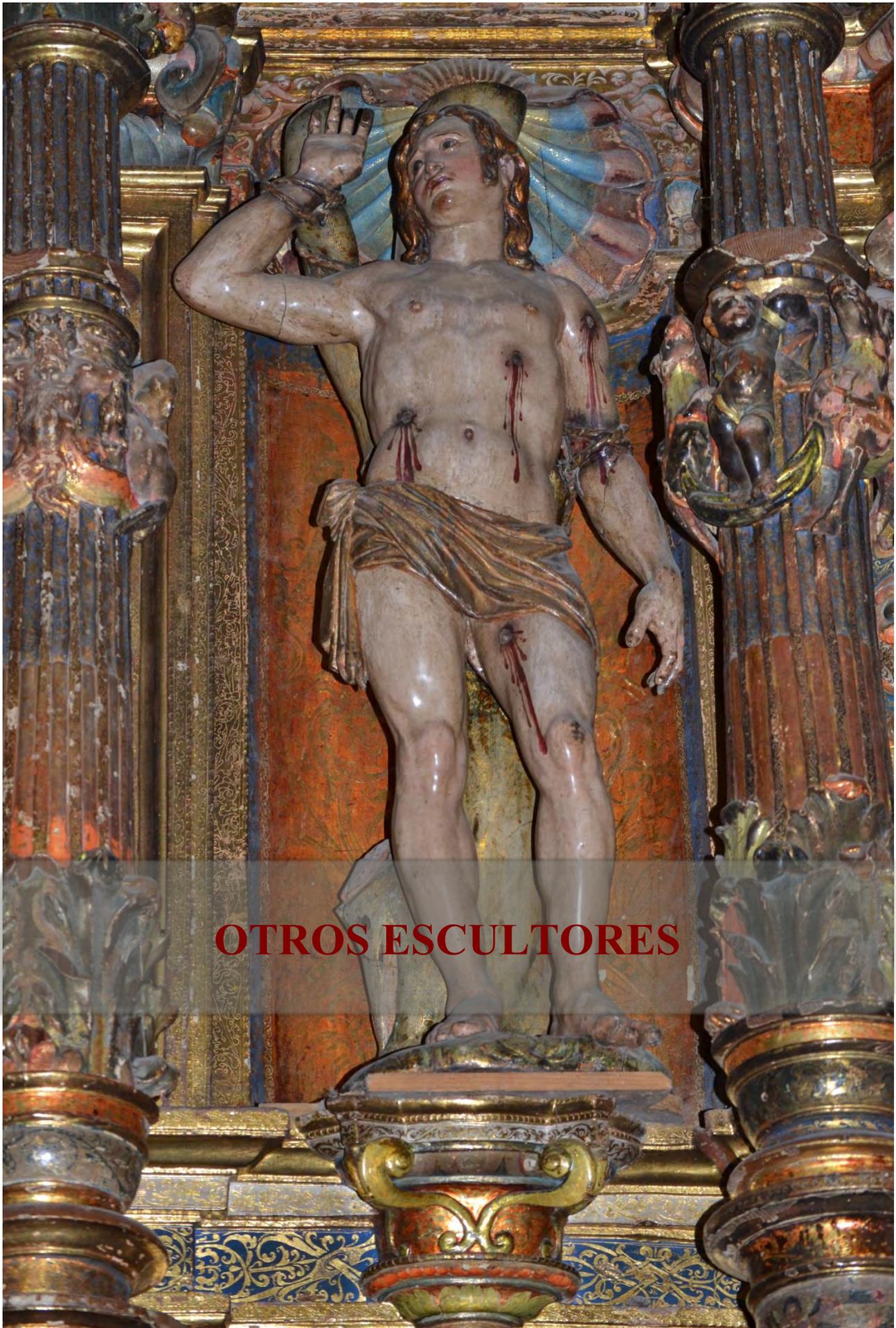


*San Crispín y San Crispiniano. Martín Rodríguez. Santa María La Mayor. Ledesma. Salamanca*



*San Crispín y San Crispiniano. Martín Rodríguez. Santa María La Mayor. Ledesma. Salamanca*





**OTROS ESCULTORES**



## Juan Moreno

Durante el desarrollo del presente estudio hemos visto como Juan Moreno (1532 - ca. 1600<sup>1278</sup>), entallador y ensamblador, fue uno de los maestros que se vio envuelto en la disputa de aquel gremio por las ordenanzas que habrían de regular el oficio (1571-1572)<sup>1279</sup>.

Si recogemos su nombre en este apartado es porque, además de contratar *silleras* (la del coro de la Catedral nueva, 1557-1559), la arquitectura de *retablos* (altar de Nuestra Señora en Velasco Muñoz, 1561<sup>1280</sup>; altar mayor de San Nicolás de Vitigudino, 1583<sup>1281</sup>), *custodias* (Tejares, 1561<sup>1282</sup>; Hospital del Estudio, 1576<sup>1283</sup>), *cajones* (capilla de Hernández de Liébana en la Catedral, 1578<sup>1284</sup>; parroquial de Calzada de Valdunciel, 1587<sup>1285</sup>) e incluso *rejas* (en madera de pino, para la pila bautismal de la iglesia de San Miguel Arcángel de Tarazona, 1567)<sup>1286</sup>, sabemos que también aceptó el encargo de figuras de bulto redondo, en madera, como un *San Bartolomé* para la ermita de Almendra (1561)<sup>1287</sup>, otro para un particular (1590)<sup>1288</sup> y un *San Roque* para El Endrinal (1579)<sup>1289</sup>; así como retablos de imaginería: el mayor de la iglesia de Santo Tomé de Forfoleda (con esculturas del santo titular, la Asunción, el Calvario con un pabellón flanqueado por dos ángeles “que descubran al Santo Crucifijo”, y relieves de los evangelistas, en 1566)<sup>1290</sup>, el mayor de San Miguel de Ledrada (con seis figuras de bulto, entre ellas la del titular, en 1584)<sup>1291</sup>, el de Santa María de Baños de Montemayor (que se obligó a policromar Alonso Rodríguez, antes de la primavera de 1592)<sup>1292</sup>, y otro para Vilvestre (1595)<sup>1293</sup>.

---

<sup>1278</sup> No coincidimos con que estuviese vivo hasta 1607, fecha que da GARCÍA AGUADO (Pilar. *Ob. cit.*, pp. 162 y 244), pues mezcla escrituras del entallador con el cantero homónimo.

<sup>1279</sup> Cfr. las pp. 49-59 del presente estudio.

<sup>1280</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 374.

<sup>1281</sup> AHPSa. Francisco de Rueda, leg. n.º 6623, fols. 445r y vº. AUSA. R. 2, 7, fol. 4.

<sup>1282</sup> AUSA. R. 20, 6, fol. 212

<sup>1283</sup> AUSA. R. 45, fols. 28r y 150r.

<sup>1284</sup> AUSA. R. 7, 8, fol. 5.

<sup>1285</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 239.

<sup>1286</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 384.

<sup>1287</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 366-367.

<sup>1288</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 240.

<sup>1289</sup> Id. *Ob. cit.*, p. 239.

<sup>1290</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 379-383.

<sup>1291</sup> AHPSa. Gil de Madrid, leg. n.º 688, fols. 255r-259vº. AUSA. R. 6, 3, fols. 150-151.

<sup>1292</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 240.

<sup>1293</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 119 y 133. El mayor lo contrata Juan de Huerta en 1596.

Sobre el retablo dedicado a *San Silvestre, San Bartolomé y San Sebastián* que realizó para la parroquia de La Mata de la Armuña, como sólo hemos localizado descargos anotados en los libros de fábrica del templo, no podemos saber si era de “talla” o de “talla y pintura”<sup>1294</sup>.

Y es que no podemos decir si fue él quien se encargó de las figuras o las subcontrató con otros maestros ajenos a su taller pero, en cambio, tenemos constancia de que el retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte lo concertó con el pintor Gonzalo de Cáceres (ca. 1590)<sup>1295</sup> y el de Macotera (ca. 1594) con el escultor Pedro de Salazar<sup>1296</sup> si bien al no poder atender estos trabajos delegó su intervención en el escultor Juan de Huerta<sup>1297</sup>.

### Los Salazar: Juan Bautista y Pedro

Del escultor **Juan Bautista de Salazar** († ca. 1572)<sup>1298</sup> sabíamos que entre 1559 y 1568, periodo en el que por ahora se documenta su actividad, concertó *retablos* para la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación de Babilafuente, las parroquiales de Mieza, El Carpio, Santiago de la Puebla, Guadramiro, Macotera, la capilla del indiano Alonso Rodríguez en el monasterio de los mínimos de Salamanca, así como la *custodia* de Rodasviejas y dos esculturas de la *Virgen con el Niño* para las ermitas de San Martín del Castañar y Tardáguila<sup>1299</sup>. De todas estas obras, sólo han sobrevivido algunos fragmentos del retablo de

---

<sup>1294</sup> Durante los años de 1581 y 1582 se le abonaron 39.000 maravedís (104,27 ducados) y entre los de 1582 y 1583 se le extendieron 12 reales con “los que se le acabó de pagar”. En 1583-1584 se anotó en el libro un agosto de 1.666 maravedís (4,45 ducados) por su asiento y en 1586 se entregan a Moreno 1.147 maravedís (3 ducados aprox.) por un añadido en el retablo. De su policromía se ocupó el pintor Alonso Rodríguez. Pese a su elevado coste no es el mayor pues éste lo realizan entre 1598 y 1601 los ensambladores Tomé de Espinosa y Pedro Martín, y de nuevo el pintor Alonso Rodríguez (que hizo cuatro tableros de pintura). ADSa. Provisorato, leg. 254/18 (años 1582-1633), s. f.

<sup>1295</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa. *Ob. cit.*, pp. 240-253.

<sup>1296</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979, p. 126.

<sup>1297</sup> Id. *Ob. cit.*, pp. 116 y 119.; CASASECA CASASECA, Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 152 nota. 44.

<sup>1298</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes (*Ob. cit.*, 1990, p. 168) sitúan la fecha de su muerte en 1575. Hoy sabemos que estaba muerto, al menos, desde el 23 de mayo de 1572. AHPSa. Pedro. Ruano, leg. n.º 4611, fol. 455r. AUSa. R. 6, 3, fol. 402.

<sup>1299</sup> Es parecida, formalmente, a la *Virgen con el Niño*, de alabastro, del trascoro de la Catedral nueva.



Virgen con el Niño ¿Juan Bautista de Salazar? Catedral nueva. Salamanca

la ermita de Babilafuente<sup>1300</sup>, otros tantos del retablo de Macotera, la *Virgen con el Niño* de Tardáguila y unas pequeñas esculturas, bastante mediocres, de *San Jerónimo* y *San Gregorio* en Guadramiro<sup>1301</sup>.

Hoy conocemos que el 11 de enero de 1558 se comprometió con el obispado para realizar un “retablo de talla” destinado a Tordillos que según confesó entregaría el día de Nuestra Señora de Agosto de 1559 y que, a juzgar por el precio en que se ajustó (no superior a 5.000 maravedís [13,36 ducados]), sería obra de pequeñas dimensiones<sup>1302</sup>.

En el año de 1560 el cabildo catedralicio le nombró tasador de la sillería del coro de la Catedral nueva que habían realizado los entalladores Juan Moreno y Zaldívar<sup>1303</sup>. También concertó un retablo “de talla, llano, con un bulto en medio con la imagen de *San Apolinario* en su caja” por 20.000 maravedís<sup>1304</sup> (53,47 ducados) para el lugar de Corporario; y se comprometió a que el pintor Antonio González guardaría y custodiaría “las piezas” del retablo de Sardón de los Álamos que había hecho el entallador Juan Guerra<sup>1305</sup>.

Ampliamos su catálogo al constatar que en 1571 fue autor de las esculturas de *San Sebastián* y *Santa Catalina* del retablo de la capilla del doctor Talavera en el claustro de la catedral vieja, talladas en madera de nogal<sup>1306</sup>, muy interesantes aunque ciertamente retardatarias para fecha tan avanzada.

Su muerte aconteció antes del 23 de mayo de 1572 pues fue entonces cuando su viuda, María de Corrales, vendió 29 tablones de madera de su difunto esposo al ensamblador Pedro Rodríguez por 8.000 maravedís (21,39 ducados); además, el 5 de febrero de 1574, aceptó la entrega de un *Calvario* que su marido había hecho para Pedrazuela (sic)<sup>1307</sup>, por 19 ducados, y cuyo trabajo no resultó de acuerdo con lo establecido en el contrato motivo por el que devolvió a la parroquia nueve ducados<sup>1308</sup>.

---

<sup>1300</sup> Adelantó la noticia CASASECA CASASECA (Antonio. *Ob. cit.*, 1984, p. 66 nota 24). Juan Bautista de Salazar lo igualó con el pintor Cristóbal de Carbajal.

<sup>1301</sup> PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979.; BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, pp. 111 y 235.; PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. *Ob. cit.*, 1990, pp. 167-188.; Id. *Ob. cit.*, 1991, pp. 399-443.

<sup>1302</sup> ACSa. Sala de Música, Antonio Pérez, 1558-1559, fols. 64r-65vº. AUSA. R. 6, 3, fol. 184.

<sup>1303</sup> ACSa. Actas capitulares, 1556-1568, fol. 218r. AUSA. R. 6, 3, fol. 218r.

<sup>1304</sup> AUSA. R. 6, 3, fol. 418-419.

<sup>1305</sup> AHPsa. Pedro Gódinez, leg. n.º 2937, fol. 32r. AUSA. R. 6, 3, fols. 329 y 420.

<sup>1306</sup> Cfr. las pp. 242-246 del presente estudio

<sup>1307</sup> ¿Se referirá a Pedraza de Alba?

<sup>1308</sup> AHPsa. Antonio de Vargas, leg. n.º 3659, s. f. AUSA. R. 6, 3, fols. 187-188.

De su hijo el escultor **Pedro de Salazar** (1561-1517) hemos documentado su actividad entre 1588 y 1617. Cabe suponer que iniciase su formación en el taller el padre, pero como cuando éste falleció solo tenía sólo 11 años es lógico pensar que la completaría con otro maestro de la ciudad. Casado con María Gutiérrez<sup>1309</sup>, a sus 27 años compró una casa en la colación de Santa Olaya por 47.000 maravedís (125,66 ducados), dato que indica que por entonces poseía cierta solvencia económica<sup>1310</sup> ratificada en 1597 al intervenir como fiador del cantero Pedro de Salvatierra cuando este construye cuatro arcos en la nave central del convento de San Francisco<sup>1311</sup>.

Estuvo muy unido a sus padres pues en su testamento, redactado el 17 de abril de 1617, pidió que se rompiese la tumba donde descansaban, en la iglesia de Santa Olaya, para enterrarse con ellos. De su matrimonio sólo tuvo -o le sobrevivieron- hijas: Águeda, Juana e Isabel de Salazar, a las que instituyó como universales herederas solicitando a su esposa y a su hermano, el presbítero Hernando de Salazar, que vendiesen todos sus bienes en almoneda pública. Así el 2 de mayo se abrió el testamento y el día 30 se hizo el inventario de sus bienes gracias al cual se puede intuir la importancia que tuvo el taller que dirigía, así como la cultura y hasta erudición del artista<sup>1312</sup>.

De su producción se sabe que, aunque probablemente en 1594 se encontrase trabajando con el entallador Juan Moreno el *retablo* de San Mateo de Macotera<sup>1313</sup>, su primera obra documentada data del 8 de marzo de 1599: un *Niño Jesús*, de pino, “con su arco y tablero, según y de la manera que se la ha dado la estampa de papel” para la cofradía de los Hermanos del Trabajo<sup>1314</sup>. En 1607, junto con el pintor Pedro de Parada, se comprometió a entregar por 600 reales (54,54 ducados), a dividir en partes iguales, una *Santa Bárbara* a unos vecinos de Fuentelapeña según el “modelo de otra imagen de Santa Bárbara que está en el Monasterio del Señor San Francisco de esta ciudad de Salamanca”<sup>1315</sup>. Cinco años más

---

<sup>1309</sup> Con la que recibió una sustanciosa dote de 350 ducados.

<sup>1310</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 122.

<sup>1311</sup> Cfr. ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, M.<sup>a</sup> Luisa. *Estudio histórico-artístico del convento de San Francisco el Real de Salamanca, panteón de nobleza salmantina*. Madrid, 2013, p. 30.

<sup>1312</sup> Cfr las pp. 77-81 del presente estudio.

<sup>1313</sup> Cfr. PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Ob. cit.*, 1979, p. 126.; BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 116 y 119.

<sup>1314</sup> BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Ob. cit.*, p. 242.

<sup>1315</sup> AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3495, s. f. AUSA. R. 6, 4, fol. 124.

tarde hizo, en madera, un *San Miguel* para Carbajosa la Sagrada<sup>1316</sup>, y en 1613 un *San Marcos* para un estudiante extremeño vecino de Ceclavín<sup>1317</sup>.

En su testamento declaró que, junto con Francisco Sánchez, trabajó una *Concepción de Nuestra Señora* con unos *angelitos* para el convento de San Francisco, piezas por las que los frailes aún les adeudaban 400 reales (36,36 ducados). Además, su viuda confesó que su esposo había hecho la parte escultórica del retablo de los padres carmelitas descalzos de la ciudad<sup>1318</sup>.

De todas estas obras en madera, por el momento, no se ha conservado o identificado ninguna y lo mismo puede decirse de su producción en piedra arenisca sobre la que sabemos que, junto con el cantero Miguel de Ontiveros, se comprometió en 1609 a esculpir un arco de cantería con su retablo de piedra para la capilla funeraria de Gregorio de Barahona<sup>1319</sup>. Al año siguiente la escultura *orante sobre cojines* para Pedro de Tolosa, vecino de Montemayor<sup>1320</sup>. En 1614 unos escudos para la fachada de la casa que el indiano Antonio Maldonado Zapata poseía en la calle Sordolodo<sup>1321</sup> y dos años después, de mancomún con el cantero Juan Moreno, la fachada del convento de San Francisco el Real<sup>1322</sup>.

## Diego de Salcedo

Formado durante el último tercio del XVI, su madurez artística coincidiría ya con el triunfo de los escultores naturalistas: Antonio y Andrés de Paz, Pedro Hernández y Jerónimo Pérez, y la producción del mejor ensamblador del primer tercio del siglo XVII: Antonio González Ramiro.

De su familia apenas hay datos. Su hermana María se casó con el pintor Martín Delgado y era ya viuda en 1605<sup>1323</sup>. El escultor, a comienzos de siglo, vivía alquilado en la calle de los Herreros pagando una renta anual 18 a 19 ducados<sup>1324</sup> si bien en 1610 era propietario de dos

---

<sup>1316</sup> GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 168.

<sup>1317</sup> AHPSa. Ambrosio Díaz Cornejo, leg. n.º 5575, s. f. AUSA. R. 6, 4, fol. 129.

<sup>1318</sup> GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 167. Hoy en el templo de los carmelitas descalzos, rehecho y bajo la advocación de La Magdalena, sólo se conserva un enorme *Crucificado* que parece obra de finales del XVI.

<sup>1319</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5279, s. f. AUSA. R. 6, 4, fol. 125-127.

<sup>1320</sup> AHPSa. Yuste de Barrientos, leg. n.º 4176, fols. 310r-311vº. AUSA. R. 6, 4, fol. 128.

<sup>1321</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5283, s. f. AUSA. R. 6, 4, fol. 130.

<sup>1322</sup> PINILLA, Jaime. *Ob. cit.*, p. 40 nota 18.

<sup>1323</sup> AHPSa. Juan Álvarez Maldonado, leg. n.º 4969, fols. 1156r-1157vº. AUSA. R. 6, 4, fol. 139.

<sup>1324</sup> AHPSa. Ambrosio Díaz Cornejo, leg. n.º 5565, s.f. AUSA. R. 6, 4, fol. 177

casas en la citada calle, una “en la que al presente vivo” y otra alquilada a un barbero<sup>1325</sup>, señal de que su actividad profesional le habría reportado beneficios económicos.

Sabemos que tuvo una estrecha relación con el ensamblador Pedro Martín porque en su compañía hizo obras como el *retablo mayor* de Sepulcro-Hilario (a. q. 1604)<sup>1326</sup>, del que se ha conservado la estructura arquitectónica y varios relieves de santos en las pulseras y banco. Por declarado así este ensamblador el 10 de septiembre de 1609, tenemos constancia de que

por cuanto yo [Pedro Martín] estoy de partida, que voy fuera de esta ciudad de Salamanca de asistencia con mi casa, y por cuanto yo tengo tomado a hacer del mayordomo de la iglesia de Villanueva de Figueroa el *retablo del altar mayor* de la iglesia de la dicha villa que se intitula retablo de la advocación del señor Santiago, y para todo lo que está hecho en el dicho retablo con seis figuras questán en el banco, que las ha hecho Diego de Salcedo<sup>1327</sup>, yo tengo recibido para todo ello del mayordomo de la dicha iglesia hasta treinta y cuatro mil maravedís como consta por el libro de la dicha iglesia, y ahora yo estoy concertado con vos el dicho Diego de Salcedo *escultor y arquitecto* vecino de eta ciudad de Salamanca de que acabéis el dicho retablo para la dicha iglesia y cumpláis todo lo que yo estoy obligado por la escritura<sup>1328</sup>

El documento manifiesta, una vez más, que los maestros no dudaban declarar su pertenencia a una profesión distinta a la suya si ello les reportaba beneficios. Poco después, el 9 de febrero de 1610, Salcedo afirmó ser ensamblador reconociendo que el “arquitecto” Pedro Martín había trabajado en su nombre la parte estructural del retablo de Aldeadeávila de la Rivera [evidentemente por no ser materia de su condición] que le habían traspasado el 7 de diciembre de 1605 los herederos del también ensamblador Martín de Espinosa, ensamblador con el que Salcedo, tiempo antes, lo había igualado<sup>1329</sup>.

Evidentemente también contrató esculturas de bulto redondo; así el 3 de septiembre de 1606 se comprometió a realizar un *Cristo atado a la columna* para la cofradía de la Cruz de la ciudad de Coria<sup>1330</sup>; el 1 de septiembre de 1607 un *San Antón* para La Guaza (Portugal)<sup>1331</sup>;

<sup>1325</sup> AHPSa. Benito Quintero, leg. n.º 4881, s.f.AUSa. R. 6, 4, fol. 147.

<sup>1326</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5276 y 5278, s.f.AUSa. R. 6, 4, fols. 80, 170, 178,

<sup>1327</sup> El 9 de febrero de 1610 dice tener hechas cuatro historias para el banco de ese retablo. AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5280, s.f. AUSa. R 6, 4, fol. 145

<sup>1328</sup> AHPSa. Alonso Méndez, leg. n.º 5279, s.f.AUSa. R. 6, 4, fols. 143-144.

<sup>1329</sup> AHPSa. Juan Álvarez Maldonado, leg. n.º 4969, fols. 1233r-1234vº y Francisco de Gante, leg. n.º 3888, fols. 95r-97vº. AUSa. R. 6, 4, fols. 81-83 y 140.

<sup>1330</sup> AHPSa. Ambrosio Díaz Cornejo, leg. n.º 5568, s.f.AUSa. R. 6, 4, fol. 140.

<sup>1331</sup> AHPSa. Tomé de Salcedo, leg. n.º 3495, s.f.AUSa. R. 6, 4, fol. 142.

el 20 de marzo de 1610 una *Santa Ana triple* para doña María de Solís Gódinez, señora de la villa de Tamames y Altejos (sic)<sup>1332</sup>; el 23 de mayo de 1610 una *Nuestra Señora* para la Cofradía de Nuestra Señora del Consuelo, sita en la iglesia de la Magdalena, del tamaño y traza de otra [*Nuestra Señora*] que tienen las monjas del convento del Corpus Christi que, se conserva, como obra anónima aunque no se puede descartar que no fuese suya también<sup>1333</sup>; y el 26 de febrero de 1614 un *Santiago Apóstol* para Cantalapiedra<sup>1334</sup>.

El escultor hizo testamento el 17 de mayo de 1614<sup>1335</sup> y poco después falleció ya que el 8 de septiembre su viuda recibió de la parroquia de Villoria el resto del importe que adeudaba a Salcedo por la custodia que les había entregado<sup>1336</sup>.



*Nuestra Señora* (detalle) ¿Diego de Salcedo? Convento del Corpus Christi. Salamanca

<sup>1332</sup> AHPsA. Benito Quintero, leg. n.º 4881, s.f. AUSA. R. 6, 4, fol. 146.

<sup>1333</sup> GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 168. El escultor Pedro Hernández la tasó, el 21 de enero de 1611, en 40 escudos de “manos, hechura y materiales”. AHPsA. Ambrosio Díaz Cornejo, leg. n.º 5573, s.f. AUSA. R. 6, 4, fols. 150-151.

<sup>1334</sup> GARCÍA AGUADO, Pilar. *Ob. cit.*, p. 168.

<sup>1335</sup> ¿Se referirá a Valverde de Valdelacasa, diócesis de Plasencia?

<sup>1336</sup> *Id. Ob. cit.*, p. 168.

## CONCLUSIONES

En la elección y realización del tema de nuestro trabajo de investigación hemos partido de una comprobada escasez de estudios sobre la escultura salmantina de la segunda mitad del siglo XVI, de la inexistencia de corpus especializados sobre el tema así como de la oportunidad de identificar los motivos de tales circunstancias y comprobar el alcance, desarrollo e interés que ésta tuvo en el periodo de tiempo que hemos acotado.

Hemos pretendido abordar el desarrollo de la escultura en aquel territorio contemplando aspectos de índole administrativo, económico, social y tipológico, reconstruyendo las biografías de los maestros más sobresalientes del periodo y tratar de definir sus catálogos - siempre provisionales a la espera de que aparezcan nuevas obras o noticias documentales- sin pretender un estudio formalista de los mismos pero respaldándolos con datos inéditos y atribuciones razonadas y razonables, conscientes de que en la ciudad y provincia todavía queda por conocer la paternidad de obras que poseen una calidad excelente.

Dada por finalizada nuestra investigación, efectuada a lo largo de cuatro años, en virtud de lo constatado a lo largo del proceso, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

.- Teniendo en cuenta la documentación manejada y las referencias localizadas, la producción escultórica en el periodo analizado fue muy importante. No obstante debe lamentarse la suplantación de gran parte de esta escultura debido al cambio de gusto que se opera a fines del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII que se agrava con los acontecimientos derivados de la guerra de la Independencia, especialmente virulenta en esta provincia, y otras circunstancias más próximas motivadas por la despoblación, ventas incontroladas, traslados no documentados etc. si bien, estas dos últimas pueden provocar todavía algún hallazgo con motivo de posibles identificaciones.

.- Puede asegurarse que en el actual territorio provincial, integrado por varias diócesis (Salamanca, Ciudad Rodrigo, y parte de Plasencia) no existió una escuela escultórica propia, es decir, con una *manera* característica o definida sino que en la ciudad convivieron distintos maestros, más o menos aislados, que hicieron valer su habilidad para competir entre sí por hacerse con el mayor número posible de encargos.

.- Se ha podido comprobar que en este territorio existió un cierto desfase cronológico-estilístico con respecto a otros centros escultóricos castellanos, en gran medida por el éxito que alcanzó en la ciudad el ornato de carácter plateresco, que se usó con profusión hasta la década de 1560, así como el peso del manierismo juniano que agonizó hasta finales de siglo.

Tal solapamiento de estilos hizo que, en el último tercio del XVI, se concibiesen pocas obras puristas, entendiendo como tal a aquella que sólo responde a una corriente artística.

.- El obispado, las iglesias parroquiales, las cofradías, y los conventos y monasterios fueron los principales dinamizadores de la demanda escultórica en aquel momento, tanto fue así que algunos templos, asociaciones y organismos se endeudaron para renovar y obtener la máxima dignidad posible en su mobiliario y ajuar litúrgico como se comprueba por las noticias de los visitantes de la diócesis que expresan además una gran información sobre el estado de los templos, su ornato y necesidades.

.- Salamanca no fue un centro artístico aislado durante la segunda mitad del siglo XVI. Si en las primeras décadas de aquel siglo la ciudad fue un auténtico crisol cultural por su capacidad de atracción y recepción de artistas de origen extranjero gradualmente integrados en su vida social y laboral, en la segunda mitad los artistas locales no se conformaron con trabajar dentro de los límites de su diócesis sino que se desplazaron a Zamora, Astorga, Ciudad Rodrigo, Plasencia, Coria, Ávila, Segovia, Valladolid e incluso, alguno, llegó hasta Madrid. Tal movilidad les hizo conocer novedades formales, conceptuales y tipológicas desarrolladas en otros centros artísticos castellanos aunque se vieron limitados al poner en práctica los conocimientos adquiridos por chocar con una demanda clientelar muy conservadora.

.- Capacitados para el diseño de retablos, tabernáculos, sillerías, etc. se ha podido demostrar la frecuencia en el empleo de estampas y grabados para componer sus historias y elementos escultóricos. Originales impresos de Alberto Durerro, Hans Vredeman de Vries, Enea Vico, Marcantonio Raimondi, Marco Dente, Agostino Veneciano, Cornelis Cort, entre otros, fueron conocidos y utilizados como fuentes de inspiración por maestros y oficiales de la ciudad del Tormes.

.- Hacia mediados del siglo XVI el término entallador era muy popular, tanto que solían utilizarlo todos los profesionales que se dedicaban a trabajar la madera en su vertiente más artística, bien supiesen tallar y esculpir “imágenes” o no. Sin embargo, durante el último tercio de siglo los que tallaban figuras en bulto redondo o relieve entendieron que utilizar la denominación de “escultor” aumentaba su prestigio y desde entonces se llamaron así [Lucas Mitata, Alonso Falcote, Juan de Montejo, Martín Rodríguez, los Salazar o Diego de Salcedo]; en cambio el término de entallador fue reemplazado progresivamente por el de ensamblador.

.- Se constata la actividad de talleres familiares que permanecieron atendidos por varias generaciones. Según avanzaba el siglo se aprecia el ascenso social de sus miembros según se

comprueba por los inventarios de sus bienes, dotes que acordaban en los matrimonios, precios que cobraban por sus obras, e incluso por la inclinación a costear a sus herederos varones estudios universitarios en vez animarles a proseguir con el oficio familiar. Así, Juan Vangorla estudió Teología mientras que Ventura Falcote prefirió matricularse en gramática; Antonio Mitata se graduó en Cánones, Juan de Montejo en Artes, Jerónimo Montejo Maldonado en Teología y Juan Moreno en Medicina. Curiosamente esta circunstancia acabó provocando el cierre de sus talleres y la sustitución de las sagas activas durante el siglo XVI otra nueva generación que se encargarían de renovar, durante el primer tercio del siglo XVII, la escultura en Salamanca ya en clave Naturalista.

.- En este periodo la demanda de escultura en madera predominó sobre la escultura en piedra aunque los encargos en este último material nunca llegaron a desaparecer. Dicha demanda se traduce en que los mozos (o aprendices) afincados en Salamanca, durante el aprendizaje de su oficio, se formaban en el tratamiento sobre ambos materiales. Si bien hay que reconocer que si fueron muy hábiles en esculpir piedra arenisca, no así en otros materiales menos dúctiles como el alabastro y el mármol.

.- No se han hallado referencias sobre una asociación de tipo corporativa o gremial por parte de los escultores, tan solo la existencia de una cofradía de tipo religioso colocada bajo la advocación de San José. Los que sí estaban agremiados eran los entalladores y ensambladores, quienes a finales del XVI triplicaban en número a los escultores.

.- Gracias a los contratos de policromía y dorado de las obras en madera se puede conocer muchas de las figuras y retablos destruidos, o que se han visto alterados con el transcurso de los siglos, lo que los convierte en fuente indispensable para el estudio de la escultura. A su vez, permiten comprobar los estrechos lazos laborales y de amistad que los pintores/policromadores tuvieron con los escultores, imagineros, entalladores y ensambladores, y no tanto con los carpinteros que se relacionaron, sobre todo, con los maestros canteros.

- Respecto al estado de conservación del patrimonio escultórico estudiado, en líneas generales, ofrece unas condiciones deficientes. Resulta muy evidente que se le ha prestado escasa atención, exceptuando algunos casos como los retablos de Valdecarros, Palencia de Negrilla, Fuenteguinaldo, Descargamaría y El Campo de Peñaranda que han sido intervenidos con acierto para frenar su estado de deterioro y asegurar su preservación; otros se encuentran aquejados de una suciedad que habría de remediarse dada su calidad, como el de la capilla de El Salvador, en el claustro de la Catedral; por desgracia hay otros muchos que no ofrecen suficientes garantías de futuro como el de Santa María de los Caballeros, en

la ciudad, y los de Santiago de la Puebla y Serradilla del Arroyo, en la provincia. Y lo mismo se puede afirmar con respecto a otras muchas obras escultóricas que, incomprensiblemente, han sufrido el maltrato, el abandono o han padecido repintes difíciles de subsanar.

# APÉNDICE DOCUMENTAL

## DOC. I

### **Declaración de los imagineros Miguel de Espinosa y Hans Sibilla en el pleito que Francisco Giralte y Juan de Juni mantenían por el retablo de La Antigua (Valladolid).**

ARChVa. Pl. Civiles, Ceballos Escalera (f), c. 391, 7, s. f.

En Palencia, a 31 de agosto de 1548

Este dicho día e mes e año susodicho yo el dicho escribano por virtud de la dicha comisión, tomé e recibí juramento en forma debida de **Miguel de Espinosa**, imaginario, vecino de la dicha ciudad de Palencia [...]por virtud del juramento que hizo y declaró lo siguiente:

Primeramente sean preguntados si conocen e tienen noticia del dicho Diego de Salcedo e del dicho licenciado Pedro de Alva e de Francisco de Madrid boticario y del mayordomo e de los otros parroquianos de nuestra señora de La Antigua, e si conocen al dicho Francisco Giralte e si conocen al dicho Juan de Juni.

A la primera pregunta dijo que conoce a Juan de Juni y a Francisco Giralte de vista habla e conversación que con ellos ha tenido e tiene, y que a los otros contenidos en la pregunta que no los conoce, e que él es de edad de 36 años poco más o menos e que no concurre con ninguna de las preguntas generales de la ley [...]

Yten si saben es verdad que el dicho Francisco Giralte es más perfecto maestro en figuras y arquitectura que el dicho Juan de Juni como parece por las muestras que cada uno dellos tiene dada, e por las obras que cada uno ha hecho así en el coro de Toledo como en otras partes, por lo cual tienen por cierto los testigos que el dicho Francisco Giralte hará mejor y más perfectamente el dicho retablo de la iglesia de Nuestra Señora de La Antigua. Pido ser mostradas a los testigos las dichas trazas del dicho retablo para digan y declaren particularmente lo que sobre esto saben y lo que valía más la una que la otra, e hecho el dicho retablo por ellas y por cada una de ellas.

A la segunda pregunta dijo que él ha visto e al presente vio las muestras e trazas dadas por Juan de Juni e Francisco Giralte, e que a lo que por las dichas muestras se ve parece por ellas que el dicho Francisco Giralte es mejor maestro de arquitectura e de imaginería, e otro si dijo este testigo que ha oído decir públicamente a muchos hombres e a Berruguete imaginario y pintor vecino de Valladolid, que tiene el dicho Berruguete la obra de Toledo del Coro de sillas nombró a Francisco Giralte para dar el cargo de la dicha obra como a uno de los mejores oficiales del reino y de que siendo el mejor se le podía confiar una obra como aquella, y que esa obra que está hecha en el coro de Toledo es la mejor la que hizo el dicho Francisco Giralte con que los demás hicieron otros muy buenos oficiales, e que por lo suso dicho este testigo tiene por mejor oficial a Francisco Giralte e por ques habido y tenido por uno de los buenos oficiales del reino e porque le nombró Berruguete como este testigo tiene dicho.

Yten si saben y es verdad que siendo como es el dicho Francisco Giralte también maestro de figuras y de arquitectura y escultor hará muy perfectamente el dicho retablo conforme a la dicha traza y que venga bien proporcionado e lo asentará en la capilla mayor de la dicha iglesia de Nuestra Señora La Antigua. Pido sea mostrado a los testigos la dicha traza y capilla para que digan y declaren como el dicho Francisco Giralte podía poner el dicho retablo en la dicha capilla según la dicha traza porque la dicha capilla tiene altura de 70 pies y de ancho más de 40 pies, digan si lo saben.

A la tercera pregunta dijo que la sabe cómo en ella se contiene porque este testigo ha visto la dicha traza e las habilidades del dicho Francisco Giralte e que hará el dicho Francisco Giralte que en el

dicho sitio venga la obra muy bien e perfectamente e también lo hará en otra parte que sea mayor o menor por la manifiesta traza que tiene dada

Yten si saben es verdad que vistas las figuras y brutescos(sic) que están en la dicha muestra del dicho Juan de Juni en la dicha muestra no tienen perfección ninguna e que es muestra de oficial que sabe muy poco en escultura e figuras e brutescos porque la dicha traza no es de oficial de dibujante ni escultor e que si otra cosa lo esculpiera los testigos y no pudiera ser menos pido sea mostrada dicha muestra del dicho Juan de Juni para que digan y declaren lo que sobre esto saben.

A la cuarta pregunta dijo que vistas por este testigo las dichas muestras parece que las figuras e brutescos e arquitectura con mucha diferencia de la traza del dicho Francisco Giralte que la de Juan de Juni porque la de Juan de Juni tiene cosas que no son para provocar la devoción ni están bien dibujadas en arquitectura las molduras y otras cosas no están como debieren de estar

Yten si saben y es verdad que por ser como es el dicho Francisco Giralte tan buen escultor y dibujador ha hecho y hace muchos dibujos y trazas para plateros e pintores y escultores, lo cual nunca ha hecho ni hace el dicho Juan de Juni por no saber como no sabe dibujar ni hacer esculturas a lo menos que sean de maestro parafeto y si algunas ha hecho las saca de otras, que no las saca de la cabeza, por no ser como no es oficial dello, digan si lo saben

A la quinta pregunta dijo que sabe este testigo que ha visto muchas veces que el dicho Francisco Giralte ha dado muchas trazas y figuras y dibujos para escultores y pintores y plateros y bordadores, lo cual no ha visto muchas así decir del dicho Juan de Juni porque por la muestra que ha dado no muestra tener la suficiencia e habilidad de Francisco Giralte, e que así sabe de la pregunta

[A la pregunta de si se reafirmaba en su declaración Miguel de Espinosa dijo]

A la sexta pregunta dijo que dice lo que dicho tiene y que ende lo reafirmaba e afirmó y así es verdadero como lo tiene dicho e declarado so cargo del dicho juramento, por ser como es este testigo imaginario y entallador e por forma que entiende y sabe muy bien todo lo que dicho es. Miguel Despinosa.

En Valladolid, a 20 días del mes de abril de 1548.

El dicho **Honçe Sebilla** (sic) imaginario vecino de la ciudad de Salamanca testigo susodicho jurado e presentado de forma debida de derecho y siendo preguntado por las preguntas de este interrogatorio primera, octava, diez, once, doce, trece e veinte para así que fue preguntado, lo que dijo e depuso a cada una de ellas por ante mi el dicho receptor es lo siguiente:

Primeramente sean preguntados si conocen a las partes e si tiene noticia de la dicha iglesia de La Antigua e de la parte e lugar donde se ha de hacer el dicho retablo y altar mayor, e si conocen a los dichos Juan de Juni e Francisco Giralte escultores, e si han visto la muestra e retrato que cada uno de ellos ha dado para hacer el dicho retablo, e si tiene noticia de la escritura y condiciones con que se remató la obra en el dicho Juan de Juni.

A la primera pregunta dijo este testigo que conoce al dicho Juan de Juni escultor por vista e habla, e al dicho Giralte que no le conoce de más que de él ha odio decir e haber visto obras que se decían sus hijas de su mano, e tiene noticia de la iglesia de La Antigua desta dicha villa de Valladolid e ha visto las muestras y las trazas del retablo sobre que es este pleito e también el lugar donde dicen se ha de poner e asentar, e ha visto las condiciones de la escritura que en la pregunta se hace mención porque le fueron leídas por el mí el dicho receptor y esto responde a la pregunta, e más de ella no sabe

Fue preguntado por las preguntas generales de la ley por cada una de ellas dijo que es de edad 40 años de años poco más o menos e no es pariente, ni enemigo, ni criado de ninguna de las partes ni le va interés en este pleito obtiene en las costas y gastos del ni desea que venza en el dicho pleito más la una parte que la otra.

Yten si saben que el dicho Juan de Juni es maestro escultor muy perito y aprobado en su oficio y en las obras que hace y hablando sin perjuicio del dicho Giralte es más hábil y suficiente que él en el arte de la escultura y arquitectura y en las otras cosas concernientes a la dicha obra, y tiene más saber y experiencia de semejantes obras que no el dicho Francisco Giralte, y lo hará mucho mejor y más aventajado que no el dicho Francisco Giralte.

A la octava pregunta dijo este testigo que él es imaginario y escultor e que sabe e alcanza en estos oficios cual mejor cosa especialmente en la arquitectura, y ha visto obras del dicho Juan de Juni y del dicho Francisco Giralte e por ellas les ha parecido e parece que los que lo alcanzan e saben que por ellas muestra ser el dicho Juan de Juni muy mejor oficial que el dicho Francisco Giralte, este testigo ha tenido y tiene mirado por mi mirado en las dichas obras que de su mano ha hecho y hace e más que está demostrado en la muestra del dicho retablo especialmente en lo que toca a la talla, e la arquitectura le aparece a este testigo estar muy buena para la parte e lugar donde se ha de asentar e poner el dicho retablo, e esto responde a la pregunta que más no sabe.

Yten si saben que la traza que dio el dicho Francisco Giralte para hacer el retablo no tiene cuenta ni razón ni arte de arquitectura ni escultura ni en las otras cosas que son necesarias para obra semejante ni está proporcionada para la hacer en el sitio e lugar donde a de estar el dicho altar mayor y si se hubiese de hacer conforme a aquella muestra y traza no cabría de toda la iglesia del Antigua, digan si lo saben

A la novena pregunta dijo este testigo que él ha visto la traza e muestra del dicho retablo que dicen que es de mano del dicho Francisco Giralte y parece por ella no tener arte ni forma ni manera para la parte e lugar donde se ha de poner e asentar, porque si el dicho retablo se hiciese por la dicha muestra era imposible haber en la dicha capilla donde dicen que se ha de poner e asentar si la arquitectura la habían de agujar (sic) y tratar como se requiriere, y esto sabe e alcanza este testigo por ser oficial del dicho oficio como dicho tiene e a otra cosa de ella no la sabe

Yten si saben que la muestra y traza que dio el dicho Francisco Giralte pintada en un pergamino parece ser cosa hecha de mano de algún pintor que lo hizo para dar contento a la vista de los que lo mirasen y no entendiase del arte más para ver la obra que se hubiese de efectuar no tiene cuenta ni razón de escultura ni arquitectura, y que maestros y personas que sepan del arte viendo la dicha muestra y traza del dicho Francisco Giralte juzgan y entienden della ser cosa muy sin arte y falta de propósito de lo que este trata y que no conviene para la parte y lugar donde se va a poner el dicho retablo.

A la onцена pregunta dijo este testigo que dice lo que tiene dicho en la novena pregunta desde interrogatorio e la ratifica, e parece por la dicha muestra estar y ser cosa muy sin compás e desconformada para la dicha capilla, e el dibujo de las figuras de la dicha muestra no lo ha mostrado en las obras que hasta aquí ha hecho son tan buenas como en la dicha muestra están dibujadas por donde así este testigo entiende no ser hechas de su mano, y esto responde a la pregunta refiriéndose a lo que dicho tiene en las preguntas antes que esta.

Yten si saben que cuando la obra del dicho retablo e altar mayor de la dicha iglesia de La Antigua se halla de hacer por la dicha muestra y traza que dio el dicho Juan de Juni a hacerla el dicho Juan de Juni o el dicho Francisco Giralte aunque sea una mesma la traza había muy grandes diferencias de la obra de uno a la obra del otro, y hecha por mano del dicho Juan de Juni y con su habilidad y arte llevará ventaja la que hiciese el dicho Juan de Juni a la que hiciese el dicho Francisco Giralte más de la mitad por medio de valor de ser de la una a la otra, y ansi lo juzgaran maestros y personas que saben del arte y conocían al uno y al otro y han visto obras de entre ambos, digan si lo saben.

A la doce pregunta dijo este testigo que tiene por cierto es verdad lo en la pregunta contenido por lo que dicho tiene en las preguntas antes de esta siéndole leída y mostrada la escritura de que es en la pregunta hace mención, y esto responde a la pregunta a mas della no sabe.

Yten si saben y es verdad que todo lo susodicho sea y es de publica voz y forma.

A la veinte pregunta dijo este testigo siéndole leído este susodicho que dice lo que dicho tiene con ello e afirma e ratifica e firmalo de su nombre Hans Sibilla.

## DOC. II

### **Condiciones por la policromía de los tres retablos de Bañobárez, firmadas por los pintores Estacio Gutiérrez y Francisco Díez**

AHPSa. Francisco de Cisneros, leg. n.º 6412, fols. 335r-336vº.

Sea cosa conocida a los que la pública escritura vieren como nos el bachiller Alonso de Jaque Minaya, beneficiado del lugar de Bañobárez Aldea de Ciudad Rodrigo, e yo Sebastián García mayordomo de la iglesia de Nuestra Señora de la Zarza del lugar de Bañobárez en virtud de las licencias que para hacer la presente escritura tenemos de los ilustres señores don Diego Pacheco y el licenciado Gómez Juárez provisosores en sede vacante en la ciudad de Ciudad Rodrigo, e nos los dichos Miguel Gudiño alcalde del dicho lugar, e Juan Sánchez Agudo regidor, e Juan Blanco procurador general del concejo del dicho lugar por lo que toca al concejo del dicho lugar de Bañobárez e vecinos de él decimos que por cuanto la dicha iglesia del dicho lugar de Nuestra Señora e nosotros en su nombre estamos concertados con Estacio Gutiérrez e Francisco Díez vecinos de Ciudad Rodrigo pintores de que nos han de pintar tres retablos en la dicha iglesia, el uno dellos en el altar mayor de Nuestra Señora de la Zarza y los otros dos en el altar de la advocación de Señora Santa Catalina y el otro de San Bartolomé, e para que lo susodicho haya cumplido efecto por la presente carta otorgamos y conocemos que en virtud de las dichas licencias de suso declaradas en nombre de la dicha iglesia del dicho lugar de Bañobárez damos a vosotros los dichos Estacio Gutiérrez e Francisco Díez pintores vecinos de la dicha Ciudad Rodrigo presentes a pintar los dichos tres retablos los cuales habéis de pintar comenzando desde hoy día de la fecha desta escritura en un mes, y acabarlos dentro de dos años y medio luego siguiente, y la dicha iglesia y vosotros los dichos Estacio Gutiérrez e Francisco Díez habéis de hacer los dichos tres retablos guardando nosotros en nombre de la dicha iglesia y vosotros por vuestra parte las condiciones siguientes

Las condiciones, capítulos y orden que se ha de tener en dorar y estofar el retablo de la iglesia parroquial del lugar de Bañobárez del altar mayor de Nuestra Señora de la Zarza son las siguientes

Primeramente el oficial y oficiales que tomaren el dicho retablo han de ser obligados adesarantar todo el dicho retablo y asimismo lo han de volver a asentar después de pintado todo a su costa con tanto que la iglesia y el mayordomo en su nombre han de dar los recados que para ello fueren necesarios, y lo han de hacer a su costa, y la dicha iglesia y el mayordomo lo han de pagar después conforme a las pagas que abajo irán

Yten que asimismo han de ser obligados los dichos pintores a hacer a su costa un guardapolvo para cubrir el dicho retablo el cual a de ser de anjeo y pintado en lo que pidiere el señor beneficiado, y después han de ser pagado conforme abajo irá dicho y declarado

Yten quel dicho retablo a de ser encolado y enlençado en las partes necesarias y aparejado de sus yeros grueso mate y bol para sacar oro bruñido

Yten quel banco a de ser todo dorado y las seis historias de Nuestra Señora sobre el oro han de ser coloridas y estofadas y a punta de pincel acabadas cada cosa como convenga y picadas y rajadas, y las encarnaciones a pulimento cada una como convenga. Y ansi mismo todas las molduras de oro limpio y adonde hubiere necesidad de grabados de los colores que convengan echarse. Y asimismo los ocho apóstoles de media talla questan en el dicho banco han de ser estofados sobre oro cada cosa como convenga bien acabados y las encarnaciones todas a pulimento

Yten la custodia asimismo a de ser toda dorada y encima del oro toda la talla colorida cada cosa como convenga y rajada, y en los frisos donde fuere menester a punta de pincel se a de hacer ansi en los frisos como en todas las figuras y lo demás

Yten las columnas del primero y segundo cuerpo de la custodia asimismo han de ser doradas y las estrías sobre el oro metidas de azul y gravadas y los capiteles coloridos y rajados. Yansi mismo los trasdoses que viene detrás de las dichas columnas han de ser dorados y las estrías metidas de un color y gravadas y las figuras redondas. Y asimismo sobre oro han de ser coloridas cada cosa como convenga y la historia de la Resurrección questá en la puerta de la dicha custodia a de ser sobre el oro muy bien colorida y de punta de pincel acabada, y todos los remates y molduras han de ser de oro limpio, y los niños y rostros encarnados como lo demás

Yten el primero cuerpo que tiene ocho columnas grandes con sus trasdoses asimismo han de ser doradas y las estrías metidas de azul y gravadas, y las estrías de los trasdoses de otro color y gravadas.

Yten las tres cajas questán en este cuerpo que son la de Señor San Pedro y San Francisco y San Jerónimo han de ser doradas, y la cornisa que carga sobre ellas, y las dos cajas de San Francisco y San Jerónimo en los respaldos dellas coloridos unos lejos y rajados, y en la caja de Señor San Pedro colorida una gloria con un coro de serafines, y en los llanos de la cornisa sobre oro una ordenanza a punta de pincel de serafines u otra cosa que convenga, y en las partes donde fuesen necesarios gravados se han de hacer sobre los colores que convenga y para hacer diferencias

Yten el señor San Pedro asimismo a de ser dorado y colorido sus brocados y lo demás que mas convenga y asimismo la figura de Señor San Francisco y San Jerónimo con las insignias que tienen han de ser coloridos y encarnados a pulimento como mejor convenga sobre el oro y donde fuere necesario a punta de pincel u oro molido, se a de hacer ansi en esto como en todo lo demás

Yten el segundo cuerpo que tiene otras ocho columnas con sus capiteles y sus trasdoses artesonados han de ser dorados y coloridos todos los capiteles y rajados y las estrías metidas de azul y en los llanos de los artesones hechos unos grabados u otra cualquiera cosa, y las tres cajas questan en este cuerpo han de ser doradas, y la imagen de la Asunción de Nuestra Señora sobre oro colorida con los serafines y nubes como convenga, y rajados y picados y han de ir los dos Evangelistas asimismo coloridos y rajados como mejor convenga, y el friso que viene encima destas cajas y columnas ha de ser dorado con sus dentellones, y en el llano del techo apunta de pincel unos serafines y donde hubiere necesidad de gravados se han de hacer.

Yten en el tercero cuerpo que tiene otras tres cajas con dos columnas asimismo han de ser doradas y los dos evangelistas questán dentro de las dos y coloridos sobre el oro cada cosa como convenga, y las cajas de oro limpio, y asimismo el Cristo San Juan y María sobre el oro se han de colorir y estofar como convenga cada cosa, y todo los rostros y carnes de todo el dicho retablo han de ser a pulimento bien encarnadas diferenciando cada una como fuere viejo o moço, y en el respaldo de la caja de Cristo se han de pintar unos lejos al olio, y los lados de la caja han de ser de oro

Yten las siete figuras y los dos niños questán por remates del retablo con su frontispicio han de ser doradas y sobre el oro, todos los ropajes coloridos como convengan en la parte donde están y las carnes como dichos es a pulimento

Yten los guardapolvos que viene a los lados del dicho retablo con ocho figuras en sus cajas han de ser dorados y coloridos todo lo que fuere necesario como convenga cada cosa, y asimismo los espejos que están por orla de los guardapolvos

Yten que si fuere menester en algunas piezas del dicho añadir o quitar algunas cosas para provecho de la dicha obra e para diferenciar asimismo los dichos oficiales lo puedan hacer

Yten el pedestal de piedra en que carga el retablo se a de pintar al olio unos jaspes y los vivos de las molduras de oro mate

Yten que si la obra fuere excesiva de las condiciones dichas conforme a ellas y a la calidad del retablo y renta de la iglesia que no se obligada la iglesia a pagar las dichas demasías

Yten que todos los colores de los dichos retablos sean finos ansi esmaltes como los demás colores y el oro de doblones finos

Condiciones de los retablos colaterales de señor San Bartolomé y señora Santa Catalina

Primeramente que en el banco del retablo de Santa Catalina a de ser encolado y aparejado de sus yesos y dorado de oro bruñido, y asimismo todo el retablo excepto los tableros, y en el banco sobre oro dos Evangelistas questán metidos en unas nubes y cuatro virtudes a los lados y los dos ángeles y la Verónica questán en el medio han de ser sobre oro estofados y rajados y hechas las diligencias que convengan, y asimismo todas las columnas altas y bajas molduras y remates han de ser dorados y colorida toda la talla, y en las partes necesarias se harán gravados a punta de pincel, y las carnes encarnadas a pulimento y asimismo la caja e imagen de Santa Catalina

Yten los tableros han de ser pintados al olio las historias e figuras quel señor beneficiado pidiere

Yten que el retablo de San Bartolomé a de ser conforme al de Señora Santa Catalina y con las mismas condiciones

Yten que toda la dicha obra de los dichos tres retablos se a de acabar y dar acabada dentro de dos años y medio que corren desde hoy día de la fecha desta escritura

Yten que por los dichos tres retablos conforme a las dichas condiciones sin exceder dellas se los a de dar y pagar lo que fuere tasado por dos oficiales de ciencia y conciencia que ejerzan el oficio, uno nombrado por la iglesia y otro por los dichos oficiales

Yten que las pagas de los dichos tres retablos a de ser en la forma siguiente Para abril mediado de 1584 200 ducados. Y adelante para agosto de 1584 50.000mrs y otros 50.000 mrs para el agosto luego siguiente, e ansi sucesivamente en cada un año por agosto hasta tanto que se acabe de pagar lo que fueren tasados los retablos, y que si el troçuelo no valiere tanto que puedan quedar de cada un año a la iglesia 10.000 mrs que no sea obligada a pagar más de aquello que valiere el torzuelo casa un año sacando los dichos 10.000mrs

Yten que han de dar los dichos oficiales fianzas a hacer la dicha obra dentro de 8 días que corren de la fecha de esta escritura a contento de la iglesia.

Yten que todos los colores de los dichos retablos sean finos, ansi esmaltes como los demás colores, y el oro de doblones finos

Los cuales dichos retablos habéis de hacer conforme a las dichas condiciones de suso referidas que son en veinte cinco capítulos firmados de mí el dicho bachiller Alonso de Jaque y de vosotros los dichos Estacio Gutiérrez e Francisco Díez sin exceder ni de ninguna parte dellas, e habiendo hecho los dichos tres retablos según y de la manera que va dicho en las dichas condiciones usando de la licencia que de los dichos señores provisosos tenemos nos obligamos por los bienes [clausulas] de la dicha iglesia de Nuestra Señora de la Zarza del dicho lugar de Bañobárez a pagar lo que fuere tasado por los dichos oficiales los dichos tres

retablos por los plazos e pagas arriba declarados en las dichas condiciones sin poner en ello embargo ni impedimento alguno, e nos los dichos Francisco Díez y Estacio Gutiérrez presentes a todo lo contenido en esta escritura habiendo entendido lo en ella contenido y las dichas condiciones la aceptamos e tomamos a pintar los dichos tres retablos e nos obligamos por nuestras personas e bienes habidos e por haber de que dentro de los dichos dos años y medio daremos hecho el dicho retablo conforme a las dichas condiciones de suso declaradas [...] En San Felices de los Gallegos, 17 de noviembre de 1582.

### DOC. III

#### **Condiciones por la policromía del retablo mayor del convento de las madres agustinas de La Pasión de San Felices de los Gallegos, firmadas por el pintor Lucas Mateos**

AHPSa. Juan Romano, leg. n.º 6424, fols. 8r-10vº.

Sean cuantos esta pública escritura de obligación y fianza vieren como nos Lucas Mateos pintor y Ana Rodríguez su mujer vecinos de la villa de San Felices como principales deudores y pagadores, y Juan Rodríguez Berrocal vecino de la dicha villa como su fiador nos obligamos por nuestras personas y bienes muebles habidos e por haber a que yo el dicho Lucas Mateos pintor pintaré y doraré y daré pintado y dorado a mi costa el retablo de la dicha iglesia del convento e monasterio de la Pasión desta villa desde hoy día de la fecha desta en un año con las condiciones siguientes

Primeramente que le dicho retablo a de ser rellenado todas las puntas y heridas que tuviere y fueren necesarias ansi tableros como lo demás del dicho retablo

Yten que los tableros del dicho retablo han de ser encañamados por detrás, todas las puntas y partes necesarias ansi nudos como hiendas

Yten que el banco primero donde carga toda la obra a de ser dorado de oro bruñido, salvo los llanos que se han de pintar al olio.

Yten que en los cuatro pedestales donde cargan las columnas de la primera orden se han de hacer cuatro doctores de medio cuerpo con sus insignias.

Yten que en los dos llanos que están entre pedestal y pedestal se han de pintar dos tableros, lo que pidieren en ellos, todo al olio.

Yten que las columnas de la primera orden han de ser doradas de oro bruñido, y las estrías de azul gravadas, y los traspillares dorados de oro bruñido.

Yten que las cajas de los santos han de ser doradas lo que parece estando los santos puestos en ellas y sobre oro unos gravados o adamascados

Yten que la cornisa que viniere encima de las columnas de la primera orden a de ser dorada de oro bruñido, y en el friso de en medio estofado a punta de pincel de todos los colores

Yten que las columnas del segundo orden han de ser doradas de oro bruñido y las estrías de blanco gravadas, y los traspillares dorados de oro bruñido.

Yten que la cornisa de la segunda orden a de ser dorada de oro bruñido, y en el friso de en medio se a de hacer un gravado sobre carmín de yndias.

Yten que las pilastras que sirven de columnas a la tercera orden han de ser doradas de oro bruñido y las estrías de colorado.

Yten que la caja deste tercer orden a de ser dorada de oro bruñido.

Yten que las pilastras del frontispicio han de ser doradas y algún carmesí si fuere menester para que salgan más.

Yten que el frontispicio y sus molduras doradas todas de oro bruñido, y en el friso un grabado sobre blanco.

Yten que las *eses* que hubiere en los rincones y lados del frontispicio han de ser doradas y los huecos de azul

Yten que en el tablero de encima que viene debajo del frontispicio a de ser pintada la Santísima Trinidad, al olio

Yten que en los cuatro tableros que están más abajo en las dos órdenes se a de hacer lo que se acordase pintar en ellos todo al olio en colores finos así lo estofado como lo del olio.

Los pasos y figuras que se han de hacer en el dicho retablo han de ser los que abajo se declararan y en las partes y lugares siguientes

En los dos tableros de los pedestales bajos del banco primero se a de hacer en el uno dellos el nacimiento de Nuestro Señor y en el otro el de Nuestra Señora.

Y en los cuatro tableros han de ir la Oración en el Huerto, la Adoración de los Reyes = Y en el otro el Bautismo de San Juan conforme lo pidieren y en el otro un Paso de la Pasión de Nuestro Señor con la Cruz a cuestras.

En el tablero alto del remate del retablo a de ir la Anunciación de Nuestra Señora.

Y en el remate de arriba la Santísima Trinidad

Con las cuales dichas condiciones yo Lucas Mateos, pintor, e de pintar y dorar el retablo, y el dicho convento me a de dar la talla de Nuestra Señora de la Asunción e yo la tengo de pintar y dorar y ponerla en la caja de en medio de lo más alto del retablo, y asimismo e de pintar y dorar otras tres imágenes de bulto del tamaño de SanctaÁgueda dándome la tabla y por razón de lo susodicho el dicho convento e monasterio me ha de dar y pagar 83.000 maravedís en dineros pagados en tres pagas la primera de 25.000 maravedís = y la segunda después que tenga hecha la mitad de la dicha obra = y la otra después de haber acabado el dicho retablo el cual a de ser visto por dos oficiales del dicho arte nombrados por cada parte el suyo y que a vista de los dichos oficiales valga el dicho retablo y pintura 100.000 maravedís y aunque se tase en más no se me ha de pagar por la dicha pintura y trabajo de la dicha obra más de los dichos 83.000 maravedís, y si la obra tasaren en menos se me han de quitar reales de la dicha tasa [...]. En San Felices de los Gallegos, a 8 de febrero de 1598.

#### DOC. IV

##### **Contrato y condiciones para la construcción de la capilla del Hospital de Santa Margarita por los canteros Francisco Julí y Juan Francés**

ARChVa. Registro de ejecutorias, c. 596, 19, s. f.

Sean cuantos esta escritura de obligación vieren como nosotros Juan Francés e Francisco Julí canteros vecinos de la noble ciudad de Salamanca diciendo que por quanto estando juntos los señores mayordomo e cofrades de la cofradía del señor Sant Antón e Santa Margarita questa e reside en el Hospital de Santa Margarita e teniendo entre ellos asentado e concertado de dar fecha la dicha capilla del dicho Hospital conforme a una traza questa firmada de Maestre Pedro cantero e rubricada del presente escribano ante quien esta carta pasa e conforme a las condiciones que de suso serán declaradas nosotros pusimos en postura la

dicha obra de la hacer conforme a la traza e a las dichas condiciones porque por ellas se debían hacer, poner y acabar perfección nos diesen e pagasen trescientos mil maravedís en dineros, pagados a ciertos plazos e agora cumpliendo la dicha postura obligamos nuestras personas e nos obligamos por nuestros bienes muebles e raíces e acciones habidos e por haber ambos dos juntamente de mancomun a voz de uno e cada uno de por si e por el todo [clausulas] que demos fecha la dicha capilla del dicho Hospital de Santa Margarita en la forma que de suso será declarada e con lo demás siguiente conforme a la dicha traça firmada del dicho Maestre Pedro cantero e rubricada del presente escribano

Primeramente que haremos la dicha capilla que tenga veynte e seys pies de ancho e cinquenta pies de largo e cuarenta tres pies de alto desde el suelo de la iglesia que ahora es hasta las claves mayores, e la cabecera aremos ochavada como está señalada en la traça, e las paredes haremos de cuatro pies e medio de ancho fasta sacar los cimientos e desde el talón para arriba los aremos de cuatro pies de ancho, e los estribos haremos de tres pies e medio de frente e de cuatro pies e medio de salida e que fundaremos los cimientos sobre firme que sea sobre peña, arcilla o barro o cascajo de manera que la dicha capilla vaya fundada sobre buenos cimientos e por ellos no reciban daño ny perjuicio alguno, e que haremos por las partes de adentro de la dicha capilla cinco enterramientos según de e de la manera e forma questán señalados en la dicha traça e dibujados en el de marca mayor de manera que tenga todo enterramiento de ancho ocho pies e catorze pies de alto hasta la vuelta e diez pies que suban la labor de talla por manera que suba cada enterramiento en alto veinte e cuatro pies, e que en la dicha altura de los dichos veinte e cuatro pies echásemos un letrero por toda la capilla a la redonda, que en este mismo a alto echaremos muy bien tablamento por parte de fuera de manera quel letrero y el tablamento quedara en nivel por el hecho de arriba, e entiéndase que un enterramiento de Gómez Maldonado que ahora está hecho se ha de pasar adelante en el mismo lienzo de pared e ansy lo haremos e pasaremos de manera que han de yr en este dicho lado tres enterramientos con el del dicho Gómez Maldonado, e de la otra parte en el otro lienzo han de yr otros tres enterramientos e los habemos de hacer de la manera que dicha es, e sobre el dicho entablamento e letrero que dicho es hemos de erigir y hacer las ventanas questán señaladas en la dicha traza por la moldura en el lugar questán señaladas, e que tenga cada ventana tres pies de ancho e diez de alto, e que debajo del letrero en los paños ochavados hemos de facer dos luces para que den claridad a la sacristía que se ha de hacer debajo del altar mayor, otro si que haremos buen tablamento donde las paredes se fenescan de parte de fuera con una buena moldura que vuele fuera del bibo de la pared un pie, e los taludes de los estribos se han de fenescer debajo deste tablamento, otro asi mismo hemos de hacer el arco perpiaño desde abajo con buenas moldura e con basas bien ordenadas e por encima deste arco ha de llevar su forma, e el arco ha de subir en alto hasta topar con el trasdós de la clave con la almizate de la armadura del cuerpo de la iglesia e con el capote que hace la armadura fasta la capilla que hémoslo de levantar que vaya derecho a topar con el arco perpiaño, otro si que hemos de labrar todas las felaterias questán señaladas en la dicha traça en las mismas claves, e que las paredes habemos de facer de sillería por parte de dentro e por parte de fuera, e toda la piedra que en esta obra se gastase asy en el arco perpiaño como en los enterramientos e molduras e ventanas e luces e represas donde han de cargar e principiar, e aljibes e claves e combados e formas e pendientes toda la dicha piedra de la dicha obra hemos de gastar, e a de ser de las canteras de Villamayor de la mejor cantera que hubire excepto la cantera blanca de la iglesia mayor, e la piedra que faltare para los cimientos e para questé entre la sillería a de ser piedra tosca, e que la dicha cal que en esta obra gastásemos a de ser del lugar de los Santos e la arena del Rio de Tormes, e las piladas de la dicha cal hemos de tener hechas e cortadas quince días antes que dellas empezamos a gastar, e la hemos de mezclar en esta manera: dos de arena uno de cal, e nos obligamos según dicho es de hacer la dicha obra buena en perfección de manera que dicha es y conforme a la dicha traza y condiciones e cada una de ellas, e que todo lo que cumple a la dicha obra de trabazones e perpiaños y angles (sic) le echaremos todas cuantas fuere menester para el bien de la dicha capilla e obra para que la dicha obra no reciba daño

La cual dicha capilla e obra suso dicha nos obligamos según dicho es de hacer e [clausulas] a nuestra costa y misión todos los materiales que para la hacer fueren menester ansi cal piedra e arena e agua e madera e clavazón para los andamios y cimbras e todas las otras cosas [clausulas] se nos han de dar e pagar trescientos mil maravedís en dineros contados de la moneda corriente al tiempo de las pagas pagadas en esta manera: cinquenta mil maravedís luego para con que compremos materiales para la dicha obra, e otros cinquenta mil maravedís sacando los cimientos de tierra y elegida la dicha obra de la dicha capilla, e otros cinquenta mil

maravedís nos han de pagar encerrando los arcos de los dichos enterramientos, e otros cincuenta mil maravedís en acabando de hacer e poner en perfección todos los enterramientos y hechos los tablamientos de encima de los dichos enterramientos, e otros cincuenta mil maravedís acabando todas las dichas paredes y echando todos los otros entablamentos, e otros cincuenta mil maravedís nos han de pagar al acabar la dicha obra de la dicha capilla puesta en perfección [clausulas] construida en dos años primeros siguientes que corren e se comienzan desde hoy día de la fecha de esta carta hasta ser cumplidos e acabados los dichos dos años, y el tejado tosco queda a cargo de la dicha iglesia e no al nuestro, e hemos de poner en cada un pie de zarja una repisa conforme a como nos la dieron dibujada e ha de tener dos hiladas de alto cada una dellas, e queda para nosotros el despojo que gastemos de lo que ahora se a de rocar para que lo gastemos en la dicha obra donde nosotros quisiéremos e por bien tuviéremos sin que por ello nos descuenten cosa alguna del dicho precio de las dichos trescientos mil maravedís =

Que daremos como principales pagadores y cumplidores a Pierres de Tros mercader de libros, e Francisco Seco carpintero vecinos de la dicha ciudad [clausulas] En firmeza de lo cual otorgamos esta carta ante Francisco de Medrano escribano público uno de los del número de la dicha ciudad de Salamanca por Sus Majestades al cual rogamos que la escribiese o la ficiese escribir e la signase con su signo, que fue otorgada en la dicha ciudad de Salamanca a veinte cinco días del mes de febrero año del nacimiento de nuestro señor de mil e quinientos e treinta e cuatro años

Testigos que fueron presentes a lo que dicho es García de la Torre e Cristóbal de Salas e Antonio Peramato vecinos de la ciudad de Salamanca e yo el dicho escribano conozco a los dichos otorgantes y el dicho mayordomo e cuatros e diez e el dicho Pierres de Tros e Francisco Seco lo firmaron de sus nombres e por los dichos Juan Francés y Francisco Julí que dijeron que no sabían escribir firmó por ellos un testigo al registro de esta carta, las firmas de los cuales dizen ansi Diego Maldonado, el bachiller Frómista, Luis de Mediano, Francisco Maldonado, Pierres de Tros, Antonio de Herrera, Francisco Seco, por testigo García de la Torre, por testigo Antonio de Peramato, e yo el dicho Francisco de Mediano escribano publico.

## DOC. V

### **Declaración de Mateo Vangorla, Antonio de Yarza y Pedro de Santiesteban en el pleito que Alonso Falcote mantenía con la Justicia y Regimiento de Valladolid por el Caballo de la Fertilidad**

ARChVa. Pl. Civiles, Zarandona y Balboa (olv), c.798, 2, s. f.

Por las preguntas siguientes sean preguntados y examinados los testigos que son o fueren presentados por parte de Alonso Falcote escultor vecino de esta villa en el pleito contra la Justicia e Regimiento de esta villa de Valladolid.

Primera pregunta sean preguntados si conoce a las partes que litigan e si tienen noticia del Caballo de la Fertilidad que hizo el dicho Alonso Falcote para el recibimiento de la Reina Nuestra Señora.

Yten si saben creen vieron e oyeron decir que después que el dicho Falcote empezase a hacer el dicho Caballo por el modelo que le fue dado por el corregidor y regidores desta villa e por Jerónimo de los Ríos regidor diputado para ello de orden e parecer de Damasio de Balboa, el dicho Falcote empezó a hacer el dicho Caballo con mucha diligencia e cuidado, e por parte de los dichos Concejo, Justicia y Regimiento le fue notificado que cesase la dicha obra e no procediese en la hechura del Caballo e ansi cesó el dicho Falcote en ello

Yten si saben que después de haber cesado en la dicha obra, por parte del dicho Regimiento y por mandato del señor licenciado Jiménez Ortiz oidor de esta real audiencia le fue requerido que prosiguiese la obra del dicho Caballo e le acabe e pusiese en perfección para dos días antes que su Majestad la Reina Nuestra Señora entrase en esta villa

Yten si saben que el dicho Falcote en cumplimiento de lo que se le requirió e mandó por el dicho Señor licenciado Jiménez Ortiz e por el corregidor e regidores desta villa prosiguió en la obra del dicho Caballo con mucho cuidado e diligencia e metió en él muchos oficiales a los cuales daba grandes salarios e de comer porque en aquel tiempo no se hallaba ningún oficial que supiese hacer la dicha obra e los que había costaban muy caros

Yten si saben que pretendiendo el dicho señor licenciado Jiménez Ortiz e los dichos corregidor e regidores que el dicho Caballo se hiciese con mucha brevedad e diligencia pusieron un sobrestante que estuviere e asistiese en la dicha obra del dicho Caballo que fue don Francisco Rodríguez de Sandoval el cual estuvo e asistió a la dicha obra hasta que se acabó e puso en perfección.

Yten si saben que la obra del dicho caballo la hizo el dicho Falcote muy buena e con gran perfección y en ella hizo grandes gastos de útiles, materiales e de oficiales e puso gran divina industria e fue tan grande e tanto el gasto que los testigos saben que la obra del dicho Caballo fecha e acabada como se hizo en justa e común estimación valía 1.000 ducados e más, e los testigos lo saben porque son maestros e oficiales de la escultura talla e pintura del dicho Caballo e saben bien la costa del dicho Caballo e lo que por ello merece el dicho Falcote

Yten si saben que el dicho Falcote puso tanta diligencia e cuidado e acabó de toda perfección cuatro días antes que la Reina Nuestra Señora entrase en esta villa e los testigos lo saben porque lo vieron perfecto e acabado

Yten si saben que hecho el dicho caballo el dicho Falcote subió a decir al dicho señor licenciado Jiménez Ortiz e al corregidor e regidores como tenia acabado el dicho caballo, los cuales se alegraron mucho dello e mandaron que se sacase a la plaza pública desta villa a donde se sacó con trompetas e atabales e con mucha música e pólvora.

Yten si saben que para la venida de la Reina Nuestra Señora para la recibir el dicho caballo fue puesto en la plaza junto a la calle de Santiago e después anduvo el Caballo por la plaza concurriendo e después fue llevado por la calle de Santiago e puesto junto a la hechura e retrato del conde don Perançules donde ahora está de mano del regidor y regidores que le tienen por cosa propia de la villa

Yten si saben que estando en esta villa el dicho Falcote pedio que nombrasen tasadores que tasasen la dicha obra del dicho Caballo los cuales nombraron a Esteban Jordán, y el dicho Falcote nombró a Juan de Juni, los cuales hicieron la tasa de la dicha obra en 720 ducados

Yten si saben que en la tasa que hicieron los dichos Esteban Jordán e Juan de Juni en cuanto tasaron la obra del dicho Caballo ansi de escultura ce talla e pintura e materiales e todo lo demás que fue necesario para la dicha obra en 720 ducados fue agraviado el dicho Falcote e no la dicha villa porque como dicho es en las preguntas antes desta la obra del dicho caballo a justa e común estimación vale los dichos 1.000 ducados antes más que menos, digan los testigos lo que saben e porqué lo saben

Yten si saben que los dichos Esteban Jordán e Juan de Juni son muy buenos oficiales principales maestros e buenos cristianos temerosos de dios e muy buenos oficiales de arquitectura, ensamblaje y escultura

Yten si saben que todo lo susodicho es público y notorio e dello es por pública voz e fama e común opinión, digan lo que saben. El licenciado Velázquez.

El dicho **Mateo Vangorla** escultor vecino de la ciudad de Salamanca habiendo jurado en forma de derecho e siendo preguntado por las preguntas del dicho interrogatorio dijo lo siguiente

A la primera pregunta dijo que tiene noticia de la villa de Valladolid e de la Justicia e Regimiento della, e conoce al dicho Alonso Falcote, e tiene noticia del Caballo que la pregunta dice porque lo vio empezar y

empezó este testigo, e después lo vio acabado en la dicha villa de Valladolid e había este testigo fue desta ciudad por mandamiento e provisión del señor Ortiz porque fuese a trabajar en la dicha obra.

Fue preguntado por las preguntas generales de la ley e dijo que es de treinta e cuatro años poco más o menos e que no es pariente del dicho Alonso Falcote ni lleva interés en esta causa ni le empecen las demás generales de la ley.

A la segunda pregunta dijo que sabe la pregunta como en ella se contiene preguntado como dijo que porque este testigo está entendiendo en la dicha obra e lo vio pasar seguir e de la manera que la pregunta dice, e declara que a todo se halló presente.

A la tercera pregunta porque este testigo al tiempo que mandaron cesase la dicha obra no quería trabajar en ella e le fue mandado por el corregidor de la dicha villa e por el señor licenciado Jiménez Ortiz tornose atender en ella, e sino que le echarían preso, e así este testigo tornó a proseguir en la dicha obra hasta que todo punto se acabó.

A la cuarta pregunta dijo que es verdad lo contenido en la pregunta porque este testigo trabajaba en la dicha obra e vio como el dicho Falcote por cumplir e hacer su obra bien hecha buscaba buenos oficiales a los cuales daba salarios muy buenos, y aun fuera de los salarios daba de comer porque no saliesen de la dicha obra desde la mañana hasta las diez o las once de la noche, en la cual dicha obra vio este testigo que el dicho Falcote trabajaba con gran solicitud e había jurado en lo hacer bien hecho con gran gasto de su hacienda y esto así es verdad e vio este testigo que el dicho Falcote por ayudar a los oficiales que tenía que trabajasen con más cuidado les pagaba las veladas e les daba muy bien de comer como dicho tiene

A la quinta pregunta dijo que es así es verdad lo contenido en la pregunta porque paso según e de la manera que en ella se declara, y le dijeron a este testigo que habían proveído por veedor al dicho Francisco Rodríguez de Sandoval el cual asistió a la obra de continuo y hasta que se acabó teniendo gran cuenta con ello

A la sexta pregunta dijo que este testigo es oficial de escultor e maestro en el arte e ha tenido muchas obras de pintura y escultura a cargo e vio empezar y empezó el dicho Caballo y estuvo haciendo e trabajando en ella hasta que se acabó, el cual sabe que fue tanto el gasto de materiales y estaba tan bien hecho e puesto en perfección que le parece a este testigo que a justa e común estimación vale más de ochocientos ducados, e le parece a este testigo según el gran trabajo que hizo e cuidado que tuvo en ello y aun es poco, y esto dice a la pregunta

A la séptima pregunta dicho que este testigo se halló presente al tiempo que el dicho Caballo se acabó y estuvo en la dicha villa de Valladolid cuando la reina Nuestra Señora entró en ella, e que tiene entendido que se acabó el dicho Caballo tres o cuatro días antes que entrase la reina Nuestra Señora en Valladolid, y esto dice a la pregunta

A la octava pregunta dijo que esto es verdad como la pregunta dice e declara porque este testigo se halló presente a todo ello, e al tiempo que salió con cohetes de pólvora e con atabales e se halló presente a ello

A la novena pregunta dijo que así es verdad como la pregunta dice e declara porque este testigo anduvo e se halló presente a ello e lo vio así pasar según e de la forma e manera que la pregunta dice de declara

A la décima pregunta dijo que este testigo vio a los dichos Esteban Jordán e a Juan de Juni estar tasando el Caballo, e les preguntó lo que hacían e le respondieron que estaban tasado el Caballo, e después ellos mismos dijeron a este testigo que eran nombrados para esto de parte de la villa el Jordán, y el Juan de Juni de parte de Falcote, e después le dijeron que lo habían tasado no se acuerda en cuanto

A la once pregunta dijo que dice lo que dicho tiene e que según la solicitud e trabajo e gastos generales que el dicho Falcote lo hizo en a dicha obra así en oficiales como en materiales e otros gastos el dicho Falcote fue agraviado e le agraviaron en la dicha tasa antes a él que no a la dicha villa por que como dicho tiene vale la

hechura del dicho Caballo por lo que dicho tiene más de ochocientos ducados, lo sabe porque como dicho tiene lo vio hacer, comenzar e acabar siendo oficial perito en el arte e sabe dello y entiende dello muy bien

A la doce pregunta dijo que es verdad que los dichos Esteban Jordán e Juan de Juni son de los buenos oficiales que hay en España y este testigo les ha visto sus obras e por tales los tiene e por muy buenos cristianos

A la trece pregunta dijo lo que ha dicho que es verdad para el juramento que hizo y en ello se ratificó e firmolo. Mateo Vangorla. En Salamanca, el 29 de enero de 1571

El dicho **Antonio de Yarza** vecino de la dicha ciudad de Salamanca entallador y escultor habiendo jurado en forma de derecho e siendo preguntado por las preguntas generales del dicho interrogatorio dijo lo siguiente

A la primera pregunta dijo que conoce al dicho Alonso Falcote e tiene noticia de Valladolid e de algunos de los de la Justicia e Regimiento della, e tiene noticia del Caballo de la Fertilidad contenido en la pregunta porque lo hizo parte juntamente con el dicho Falcote e con otros muchos oficiales

Fue preguntado por las preguntas generales de la ley e dijo que es de edad de cuarenta e tres años poco más o menos e que no es pariente de ni le lleva ningún interés ni le empecen las preguntas generales de la ley.

A la segunda pregunta dijo que lo que sabe de la pregunta que este testigo estaba en la villa de Valladolid al tiempo e cuando el dicho Falcote empezó a hacer el dicho Caballo para el recibimiento de la reina Nuestra Señora, el cual empezó hacer por el modelo, traza e orden que le fue dado por el corregidor de la dicha villa e por los regidores e por Jerónimo de los Ríos, que estaba dispuesto para que se hiciese con la manera que se requería y este testigo vio el dicho modelo e traza firmado de Damasio de Balboa ansimesmo diputado para ello, el cual dicho Damasio de Balboa e Jerónimo de los Ríos lo solicitaban e andaban viendo para que se hiciese como convenía, y este testigo juntamente con el dicho Alonso Falcote e otros oficiales empezaron a hacer el dicho Caballo con la diligencia e cuidado que se podía, que se daban gran prisa en lo hacer, e después que tenían gran parte hecho del dicho Caballo les fue notificado un mandamiento de la dicha Justicia de la dicha villa para que dejasen la obra e no prosiguiesen adelante, e ansi cesó la dicha obra con el dicho mandamiento e no dieron más recaudo para ella de lo cual el dicho Alonso Falcote recibió gran daño e por juicio e le costó ciertos dineros porque todos los oficiales holgaban a su costa en aquel tiempo porque los tenia prevenidos para hacer la dicha obra y esto vio pasar como dicho tiene, y esto dice a la pregunta.

A la tercera pregunta dijo que después que pasó lo que dicho tiene en las preguntas antes desta, fueron todos los oficiales que hacían el dicho Caballo al Regimiento de la dicha villa e allá echaron protestación diciendo que estaban perdidos e no trabajaban por habérsele notificado un mandamiento al dicho Falcote que no trabajasen en la dicha obra, e que les mandase dar licencia para se ir o hacer otra cosa, e allí se dijo en Regimiento que tuviesen a proseguir la obra que tenían empezada del dicho Caballo, e puso el dicho Regimiento un hombre que tenía cuenta con pagarlos cada noche el cual se llamaba Francisco Rodríguez de Sandoval y este era el que tenía cuenta después con ver si se hacia la dicha obra, y esto dice a la pregunta

A la cuarta pregunta dijo que después que se les mando tornar hacer la dicha obra el dicho Falcote con sus oficiales la empezaron con toda solicitud e cuidado y aun a gran costa del dicho Falcote por que había pocos oficiales que lo supiesen hacer e los que había le costaban caros, e daba de ordinario de comer a los dichos oficiales y esto es cierto porque se halló presente como uno de los oficiales que trabajaban en la dicha obra

A la quinta pregunta dijo que dice lo que dicho tiene en la pregunta antes desta e que ello es verdad lo contenido en la pregunta por qué pasó de la manera que en ella se declara a lo cual este testigo se halló presente e lo vio como oficial que trabajaba en la dicha obra

A la sexta pregunta dijo que dice lo que dicho tiene en las preguntas antes desta e que es verdad que en el hacer de la dicha obra el dicho Falcote tuvo mucho cuidado e solicitud e firmeza e diligencia e puso gran cantidad

de materiales para la dicha Fertilidad que hizo en ello, e tal que aunque a este testigo como fue oficial dello le diesen a 1.000 ducados por otro Caballo de la suerte que aquel estaba los tomaría de mala gana por ser como es tan grande la costa que llevaba y estar como estaba tan fuerte e firme como dicho tiene, y esto dice a la pregunta

A la séptima pregunta dijo que dice lo que dicho tiene en las preguntas antes desta en verdad que antes que la reina Nuestra Señora viniese con dos o tres días el dicho Caballo le dejó este testigo cuando se vino a esta ciudad de toda perfección, que no faltaba sino un poco de pintura e decían los que le pintaban que faltaba un día de pintura, y esto dice a la pregunta

A la octava pregunta dijo que dice lo que dicho tiene

A la novena pregunta dijo que dice lo que dicho tiene

A la décima pregunta dijo que se remite al nombramiento e parecer de los dichos oficiales, e lo demás no lo sabe

A la once pregunta dijo que dice lo que dicho tiene e que le parece a este testigo que según el cuidado y la solicitud e trabajo e costas que el dicho Falcote hizo en el dicho Caballo fue agraviado antes que la dicha Villa porque fue grande costa que hizo en él.

A la doce pregunta dijo que este testigo conoce muy bien a los dichos Esteban Jordán e Juan de Juni, los cuales sabe que son muy buenos oficiales e tales que sus obras lo demuestran, y este testigo es oficial de su oficio y sabe que son tales como la pregunta lo dice, y los tiene por muy buenos cristianos temerosos de Dios, y esto dice a la pregunta

A la trece pregunta dijo que lo que ha dicho es verdad para el juramento que hizo y en ello se afirmó e ratificó e firmólo Antonio de Yarza. En Salamanca, el 29 de enero de 1571

El dicho **Pedro de Santiesteban** pintor de olio vecino de la dicha ciudad de Salamanca testigo sobredicho habiendo jurado en forma de derecho siendo preguntado del dicho interrogatorio dijo lo siguiente:

A la primera pregunta dijo que conoce al dicho Alonso Falcote de vista e trato, e tiene noticia de la villa de Valladolid e de la Justicia de la dicha villa e de algunos de los Regidores della, e tiene noticia del Caballo contenido en la pregunta.

Fue preguntado por las preguntas generales de la ley e dijo que es de edad de veinte e seis años poco más o menos e que no es pariente del dicho Falcote ni le va interés en esta causa ni le empecen las preguntas generales de la ley.

A la segunda pregunta dijo que lo que sabe este testigo es que antes que la reina Nuestra Señora entrase en Valladolid el dicho Alonso Falcote empezó a hacer el Caballo que dice la pregunta e oyó este testigo decir que lo hacía por la orden que la Justicia e Regimiento e Diputados para ello le habían dado, el cual dicho Falcote hizo gran parte del dicho Caballo con mucha solicitud e cuidado e por el modelo e traza que tenía para ello, e que es verdad que estando hecho cierta parte del dicho Caballo cesó la obra e no daban recaudo para ello porque decían que habían tornado a mandar cesase la dicha obra como cesó, e así cesada lo tuvo ocho días hasta que después tornaron a mandar que se prosiguiese en la dicha obra, y esto dice a la pregunta

A la tercera pregunta dijo que dice lo que dicho tiene en la pregunta antes desta

A la cuarta pregunta dijo que es verdad que después que pasó lo contenido en la dicha pregunta e habiéndose tornado a mandar al dicho Falcote tornose a proseguir su obra e la prosiguió con mucho cuidado solicitud e trabajo, e tenia gran costa de oficiales e materiales e otras cosas en lo cual gastó gran suma de dineros porque

tenía muchos oficiales a su costa, y lo vio así pasar por que este testigo trabajó a la sazón en la dicha obra e lo vio pasar según e como la pregunta declara.

A la quinta pregunta dijo que lo dicho así es verdad como la pregunta lo dice e declara porque lo vio ser e pasar como en la pregunta dice e se declara

A la sexta pregunta dijo que este testigo se halló presente a ver hacer la dicha obra e fue en pintar parte della e vio quel dicho Falcote puso gran industria en hacer la dicha obra e puso gran trabajo de su persona e materiales e otras cosas, y este testigo entiende de que se hizo lo mejor que se pudo y entiende que la dicha obra merecía e merece según el trabajo e gasto que el dicho Alonso Falcote hizo 800 ducados y aún más, y esto es lo que le parece a este testigo merecer en Dios y en conciencia por ser como es oficial y lo entiende

A la séptima pregunta dicho que es así verdad como la pregunta dice e declara porque este testigo lo vio hacer e pasar según e de la manera que la pregunta lo dice e declara

A la octava pregunta dijo que así es verdad lo contenido en la pregunta porque lo vio pasar así e según como la pregunta lo declara

A la novena pregunta dijo que dice lo que dicho tiene en la pregunta antes desta

A la décima pregunta dijo que ha oído decir lo contenido en la pregunta por cuanto se remite al parecer de los contenidos

A la once pregunta dijo que le parece a este testigo que los que tasaron lo susodicho antes agraviaron al dicho Falcote que no a la dicha villa, y en lo demás dice lo que dicho tiene

A la doce pregunta dijo que este testigo entiende que los dichos Juan de Juni y Esteban Jordán son muy buenos oficiales, y esto dice a la pregunta

A la trece pregunta dijo que lo que ha dicho es verdad para el juramento que hizo y en ello se ratificó e firmolo de su nombre. Pedro de Santiesteban. En Salamanca, el 29 de enero de 1571

## DOC. VI

### **Sebastián de Ávila, el colegio de San Bartolomé y el monasterio de San Agustín igualan las esculturas para el tabernáculo en honor de San Juan de Sahagún**

AHPSa. Pedro Martín Cabezón, leg. n.º 4239, fols. 979r-982vº

En Salamanca, a 3 de junio de 1569 el rector e colegiales del colegio mayor de San Bartolomé [...] otorgamos todo nuestro poder cumplido [...] al licenciado Juan Gómez e al doctor Martín Rodríguez, colegiales del dicho colegio [...] especial y expresamente para que se puedan convenir e igualar con cualesquier oficiales ensambladores, canteros e carpinteros, cerrajeros como con otros cualesquier que fuere menester para hacer el tabernáculo e obra queste dicho colegio esta concertado de hacer en la sepultura del beato fray Joan de Sahagún, colegial, que fue en este dicho colegio, para que los dichos oficiales hagan cada uno en su oficio lo necesario en la dicha obra, conforme a las trazas que se le dieren para la dicha obra e sobre ello puedan hacer cualesquier escrituras de conciertos con las condiciones, fuerzas, sumisiones e validaciones que a las tales escrituras se requieran [...]

En Salamanca, a 16 de junio de 1569 el licenciado Juan Gómez y el doctor Matías Rodríguez, colegiales en el colegio de San Bartolomé desta çibdad de Salamanca, usando del poder que hemos e tenemos del rector e colegiales del dicho colegio [...], nos concertamos con vos Sebastián Dávila (sic), escultor, vecino de la çibdad de Salamanca, questays presente, para que habéis de hacer e hagáis en el tabernáculo quel dicho colegio hace en el monasterio del señor San Agustín para la traslaçion e sepulcro del Santo Sahagún cinco

figuras, que han de ser una de Santo Agustín vestido de pontifical con su çibdad de Dios sentado con su báculo en las manos e a de ser de alto de cuatro pies e medio , e otras dos figuras del Santo Sahagún de altura uno de cuatro pies , que la una a de tener el hábito de frayle del dicho monasterio de Sant Agustín y otra del colegial del dicho colegio de San Bartolomé, y la figura del frayle a de tener en las manos una cruz, y la figura del colegial a de tener un libro en las manos, e las dichas figuras han de ser asentarse en sus lugares, puestas en perfección, e mas habéis de hacer dos mochades de altura cada uno de tres pies poco mas, quel uno tenga en las manos un escudo con las armas del dicho monasterio de Sant Agustín y el otro a de tener otro escudo con las armas del dicho Colegio = los quales dichas çinco figuras arriba dichas, habéis de hacer e acabar e poner en perfección a contento del padre fray Pedro del Moral, fraile en el dicho monasterio, o del prior del dicho monasterio, e las habéis de hacer e asentar dentro de cuatro meses primeros siguientes, que corren e se han de contar desde hoy día de la fecha desta carta, las quales dichas figuras no estando de la manera que dicha es, a contento de los dichos frayles o de cualquier dellos, que las dichas figuras no se resçiban ni el dicho colegio sea obligado a os pagar por ellas cosa alguna, e que si para el dicho tiempo no las dieredes fechas e acabadas e puestas en perfección habéis de pagar de pena cuarenta ducados, aplicados para obras del dicho colegio, e por razón que habéis de façer las dichas figuras, como va dicho, el colegio os a de dar e pagar a vos el susodicho o a quien vuestro poder ostenta [...]

E después de lo susodicho en la dicha ciudad de Salamanca, a 16 de junio de 1569 ante mi el dicho Pedro Martín Cabezón, escribano, estando en el monasterio de señor Sant Agustín, presente el dicho fray Pedro del Moral, el dicho Sebastián de Ávila, escultor, dijo e se obligó que las dos figuras del fraile e colegial, que como en la escritura de concierto se dice han de tener de alto cuatro pies sea e se entienda que han de tener cuatro pies e medio. Testigos Gracia de Vargas e Juan Enríquez ensamblador, vecinos de Salamanca, y el otorgante lo firmo a quien conozco.

## DOC. VII

### **Condiciones por las que Lucas Mitata y Juan de la Fuente se comprometen a realizar el retablo mayor de Descargamaría**

AHPSa. Juan de Yarza, leg. n.º 1.840, fols. 666r-669vº y 671r-672r.

Sepan cuantos esta escritura pública de obligación vieren como nos Alonso Mateos mayordomo de la iglesia de la villa de Descargamaría y Pedro Martín alcalde ordinario de la dicha villa en nombre de la dicha iglesia [...]decimos que estamos avenidos e concertados con vos Lucas de Mitata escultor y Juan de la Fuente ensamblador vecinos de la dicha Çiudad Rodrigo de que hagáis un retablo para el altar mayor de la dicha iglesia de la forma y manera questa tratado e concertado e con las condiciones que entre nosotros están fechas e asentadas que son en la manera siguiente:

Primeramente que vos los dichos Lucas de Mitata escultor e Juan de la Fuente ensamblador habéis de ir a la dicha villa de Descargamaría para hacer en ella el dicho retablo para el altar mayor de la iglesia parroquial della cuya avocación es de señor San Julián, el cual a de tener veinte y tres pies de largo no metiendo ni contando en esta medida los remates de bolas o pirámides que a de tener el dicho retablo conforme a la traza questa fecha, y asimismo a de tener trece pies de ancho medidos por bajo de los guardapolvos de madera del dicho retablo porque estos no han de entrar en la cuenta y medida de los dichos trece pies de ancho.

Ytena de ser todo el dicho retablo hecho y labrado conforme a la traza que vos el dicho Lucas Mitata hicisteis questa firmada del dicho señor Doctor Juan Gutiérrez y de Andrés Pérez Cabezas beneficiado de la dicha villa y de vos los dichos Lucas de Mitata y Juan de la Fuente de la otra, la qual habéis de hacer toda entera acabada y perfecta con todas las figuras e imágenes questán apuntadas y escritas en la dicha traza así de bulto entero y redondo como son el señor San Julián en la penitencia, y los que han de estar y van apuntados en las cajas pequeñas como los tableros de media talla como más convenga a la perfección del dicho retablo.

Yten que habéis de hacer todo lo demás que al cumplimiento del dicho retablo convenga sin que le falte nada según la dicha traza excepto la custodia que no le han de hacer

Yten que habéis de hacer el dicho retablo todo de buena y seca madera de nogal todas las dichas imágenes o figuras de bulto entero o redondo y media talla, y lo demás como mas convenga a la dicha obra, y lo restante de pino e castaño como más y mejor pertenezca a su perfección

Yten que habéis de dar y poner a vuestra costa toda la madera y materiales y clavazón y aderezos para el cumplimiento de todo el dicho retablo hasta darle asentado y puesto en el altar mayor de toda perfección.

Yten que la escultura de todo el dicho retablo a de ser de mano de vos el dicho Lucas Mitata y la arquitectura de mano de vos el dicho Juan de la Fuente

Yten habéis de ser obligados a darle acabado y asentado dentro de un año cumplido que a de correr y contase desde el día de San Juan de junio primero venidero deste presente año de mil e quinientos e ochenta e cinco años, y no lo dando acabado para el dicho plazo quel dicho retablo se pueda dar a acabar de hacer a otros maestros y sin por ello viniere alguna costa o daño a la dicha iglesia que sea a cuenta de vos los susodichos y se os pueda pedir y demandar lo que ansi fuere y ejecutaros por ello.

Yten os habéis de obligar cada uno de vos por si ynsolidum e de mancomún a cumplir todo lo que dicho es y por ello habéis de dar fianzas

Yten que toda la obra del dicho retablo como dicho es habéis de ser obligados de la dar fecha e acabada como va explicado por trescientos y treinta ducados en dineros de a trescientos y setenta e cinco maravedís cada ducado pagados de la manera que se declarará en esta dicha escritura

Yten que la dicha obra a de ser vista de dos oficiales nombrados por parte de la iglesia uno y otro por vuestra parte los cuales conjuntamente han de declarar el valor de la dicha obra la cual os habéis de obligar que tenga de valor trescientos e cuarenta ducados y lo que juraren valer menos de los dichos trescientos y treinta ducados y demás dello por cada millar que faltare hasta llegar a los dichos trescientos e cuarenta ducados se os han de descontar quinientos maravedís y si jurasen valer más de los dichos trescientos e cuarenta ducados no se os a de pagar mas de tan solamente los dichos trescientos y treinta ducados.

Yten que el precio de los dichos trescientos y treinta ducados de a trescientos y setenta e cinco maravedís cada ducado se os ha de pagar en esta manera = luego de presente quinientos reales, y cada día de los que trabajáredes en la dicha obra se os a de dar a cada uno quatro reales, e a cada uno de los dichos oficiales si los tuvieren tres reales cada día, e acabada toda la obra se os a de pagar e dará todo lo que se os debiere luego que se acabe y este asentado el dicho retablo.

Yten que en comenzando la dicha obra no habéis de alzar mano della hasta acabarla a lo cual os habéis de obligar en forma a pagar por cada un día que alzáredes mano della no estando enfermos o legítimamente impedidos o con licencia del beneficiado de la dicha villa e concejo della quatro reales cada uno de vos, los cuales se os han de quitar e quiten del precio de los dichos trescientos y treinta ducados.

Yten demás de los dichos trescientos y treinta ducados se os a de traer a costa de la dicha iglesia todo el ajuar y alhajas y herramientas que quisiéredes traer y llevar a la dicha villa de Descargamaría desde esta dicha Ciudad Rodrigo hasta ella, y la madera que quisiéredes traer de la dicha ciudad para la dicha obra se os a de traer desde el lugar de Sauco hasta la dicha villa y no desde otra parte alguna, y el hato se os a de llevar y traer después de acabada la dicha obra a costa de la dicha iglesia.

Yten que la traza a de servir a cada uno de vos los susodichos hasta que la dicha obra se acabe sin interés alguno vuestro ni de la dicha iglesia.

Yten que la dicha iglesia a de dar a cada uno de vos los susodichos casa donde trabajéis que sea bastante y clara para trabajar a costa de la dicha iglesia.

Yten que habéis de hacer el dicho retablo como está dicho muy bien hecho y todas las molduras de todos los cornisamentos y todas las demás muy bien corridas y placadas y mui bien clavijadas y fortificadas y todo lo demás muy bien acabado y perfecto

Yten quel mayordomo de la dicha iglesia sea obligado a pagar cada día que vos los susodichos trabajaseis a cada uno cuatro reales, y a los oficiales tres reales, y ni lo pagando cada sábado de cada semana el dicho mayordomo caiga en pena de cuatro reales por cada día, los cuales sea obligado a dar a cada uno de los sobredichos aunque no trabajen

Yten que llegado el dicho día de San Juan, quince días más o menos, seáis obligados a ir a la dicha villa a hacer la dicha obra so pena de veinte ducados para la iglesia de la dicha villa

Con las cuales dichas condiciones nos convenimos [...], en la noble ciudad de Ciudad Rodrigo, a 2 de abril de 1585

Ese día, mes y año susodicho parecieron presentes Lucas de Mitata escultor vecino de la dicha Ciudad Rodrigo de la una parte y Juan de Fuente ensamblador vecino de la dicha Ciudad Rodrigo de la otra dijeron que por cuanto ellos tomaron a hacer un retablo para la iglesia de la villa de Descargamaría de la traza que se hizo por el dicho Lucas de Mitata escultor y conforme a las condiciones sobre ello fechas e asentadas según se contiene en la escritura que dello hicieron e otorgaron ante mí el escribano hoy día de la fecha desta escritura, y la obra del dicho retablo la han de hacer y por ella se les a de dar e pagar de los bienes de la dicha iglesia trescientos e treinta ducados pagados en cierta forma y manera según se contiene en la dicha escritura a que se refirieron y sobre el hacer el dicho retablo entre ellos están concertados e avenidos en la manera siguiente:

Primeramente dijeron estar concertados e convenidos en quel dicho Lucas de Mitata a de haber y llevar de toda la dicha obra ciento e ochenta e cinco ducados de a trescientos e setenta e cinco maravedís cada ducado, y el dicho Juan de la Fuente a de haber y llevar ciento e cuarenta e cinco ducados de la misma condición

Yten que toda la madera que fuere menester y todos los materiales pertenecientes a la dicha obra se han de comprar a costa de ambos por iguales partes de suerte que no pague uno más que otro.

Yten que de la traza de la dicha obra se puedan aprovechar ambos sin que el uno pueda llevar al otro ni el otro al otro intereses alguno sino que libremente se puedan aprovechar cada uno dellos de la dicha traza para todo lo que la hubieren menester

Yten que llegado el plazo y tiempo a que han de dar acabada la dicha obra y por cualquiera de ellos no se hubiere cumplido que el que tuviere acabado lo que le toca del dicho retablo si el otro no diere orden de acabar y cumplir lo que tuviere su cargo del dicho retablo lo que el tuviere acabado e cumplido pueda buscar persona que acabe la obra del que dellos no la hiciere e acabare a costa e misión del que no hubiere cumplido e acabado la parte que le tocase y tuviere a su cargo llanamente son que contra ello por ninguno dellos se pueda decir ni alegar cosa alguna [...]

## DOC. VIII

### **Alonso Falcote sobre unas “cajas para relicarios” con destino al convento vallisoletano de Santa Catalina**

AHPVa. Francisco Fanega, leg. n.º 248, fols. 511r-512vº

Sean cuantos esta pública escritura de asiento e concierto vieren como yo Alonso Falcote escultor, vecino de eta noble villa de Valladolid otorgo e conozco por esta presente carta que estoy concertado y me concierto con vos Pedro García mayordomo de la señora priora e mojas del monasterio de Sancta Catalina de Sena (sic) de esta villa de Valladolid a hacer y que haré cuatro cajas para relicarios de tener reliquias para el coro abajo

del dicho monasterio junto donde está el Santísimo Sacramento en el altar del dicho coro, y las asentaré en el pedestal del retablo, y en cada una de las dicha cuatro cajas a de llevar y haré dos puertas para que en ellas se pueda si quisieren poner vidrieras o veriles e así que las dichas cuatro cajas han de ser de la forma siguiente:

Las dos que han de estar más cerca del Santísimo Sacramento han de tener nueve arcos labrados con sus pedestales abajo, y encima sus columnas y entre arco y arco a de llevar un serafín y en los dichos arcos de la redonda sus molduras corridas y ensambladas de la forma inserta que está empezada a trazar en una tabla grande que esta firma del presente escribano en la misma tabla e puesto en ella de su letra *primera tabla* y de la manera susodicha han de ser las dos puertas más cercanas al Santísimo Sacramento.

Y así mismo haré otras dos puertas que han de estar junto a las contenidas en el capítulo antes deste e que así mismo han de tener cada una cuatro arcos con sus serafines entre cada arco que a de tener cada tabla seis serafines y cuatro arcos de la forma y molduras que están en la muestra del segundo tablero señaladas y figuradas en el cual dicho tablero donde está figurada la dicha traza e suerte como a de ir así mismo va firmada del mismo presente escribano y escrito de su letra que *es la segunda tabla*

Yten haré dos para que cubra las cuatro cajas de arriba y las cierren cuando quisieren para guardar y en custodia de las dichas reliquias y veriles haré otras cuatro puertas con sus balaustres y marco y molduras de la labor y forma como está señalado y trazado en otra tercera tabla en la cual así mismo va firmada del presente escribano y escrita en ella que *es la tercera tabla* las cuales tablas todas quedan en mi poder para por ellas hacer la obra conforme a las dichas trazas

Y todo lo que dicho tengo hacer y haré muy bien acabado con sus balaustres y marcos, los balaustres y marcos han de ser de balsabi (sic) y lo mismo las cuatro puertas de adentro los marcos dellas han de ser así mismo de balsabi (sic) – Yten que todos los arcos y serafines y pedestales y hechuras todo esto lo haré de nogal e las dichas cuatro puertas de fuera han de ser y las haré conforme a la dicha muestra que está en la tercera tabla firmada del dicho presente escribano como dicho es – y he de hacer demás de esto haré andenes para en que asienten e pongan las reliquias las cuales han de ser cajas enlazadas de pino con sus atajos conforme a las puertas de las molduras que atreviesen, de manera que a de haber tantos atajos como cajas, todo lo cual haré muy bien hecho labrado y acabado y lo asentaré todo y la madera y toda la costa a de ser a mi costa y a vista de oficiales su está bien hecho y acabado asentado conforme a las dichas muestras o sino estuviere tornaré a deshacer y hacer a mi costa conforme a las dicha muestras

lo cual me obligo por mi persona y bienes muebles raíces habidos e por haber de hacer y que haré y daré hecho y acabado y asentado dentro de dos meses desde hoy día de la fecha de esta, e no lo cumpliendo haya de estar y esté preso hasta que lo cumpla e lo podáis dar a hacer a mi costa e yo me obligo de pagar lo que la señora priora del dicho monasterio o vos el dicho Pedro García dijeredes en vuestra conciencia que cuesta hacer llanamente e por ello me podáis ejecutar, por todo lo qual me habéis de dar treinta e cinco ducados los diez de los cuales me doy contento pagado y entregado por cuanto los recibo de vos realmente y con efecto ahora de presente en presencia del escribano de esta carta, de la entrega de los cuales yo el presente escribano doy fe que en mi presencia los recibió, y los veinte y cinco ducados restantes me los han de pagar los diez ducados dellos cuando tuviere hecha la mitad de la dicha obra y los quince ducados restantes para cuando estuviere acabada de asentar en perfección toda la dicha obra y me obligo de cumplir todo lo susodicho que a mi toca so pena de vos lo pagar con el doblo con más las costas y menoscabos [...] ante Francisco Fanega escribano de su majestad de número de esta villa de Valladolid a primero día del mes de junio año del señor de mil quinientos y setenta y un años, testigos que fueron presentes a lo que dicho es Pedro de Zamora carpintero, Santiago Espelo criado de las monjas del dicho monasterio, vecinos de esta villa, y Luis de Ocampo Portugués vecino de la villa de Cubillas en el reino de Portugal [...]

## DOC IX

### Alonso Falcote y Juan de Montejo sobre el retablo mayor de Santa María de los Caballeros

AHPSa. Pedro Ruano, leg. n.º 4671, fols. 996r-997vº; y leg. n.º 4674, fols. 977r-982vº.

En Salamanca, a 21 de septiembre de 1595 Juan de Montejo vecino de la ciudad de Zamora dijo que el mayordomo de la iglesia de Santa María de los Caballeros desta ciudad de Salamanca dio hacer a Alonso Falcote vecino de Salamanca para la dicha iglesia su retablo para el altar mayor, el cual lo tiene empezado y no esta acabado, e yo me concerté con el dicho Alonso Falcote de acabar el dicho retablo lo que es la imaginería del banco, e la figura de Nuestra Señora de la Asunción con sus ángeles y nubes y serafines, y todo el restante del dicho banco e imaginería tocante a escultura, por tanto me obligo a por mi persona e bienes de hacer e fenecer el dicho retablo lo que va declarado y acabar esta obra para el día de pascua de flores del año de noventa y seis, e para que así lo cumpliré e daré fianzas abonadas y para que el dinero que se me diere sea seguro y bien dado, y por razón de la dicha obra se me ha de dar y pagar los maravedís en que las manos fueren tasadas y no más porque el dicho Falcote me da la madera necesaria para la obra y casa donde la haga y herramientas e lo demás necesario a su costa de forma que solo pongo lo que es de mi persona, e de los maravedís en que fuere tasada dicha obra en lo que va declarado e de quitar al dicho Falcote cuarenta ducados por razón de lo que así me da para hacerla, la qual tasa de la dicha obra solo de lo que toca a manos e no más a de ser para entre mi y el dicho Falcote tasado por dos personas nombradas de cada parte la suya y fecha la tasa los cuarenta ducados que así y desde luego quito della han de ser para el dicho Falcote al qual no se le han de entregar entonces porque han de quedar en poder del mayordomo de la dicha iglesia para que después de fecha la tasa última que se ha de hacer de todo el dicho retablo y custodia se le han de dar los dichos cuarenta ducados todo lo qual que a mi toca guardare e cumpliré e daré el fiador so pena de pagar con el doblo [...]

E yo Pedro Hernández vecino de Salamanca mayordomo que al presente soy de la dicha iglesia obligo los bienes de la dicha iglesia de pagar al dicho Juan de Montejo los maravedís que se tasare por las dichas dos personas la dicha obra que queda de hacer en el dicho retablo lo que toca a manos, menos los cuarenta ducados que quita para el dicho Falcote que estos se le darán al dicho Falcote al dicho tiempo, e para en cuenta de lo que de lo que a de haber por la dicha tasa al dicho Juan de Montejo se le ha de pagar cuatrocientos reales el día que empezare la dicha obra y como fuere haciéndola de allí en adelante le iré pagando conforme fuere trabajando en la dicha obra e como fuere haciéndolo y conforme dijese Martin de Cervera y el dicho Falcote, y acabada la dicha obra se ha de tasar luego e tasada le pagare lo que se le prestare debiendo de la tasa [...]

En Salamanca, a 26 de abril de 1596 ante mi Pedro Ruano escribano del Rey Nuestro Señor e público del número desta ciudad, pareció presente Pedro Falcote zapatero e Cristóbal de Chania bordador vecinos de Salamanca e dijeron se constituyen por fiadores e principales deudores e pagadores de Alonso Falcote escultor vecino desta ciudad en razón de los quinientos ducados que la iglesia de Santa María de los Caballeros desta ciudad e mayordomos della han dado y entregado al dicho Alonso Falcote para el retablo que es obligado a hacer para la dicha iglesia que serán ciertos e seguros y asimismo todos los demás maravedís que se le han dado y dieren para el dicho retablo y a sus oficiales e personas por el puestas para lo acabar.

Ese día, mes y año susodicho el dicho Alonso Falcote escultor de una parte e de otra Esteban Ramos ensamblador como principal deudor e fiador e Beltrán de Añoa ensamblador como su fiador [...] vecinos todos de la ciudad de Salamanca, e yo el dicho Esteban Ramos vecino de Zamora decimos que por cuanto yo el dicho Alonso Falcote tengo por mi cuenta el retablo de la iglesia de Santa María de los Caballeros desta ciudad, e porque se acaba, entre ambas partes nos convenimos por la presente en la forma siguiente

Que yo el dicho Alonso Falcote doy a hacer a vos el dicho Esteban Ramos todo lo que toca al dicho retablo al ensamblaje arquitectura y torneado.

Yten que el dicho Esteban Ramos a de acabar el banco del dicho retablo que es correr y acabar la basa y sobrepasa del dicho banco.

Yten de guarnecer cuatro tableros del primer cuerpo y acabar seis trasdoses del dicho primer cuerpo, e correr la sotabasa de la primera caja, y rebajar y artesonar por tres cabos las pilastras de la dicha primera caja conforme a la traza firmada de los nuestros nombres y acabar la dicha caja conforme a la muestra de ella.

Yten toda la demás arquitectura del segundo e tercero cuerpo del dicho retablo conforme a la traza sobredicha y calibres della.

Y para hacer la dicha obra a vos el dicho Esteban Ramos os a de dar la dicha iglesia los materiales necesarios y herramientas que yo el dicho Alonso Falcote les e de dar.

Yten que a de avisar el dicho Esteban Ramos de la necesidad que tuviere de materiales para ir haciendo la dicha obra al mayordomo de la dicha iglesia para que a tiempo se le den y se compren para que no haya falta

yten que yo el dicho Esteban Ramos e de empezar la dicha obra desde luego y irla haciendo hasta acabarla sin dejarla de hacer ni poner mano en otra obra haciendo con mucha diligencia e cuidado y avisaré faltando materiales al mayordomo de la dicha iglesia en mes antes que falten para que se me acuda con ellos e no haya falta, e sin pasado el dicho mes no se me acudiere con los materiales y por falta dellos no trabajare ni mis oficiales la dicha iglesia me a de pagar por cada día de mi trabajo ocho reales e por cada oficial seis reales.

E fecha y acabada la dicha obra iglesia e su mayordomo a de pagar por ella a mí el dicho Esteban Ramos los maravedís en que fuere tasada la dicha obra que en el dicho retablo hiciere por dos oficiales nombrados por nos las dichas partes cada uno en suyo, e de lo que fuere tasada la dicha obra e de quitar treinta ducados los cuales se han de pagar ir al dicho Alonso Falcote porque ansi fue concierto como el maestro del dicho retablo.

Yten que como fuere haciendo yo el dicho Esteban Ramos la dicha obra se me a de yr pagando para la cual nos los dichos Esteban Ramos e Beltrán de Añoa su fiador [...] nos obligamos por nuestras personas e bienes de hacer la dicha obra en la forma dicha e de tomar en cuenta della lo que yo el dicho Esteban Ramos recibiere e que los maravedís que para en cuenta dello me fueren entregados serán bien dados e pagados, ciertos e seguidos e no vueltos a pedir so pena que pagaremos a la dicha iglesia lo que dellos le fueren pedidos e salieren no bien pagados.

E yo Pedro Hernández vecino de Salamanca mayordomo de la dicha iglesia de Santa María de los Caballeros usando de la licencia que tengo del ordinario desta ciudad obligo los bienes e rentas de la dicha iglesia de pagar [...] a vos el dicho Esteban Ramos los maravedís en que la dicha obra que habéis de hacer en el dicho retablo fuere tasada como dicho es e cuenta della cada fin de semana os será pagado los dichos treinta reales en dinero, y fecha la obra y tasada lo que restase luego de contado e para hacer la dicha obra os daré como tal mayordomo y el que lo fuere de la dicha iglesia os dará los materiales necesarios en la forma contenida en las dichas condiciones y no lo cumpliendo dentro del dicho termino se pagará lo contenido en las dichas condiciones y lo que dellas toca a la dicha iglesia lo guardare e cumplirá que a ello obligo sus bienes e rentas.

E yo el dicho Alonso Falcote entregaré a vos el dicho Esteban Ramos las herramientas necesarias para hacer la dicha obra e guardare lo demás que me toca de lo aquí contenido e todo ello lo consiento apruebo e tengo por bueno.

Yten que si metiere más de un oficial se a de pagar al respeto

Yten que el mayordomo no a de pagar a nadie sin cédula de mí el dicho Falcote con carta de pago.

Yten que yo el dicho Falcote e de estar presente a comprar los materiales e los a de pagar el mayordomo de los bienes de la iglesia.

Todo lo cual nos todas las dichas partes lo guardaremos y cumpliremos cada uno por si lo que le toca so pena de no pagar con el doblo [...]

#### DOC. X

##### **Los *teatinos* de Medina del Campo requieren a Juan de Montejo los relieves del retablo mayor**

AHPSa. Diego de Robles, leg. n.º 4083, s. f.

En Medina del Campo, a 20 de noviembre de 1599. Escribano que presente estas deduce por fe y testimonio en forma pública y en manera que haga fe a mí el hermano Pedro Rodríguez en nombre por virtud del poder que tengo del padre rector y colegio de la Compañía de Jesús de la villa de Medina del Campo en como dijo a Juan Montejo escultor que presente está que bien sabe o saber debe del asiento y concierto que hizo con el padre Cristóbal de los Cobos rector que era del dicho colegio por ante Gaspar de Cabañas escribano público de Medina del Campo en diez de agosto de mil y quinientos y noventa y ocho sobre lo tocante a los figuras e obras del retablo de la iglesia y colegio de la dicha Compañía que tenía por su cuenta Juan Marcos escultor, teniendo a su cuenta el hacer el dicho retablo y tomar en parte de pago los treinta ducados quel dicho Juan Marcos tenía recibidos y más otros diez que él mismo recibió del dicho padre rector, y darlo acabado para el día de pascua de Resurrección prójima presente = lo qual no a cumplido y dello resulta violento daño a mi parte por ende que le dijo pido y requiero una dos y tres veces y las que de derecho soy obligado para mayor justificación de mi parte y constituirle en mayor contumacia que si tiene acabada la dicha obra conforme a la forma y perfección contenida en el dicho contrato vaya luego a asentarla y ponerla en el retablo pues en ello era lo que es obligado y mi parte le acabarán de pagar lo concertado con apercibimiento que haga cumplimiento dentro de diez días primeros siguientes pues sino sus partes a su riesgo la llevaran a hacer a otro escultor en el precio que con él se concertaren y por el mayor valor y demasía que le pudieren e al tenor del dicho concierto y por todo lo en el contenido y de cómo asi se lo digo y pido y requiero me lo de por testimonio en la forma susodicha [...]

Ese día, mes y año susodicho yo Diego de Robles escribano real y publico del número de la ciudad de Salamanca notifiqué este requerimiento de pedimento del hermano Pedro Rodríguez en el contenido a Juan de Montejo vecino desta ciudad escultor en su persona, el cual dijo que se daba por enterado del dicho requerimiento para responder de su parte. Testigos Juan de Mendoza e Francisco Afanado, vezinos de Salamanca.

#### DOC. XI

##### **Libranza de la ciudad de Salamanca a Martín Rodríguez y compañeros por los arcos que hicieron con motivo de la entrada de los reyes en la ciudad**

AHPSa. Tomé Ramos de Silva, leg. n.º 5090, s. f.

En Salamanca, a 16 de junio de 1607. Cuenta que se tomó a Martín Rodríguez escultor vecino desta ciudad de Salamanca de los noventa y un mil maravedís que por la ciudad se le dio libranza para él y Cristóbal Sánchez, Andrés Hernández, Martín de Espinosa, Francisco Hernández y Montejo escultor de resto de lo en que fue concertado los arcos que todos los susodichos hicieron por mandato de la ciudad para el recibimiento de Sus Majestades el año pasado de seiscientos como de la dicha libranza consta, la qual dicha cuenta se le tome por nosotros Alonso Hernández Maldonado y Juan González vecinos desta ciudad nombrados por los dichos Martín Rodríguez, Francisco Hernández, Cristóbal Sánchez, Brígida Sánchez viuda que fue de Martín de Espinosa, por escritura de concierto ante Francisco Rodríguez escribano del número desta ciudad que la dicha cuenta es del tenor que se sigue:

Cargo al dicho Martín Rodríguez

Yten se le hace cargo al dicho Martín Rodríguez de noventa y un mil maravedís que por esta ciudad se le dio libranza para los cobrar para el y los demás sus compañeros que arriba se dijeren y por la razón que va expresada

Para lo cual el dicho Martín Rodríguez dice y da por descargo lo siguiente. Descargo:

Yten da por descargo el dicho Martín Rodríguez trece mil maravedís que dio y pagó al mayordomo porque le librase la paga de la sobredicha libranza un año antes de lo que se había de pagar como de la dicha libranza consta, los cuales se le pasan en cuenta por constarnos como nos constó de lo susodicho

Yten da por descargo ciento y ochenta y cuatro reales que gastó en ciertos presentes y regalos y otras diligencias y gastos que se hicieren para hacer efecto la dicha libranza de que entrego memorial, que por ciertas causas no se expresan las personas a quien se dio y gasto pásensele en cuenta

Yten mas de para su descargo y se le pasan en cuenta quinientos y treinta y un reales quel dicho Martín Rodríguez dio y pago a mí el dicho Juan González por el trabajo y solicitud que tuve en la cobranza y diligencias de la dicha libranza de noventa y un mil maravedís por orden y concierto de todos porque aunque era más, el susodicho lo remitió y ansi no se le pago más de la dicha suma

En las cuales dichas tres partidas quel dicho Martín Rodríguez da por descargo suma y monta treinta y seis mil y doscientos y setenta maravedís

Conforme a lo qual el dicho Martín Rodríguez parece es alcanzado en la dicha libranza de los noventa un mil maravedís bajándole y rebatido los dichos treinta y seis mil y doscientos y setenta maravedís queda por descargo en cincuenta y cuatro mil y setecientos y treinta maravedís del alcance

Descargo que da Martín Rodríguez para del alcance de los cincuenta y cuatro mil y setecientos y treinta maravedís:

Primeramente da por descargo siete mil y novecientos y treinta y seis maravedís que dio y pago a Diego Hernández herrero vecino desta ciudad morador a la calle de Sordolodo que se montó en la clavazón que dio para el arco que se hizo en la plaza para la entrada de sus majestades como consta de un memorial firmado del dicho Diego Hernández que va con esta cuenta

Yten mas da para su descargo cien reales que gasto en dineros en esta manera, los cincuenta reales dellos que dio y pago al licenciado de la Fuente por un parecer que dio y entrar a la ciudad a informar en razón de que se diese la libranza de los dichos noventa y un mil maravedís de la dicha resta, y los otros cincuenta restantes que dio a Juan de Retes por la libranza y otras diligencias y testimonios y papeles que se sacaron y buscaron para el dicho efecto y ansi se le pasan en cuenta

Yten se le pasan en cuenta cincuenta reales quel dicho Martín Rodríguez a de dar y pagar a nos los dichos Alonso Hernández y Juan González contadores por la ocupación y trabajos de hacer estas cuentas y ocupaciones que hemos tenido en ellas

Yten se le pasan en cuenta ocho reales quel susodicho parece dio y pago los cuatro a Francisco Rodríguez escribano de la escritura que todos otorgaron cuando se compusieron en que nos los dichos contadores hiciésemos estas cuentas y los otros cuatro que dio al licenciado Juan Pio de cierto parecer que les dio a todos en la dicha razón

Yten mas se le pasan en cuenta al dicho Martín Rodríguez cuarenta y cuatro reales que dio y pagó a Cristóbal Sánchez carpintero de ciertas bigas y una errada y una linterna de tejado y cuarterones y otras cosas que parece hizo para ciertas personas antes que se les mandase dar la libranza de que no se puede hacer aquí mención porque aunque montaba más se moderó en lo susodicho

Por manera que según lo susodicho suma y monta en las cinco partidas quel dicho Martín Rodríguez da por descargo y le van descargadas en el segundo descargo desta cuenta catorce mil y ochocientos y ocho maravedís como dellas consta

Que bajados y descargados los dichos catorce mil y ochocientos y ocho maravedís de los dichos cincuenta y cuatro mil y setecientos y treinta maravedís del primer alcance desta cuenta resta y es alcanzado el dicho Martín Rodríguez en treinta y nueve mil y novecientos y veinte y dos maravedís salvo error de cuenta

Los cuales dichos treinta y nueve mil y novecientos y veinte y dos maravedís del dicho final alcance se han de partir y dividir entre los dichos Martín Rodríguez y Francisco Hernández y Cristóbal Sánchez, y la viuda de Martín de Espinosa por iguales partes tanto uno como otro contado que al pie desta cuenta todos cuatro han de hacer y obligarse a que si ahora o en algún tiempo por parte de los herederos de Montejo escultor y Andrés Hernández carpintero difuntos u otras personas por ellos vinieren pidiendo y demandando alguna cosa y parte de los dichos noventa y un mil maravedís de la dicha libranza de resto de los dichos arcsos estarán con ellos a derecho y justicia y cualquier dellos, y si se les compeliere a que les den parte como a compañeros les darán parte a cada uno de los dos lo que les tocare de los dichos treinta y nueve mil y novecientos y veinte y dos maravedís del dicho alcance por cuanto lo demás parece haberse ajustado en la forma que va declarado, y que si no se hubiera hecho todo lo susodicho en la dicha forma parece no se cobrara cosa ninguna de los dichos noventa y un mil maravedís de la dicha libranza ni tuviera efecto por cuenta que entre todos los dichos cuatro en quien se a de repartir y dividir el dicho alcance en la forma dicha toca y pertenece a cada uno dellos a nueve mil y novecientos y ochenta maravedís y medio salvo error en cuenta

Con esto dieron por fecha fenecida y acabada la dicha cuenta en la forma dicha en presencia de los dichos Cristóbal Sánchez, Francisco Hernández y Martín Rodríguez y Brígida Sánchez los cuales le consintieron en todo y por todo como en ella se contiene y se obligaron con sus personas y bienes habidos y por haber de estar y pasar por ello y lo otorgaron así ante mi Tomé Ramos de Silva escribano real y público uno de los del número desta ciudad de Salamanca siendo testigos Andrés Pérez barbero y Bernardino de Resa y Bartolomé de Escobar barbero vecinos de Salamanca, y los dichos contadores juraron conforme haber fecho la dicha cuenta en la forma dicha sin agraviar a ninguna de las partes y los dichos contadores y otorgantes que supieron firmar lo firmaron de sus nombres y por los que no un testigo a los cuales yo el escribano doy fe conozco= Por testigo Bernadino de Resa = Martín Rodríguez = Cristóbal Sánchez = Alonso Hernández Maldonado = Juan González = Francisco Hernández, pasó ante mi Tomé Ramos de Silva.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Alonso Berruguete: sus obras, su influencia en el arte escultórico español*. Valladolid, 1910.

- *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana: papeletas razonadas para un catálogo. Berruguete, Juni, Jordán*. Valladolid, 1918-1920.

AGUILÓ ALONSO, María Paz. “Presencia del escultor Rafael de León en El Escorial” en *III Jornadas de Arte de CSIC, Cinco siglos de arte (XV-XX)*. Madrid, 1991, pp. 121-126.

- *El Mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid, 1993.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978.

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. “Aproximación a la historia de la congregación de San Lucas de Salamanca”, *Salamanca. Revista de Estudios*, 55 (2007), pp. 423-447.

- “Proceso constructivo y artífices”, en SÁNCHEZ VAQUERO, José (coord.) *El coro de la catedral nueva de Salamanca: Historia, arte e iconografía*. Salamanca, 2008, pp. 31-54.

- *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la corte (1693-1756)*. Valladolid, 2012.

ALMEIDA CORRALES, José. *El Hospital General de la Santísima Trinidad. Sus orígenes, evolución histórica y desarrollo*. Salamanca, 2016.

ALMEIDA CUESTA, Hilario. *Historia de Cantalapiedra*. Salamanca, 1991.

ALONSO, Hernán. *Villafranca del Bierzo*. León, 1984.

ALONSO CORTÉS, Narciso. “Diálogo en alabanza de Valladolid, por Damasio de Frías”, *Miscelánea vallisoletana* (tomo I, segunda serie). Valladolid, 1919 (Ed. consultada: Valladolid, 1955).

- *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922.

ÁLVAREZ VILLAR, Julián. *De heráldica salmantina: historia de la ciudad en el arte de los blasones*. Salamanca, 1966.

- *La Universidad de Salamanca. Arte y Tradiciones*. Salamanca, 1972.
- *De heráldica universitaria salmantina*. Salamanca, 1983.
- *El Palacio de la Salina de Salamanca*. Salamanca, 1984.
- *Guía de La Alberca: y las Villas serranas de Mogarraz, Sequeros, San Martín y Miranda del Castañar*. Salamanca, 2000.
- *El patio de escuelas de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2001.

- *La Casa de las Conchas de Salamanca*. Salamanca, 2002.
- ÁLVAREZ VILLAR, Julián y RIESCO TERRENO, Ángel. *La iglesia románica y la Real Clerecía de San Marcos de Salamanca*. Salamanca, 1969.
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (coords.). *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, 1993.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. “El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura”, *Norba. revista de arte, geografía e historia*, n.º 1, 1980, pp. 9-26.
- “Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco”, en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. Cáceres, 1981, pp. 11-21.
  - “Un retablo de Isaac de Juni y su reforma en el s. XVIII”, *BSAA*, LVIII(1992), pp. 349-354.
  - *El sacro convento de San Benito de Alcántara de la orden de Alcántara*. Madrid, 2003.
- ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *A corpus of Spanish drawings*. T. I. London, 1975.
- ANSEDE, Cándido. *Aquella Salamanca*. Salamanca, 2009.
- ARA GIL, Clementina Julia. “Capilla de San Juan Evangelista o Capilla del Dr. Grado”, en *Remembranza* [Cat. Expo. Las Edades del Hombre]. Zamora, 2001, p. 478.
- ARAUJO Y GÓMEZ, Fernando. *Guía histórico-descriptiva de Alba de Tormes*. Salamanca, 1882.
- ARÍAS MARTÍNEZ, Manuel. “Aportación al estudio de la sillería catedralicia de Astorga”, *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, 10 (1991), pp. 123-160.
- “Relieves de los Reyes de Israel”, *Las Edades del Hombre: Encrucijadas* [Cat. Expo. Astorga, 2000], S.I., 2000, pp. 118-120.
  - “Diseños all’antica. Escultura marginal y policromía en el retablo de Gaspar Becerra”, en *La Catedral de Astorga (actas del simposio)*. Astorga, 2001, pp. 221-255.
  - “Cristo salvador” en URREA, Jesús (dir). *Museo Nacional de Escultura II: La belleza renacentista*. Valladolid, 2004. pp. 46-47.
  - *De Gaspar Becerra a Bartolomé Hernández: lección y forma en el sagrario del retablo mayor de la catedral de Astorga*. Astorga, 2008.
  - *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra: fortuna crítica y fascinación italiana* (discurso del académico electo Ilmo. Sr. D. Manuel Arias Martínez con motivo de su recepción pública, que tuvo lugar en el salón de actos de la Real Corporación, el día 4 de diciembre de 2008 y contestación en nombre de la corporación por el académico de número Ilmo. Sr. D. Jesús Urrea Fernández). Valladolid, 2008.
  - “Testamento, inventario y almoneda del ensamblador normando Guillomo Peral († Astorga, 1591): datos para la definición profesional”, *Astórica: revista de estudios, documentación*,

*creación y divulgación de temas astorganos*, 28 (2009), 227-253.

- “San Pedro y San Pablo. Tentaciones de San Antonio Abad” en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección / collection*. Madrid, 2009. pp. 150-153.
- “Tras la estela de Juni: una nueva atribución a Angés el Mozo y una reflexión sobre sus fuentes en el retablo orensano de Las Nieves”, *Diversarum Rerum*, 4 (2009), pp. 23-34.
- “La copia más sagrada: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid”, *Boletín: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46 (2011), pp. 33-56.
- *Alonso Berruguete: Prometeo de la escultura*. Palencia, 2011.
- *Gaspar Becerra (1520-1568) en España. Entre la pintura y la escultura*. Universidad de Valladolid, 2016 (tesis doctoral).

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (comis.). *Hijo del Laocoonte: Alonso Berruguete y la antigüedad pagana* [Cat. Expo. Valladolid, 2017]. Madrid, 2017.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y GONZÁLEZ, Miguel Ángel. “El retablo mayor. Escultura y policromía”, en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (Coord.). *El retablo mayor de la Catedral Astorgana. Historia y restauración*. Salamanca, 2001, pp. 13-161.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*. Valladolid, 1996.

- *Clausuras. El patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid. Tomo I, Medina del Campo*. Valladolid, 1999.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid: Medina del Campo*. Valladolid, 2004.

ARRANZ ARRANZ, José. *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*. Navarra, 1986.

AZCÁRATE, José María. *Escultura del siglo XVI*. Col. ArsHispaniae. Madrid, 1958.

AZOFRA, Eduardo. *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*. Salamanca, 2010.

AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel (dirs.). *Loci et Imágenes /Imágenes y Lugares. 8000 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* [Cat. Expo. Salamanca, 2013]. Salamanca, 2013.

AZOFRA, Eduardo y SÁNCHEZ GÓMEZ, Juan Carlos (Coords). *San Francisco [Cat. exposición, Ciudad Rodrigo, 2014]*. Ciudad Rodrigo, 2014.

BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa (de). *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI*. Salamanca, 1987.

BARRIO LORENZOT, Juan Francisco (del). *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*.

México, 1920.

BARRIO LOZA, José Ángel. *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, 1984.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. “El romanismo escultórico zamorano de comienzos del siglo XVII en Ourense”, *Studia Zamorensia*, 13 (2014), pp. 190-202.

BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. *Cartulario de la Universidad de Salamanca, (1218-1600), tomo IV*. Salamanca, 1972.

BENNASSAR, Bartolomé. *Valladolid en el siglo de oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid, 1983.

BERGMANS, Ann. “Enkelegegevens over de activiteiten van de beeldhouwer Guiot de Beaugrant in Bilbao (1533-1549)”, *Archivum Artis Lovaniense*, 266-278 (1981).

BERLINER, Rudolf. *Modelos ornamentales. De los siglos XV a XVIII*. Barcelona, 1930.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Historia del Arte en Andalucía. Vol. 5. El arte del Renacimiento: escultura, pintura y artes decorativas*. Sevilla, 1989.

BLANCO TORRES, Teresa A. “El arte de dorar”, *Restauración & Rehabilitación*, n.º 5 (1997), pp. 86-93.

BLÁZQUEZ, José María. *Mitos, dioses, héroes, en el Mediterráneo antiguo*. Madrid, 1999.

*Boletín oficial del obispado de Salamanca*. Año 144, mayo-junio 1991, núms. 5-6, pp. 109-245.

BONILLA HERNÁNDEZ, José Antonio. “Los conventos salmantinos en la desamortización de Mendizábal”, en BONILLA HERNÁNDEZ, José Antonio y BARRIENTOS GARCÍA, José (coords). *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*. Salamanca, 1999, pp. 303-344.

BOSCH I BALLBONA, Joan, “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca”, *Locus amoenus*, n.º 9, 2007-2008, pp. 127-154.

BOUZA, Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca, 1999.

BRASAS EGIDO, Carlos. “Anunciació”, “Assumpció de la Mare de Déu” y “Mare de Déu amb el Nen”, en *Catálogo de escultura y pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII. Fundación del Museo Marès*. Barcelona, 1996, pp. 154-157.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales de la Pintura Española en los siglos de Oro*, Madrid, 2002.

- “Los gremios, las ordenanzas, los obradores” en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimiento*. Madrid, 2006, pp. 1-22.

BURY, J. B. “The Stylistic Term 'Plateresque'”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 39 (1976), pp. 199-230.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. “La huella de Juni en el claustro de Las Dueñas (Salamanca)”, *Aphoteca*, n.º 6, t. II, (1986), pp.119-124.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. “Pompeyo Leoni y los arcos de la entrada triunfal de Doña Ana de Austria”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 86 (1998), pp. 177-191

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*. Amberes, 1552.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia. “El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid durante el Renacimiento”, *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1986, pp. 66-77

CAMÓN AZNAR, José. *La arquitectura plateresca*. Madrid, 1945.

- *Salamanca. Guía artística*. Salamanca, 1953.
- *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Col. SummaArtis, vol. XVII. Madrid, 1959.
- *Martínez Montañés, (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, 1971.
- “El estilo Trentino”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 9 (1982), pp. 121-128.

CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. *El arte del Renacimiento en León. Las vías de difusión*. León, 1991.

CANTELAR RODRÍGUEZ, Francisco. *Colección Sinodal “Lamberto de Echeverría”*. Catálogo I. Salamanca, 1980.

CARRIZO SAINERO, Gloria. “Las fuentes de información para el estudio del escultor Bautista Vázquez, el Leonés”, *Boletín Millares Carlo*, 12 (1993), pp. 169-184.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570”, *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [Cat. Expo. Museo Nacional del Prado, 1999]. Madrid, 1998, pp. 251-268.

CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral nueva de Salamanca*. Universidad de Salamanca, 2008 (memoria de grado).

- *Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la Catedral*. Universidad de Salamanca, 2003 (tesis doctoral).

CASASECA CASASECA, Antonio. *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca*. Salamanca, 1975.

- “El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora”, *Introdução da Arte da Renascença Península Ibérica*, Coímbra, 1981, pp. 21 y ss.

- *Catálogo Monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte*. Salamanca, 1984.
- *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Valladolid, 1988.
- *La provincia de Salamanca*. León, 1990.
- *La ruta de la plata: de Sevilla a Gijón*. León, 1993.
- “Aproximación a la obra del escultor Sebastián Dávila”, en *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995 pp.301-304
- “Cristo atado a la columna”, *Jesucristo. Imágenes del Misterio* [Cat. Exp. Ciudad Rodrigo, Iglesia de San Agustín, 12/08/2000-22/10/2000]. Ciudad Rodrigo, 2000, pp. 74-75.
- ”Salamanca” en URREA, Jesús (dir.). *Casas y palacios de Castilla y León*. Valladolid, 2002, pp. 151-211.
- “Aportaciones al arte salmantino”, en *Memoria Artis: stvdia in memoriam M.ª Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela, 2003, pp. 221-226.
- *Las catedrales de Salamanca*. León, 2006.
- “Virgen con Niño”, en *Lignum Crucis [Cat. Expo. Salamanca, 2006]*. Salamanca, 2006, pp. 54-55.
- “La escultura salmantina de finales del siglo XVI y el retablo de la iglesia de Santa María de los Caballeros”, en *Pvlchrym. Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gáinza*. Navarra, 2011, pp. 185-195.
- “A propósito de algunas esculturas salmantinas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 85-126.

CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ. José Ramón. *Libro de los lugares y aldeas del obispado de Salamanca (Manuscrito de 1604-1629)*. Salamanca, 1982.

CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: El testamento de Juan de Montejo”, *Stvdia Zamorensia*, IX (1988), pp. 37-41.

CASTÁN LANASPA, Javier. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid: Antiguo partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid, 2006.

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. *El colegio mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*. Madrid, 1980.

CASTRO TOLEDO, J. “Constituciones sinodales del obispado de Valladolid” en Urrea, Jesús (coms.). *Valladolid capital de Corte* [Cat. Expo. Valladolid, 2003]. Valladolid, 2003, pp. 136-139.

CASTRO SANTAMARÍA, Ana. “Arquitectura y mecenazgo. Juan de Álava y la Casa de Alba” en *IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en épocas de transición*. Vol. 1. León, 1992, pp. 199-212

- “Juan de Álava, el plateresco salmantino y su difusión en Galicia y Extremadura” en RIBOT

GARCÍA, Luis Antonio, CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo y ADAO DA FONSECA, Luis (coords.). *El Tratado de Tordesillas y su época. Vol. I.* Junta de Castilla y León, 1995, pp. 611-624.

- “Una familia de canteros vascos: los Ibarra, datos genealógicos”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 52, 2 (1996), pp. 471-561.
- “Una nueva obra de Juan de Álava: el coro y escalera de San Martín de Salamanca”, *BSAA*, LXIII (1997) (a), pp. 337-348.
- “Aportaciones al epistolario de Rodrigo Gil de Hontañón (sobre la Catedral de Coria y la Colegiata de Villafranca del Bierzo)”, *Norba-Arte*, 17 (1997) (b), pp. 41-51.
- *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento.* Salamanca, 2002.
- *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca o de Los Irlandeses.* Salamanca, 2003.
- “Calvario” y “Sepulcro de Fernando de Chaves de Robles y Juana Pérez Piñero, conocido como Retablo de la Piedad o Retablo de Alabastro”, *Las Edades del Hombre: Kyrios [Cat. Expo. Ciudad Rodrigo, 2006]*. Valladolid, 2006, pp.318-319 y 357-360.
- “Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava”, en ALONSO RUIZ Begoña (coord.). *Los últimos arquitectos del gótico.* Madrid, 2010, pp. 399-476.
- “La fábrica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)” en CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna.* Salamanca, 2014, pp. 1547-1657.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España.* T. III. Madrid, 1800.

CENTELLAS, Ricardo. “El poder de la imagen: Iconografía de la Virgen del Pilar” en BUESA CONDE, Domingo J. (comis.). *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción [Cat. Expo. Zaragoza, 07/10/1995-07/01/1996]*. Zaragoza, 1995, pp. 133-151.

CÉSPEDES, Baltasar. *Relación de las honras que hizo la Universidad de Salamanca a la [...] reyna doña Margarita de Austria [...]*. Salamanca, 1611.

CHASTEL, André. *El grutesco. Ensayo sobre el 'ornamento sin nombre'*. Madrid, 2000.

CHAVES MONTOYA, Teresa. “La entrada de Ana de Austria en Madrid (1570) según la relación de López de Hoyos”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 36 (1989), pp. 91-106.

CHUECA GOITIA, Fernando. *La Catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción.* Salamanca, 1951.

- *Arquitectura del siglo XVI.* Col. ArsHispaniane, vol. XI. Madrid, 1953.
- “El protobarroco andaluz: interpretación y síntesis”, *AEA*, 42, 166 (1969), pp. 139-154.

COBARRUVIAS HOROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611.

*CONSTITUCIONES synodales del obispado de Salamanca copiladas, hechas y ordenadas por su señoría Don Luis Fernández de Cordoua, obispo de Salamanca, del Consejo de su Magestad, en la synodo que celebró en su iglesia Cathedral de la dicha ciudad en el mes de septiembre, de 1604*. Salamanca, 1606.

CORRAL ARROYO, Luis. *Por las arribes de mis pueblos: Sobradillo, La Fregeneda, Vilvestre, San Felices de los Gallegos, Ahigal de los Aceiteros, Hinojosa del Duero*. Salamanca, 2005.

CORREIA, Vergilio. “A escultura em Portugal neprimeiroterço do século XVI”, *Arte y Arqueología*, vol. 1, n.º 1, 1929, pp. 5-24.

CORTÁZAR ESTIVALIZ, Javier. *Historia y arte del Colegio Menor de San Pelayo de Salamanca*. Salamanca, 2002.

CORTÉS, Luis. *Cincuenta medallones salmantinos*. Salamanca, 1971.

- *Ad summum caeli, programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1984

CORTÉS, Luis y GABAUDAN, Paulette. *La fachada de San Esteban*. Salamanca, 1995.

CORTÉS, Luis y SEBASTIÁN, Santiago. *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1973.

CORTÉS ARRESE, Miguel (Coord.). *Toledo y Bizancio*. Cuenca, 2002.

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis. *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*. Salamanca, 1989.

CRIADO MAINAR, Jesús Fermín. *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*. Zaragoza, 1996.

- “Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 23 (2008), pp. 499-537

CRUZ ARIAS, María Jesús y FRANCO MATA, Ángela. “Nuevos documentos sobre el escultor y entallador Rafael de León”, *Anales Toledanos*, 17 (1983), pp. 87-115.

CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. *Salamanca histórico-cultural en la transición del siglo XVI al XVII: Música y otros elementos en la visita que realizó Felipe III en el año 1600*. Salamanca, 2011.

CUESTA SALADO, Jesús. *Jaques Bernal, Benito Elías y los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierras de Campo*. Valladolid, 2011.

DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*. Zamora, 1973.

DENHAENE, Godelieve. “Contribution à l'étude de Lambert Lombard. L'impact de la gravure en tant que moyen de divulgation d'un style et de source d'inspiration”, *Bulletin Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 34 (2013-2015), pp. 109-188.

DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E. “Datos para la Historia del Arte español”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLV (1924), pp. 68-96 y XLVI (1925), pp. 30-47.

DUQUE DE ESTRADA, D. M. y ALÓS Y MARRY DEL VAL, F. “La Capilla de la Concepción”, *El Oriente de Asturias (número extraordinario)*, Llanes, 1986, pp. 116-118.

DURÁN, Rafael. *Iconografía española de San Bernardo*. Poblet, 1953.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro. *Policromía del renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990.

- “Policromía renacentista y barroca”. Col. *Cuadernos de Arte Español* (48). Madrid, 1992.
- “Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 73/256 (2012), pp. 515-548.

ELORZA GUINEA, Juan Carlos (Coord). *Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*. Burgos, 1993.

ESCOBAR PRIETO, Eugenio. *Hijos ilustres de la Villa de Brozas*. Valladolid, 1901 (Ed. consultada: Cáceres, 1961).

- “La Catedral de Coria”, *Revista de Extremadura*, t. V, n.º 42, 1903.

ESPIGARES PINILLA, Antonio. “La emblemática en el recorrido festivo de Ana de Austria por la ciudad de Madrid (noviembre de 1570)”, en BERNAT VISTARINI, A. P. y CULL, J. T. (coords.). *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Madrid, 2002, pp. 193-202.

ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco. “La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2 (1985), pp. 77-94.

ESTELLA MARCOS, Margarita. “Las obras artísticas del plateresco madrileño”, *AEA*, 54, 215 (1981), pp. 238-296.

- “Artistas madrileños en el palacio del tesorero (Descalzas Reales), el Palacio de Pastrana y otros documentos de interés”, *AEA*, 58, 229 (1985), pp. 52-65.
- “El testamento de Juan Francés, maestro de cantería”, *AEA*, 59, 233 (1986), pp. 96-106.
- “Lucas Mitata un escultor singular h.1525-1598, por Alba Rebollar”, *AEA*, vol. XC, n.º 358 (abril-junio 2017) pp. 200-201.

FALCÓN, Modesto. *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*. Salamanca, 1867.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. “El lenguaje de los grutescos y diego de Siloe”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 59 (segundo semestre de 1984), pp. 263-311.

- *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Valencia, 1987.

FERNÁNDEZ ARENAS, José. “Martín de Santiago: noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca”, *BSAA*, XLIII (1977), pp. 157-172.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *La obra del obispo Pedro Junco de Posada en Llanes: el Cercado*. Llanes, 1999.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. “Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º. 1 (1996-1997), pp. 15-19.

- *Juan de Juni: escultor*. Valladolid, 2012.
- “Arquitectura efímera en la historia de Valladolid”, *Conocer Valladolid. VII Curso de patrimonio cultura (2013-2014)*. Valladolid, 2014, pp. 63-88.

FERNÁNDEZ UGARTE, María. *Expósitos en Salamanca a comienzos del siglo XVIII*. Salamanca, 1988.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Vicente. *Ponferrada artística y monumental*. Ponferrada, 2011.

FILEDT KOK, Jan Piet and OVERBEEK, Annemiek (eds.). *Netherlandish art in the Rijksmuseum 1400–1600*. Amsterdam, 2000.

FIZ FUERTES, Irune. *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*. Benavente, 2003.

- “Les échanges entre la France et la Castilledans la peinture des XVe et XVIes”, en LUGAND, Julien(ed.): *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne*. Perpiñán, 2012, pp. 237-246.

FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, Jacobo. *Contribución al estudio de la persona de don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*. Madrid, 1919.

FUENTE COBOS, María Concepción. *El convento de San Benito de Alcántara*. Madrid, 1966.

GABAUDAN, Paulette. *El Mito imperial: Programa iconográfico en la Universidad de Salamanca*. Valladolid, 1998.

- *El Mito imperial: Estudio iconológico de los relieves de la Universidad salmantina*. Madrid, 2012.
- GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga. “La obra del entallador Aymón Pourchelet en Orense (1580-1603)”, *Boletín Auriense*, I (1971), pp. 127-144.
- GANZO GALAZ, Natalia. *Una esposa para el rey: itinerario y recibimientos de la reina Ana de Austria (1570)*. (TFM Estudios Avanzados en Historia Moderna). Universidad de Cantabria, 2014.
- GARCÍA AGUADO, Pilar. *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII*. Salamanca, 1988.
- GARCÍA BOIZA, Antonio, “Los retablos de Calbarrasa de Abajo y de Valdecarros” y “El retablo de pintura de Mollorido”, *Medallones salmantinos. Un año de periodismo*. Salamanca, 1924, pp. 42-47.
- *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1937 (Ed. consultada: Salamanca, 1993).
- GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Arquitectos*. Valladolid, 1940.
- *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1941.
  - *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores*. Valladolid, 1946
  - *Juan de Juni*. Valladolid, 1949.
  - *Nuevos documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959.
  - *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid: Medina del Campo*. Valladolid, 1961.
- GARCÍA DELGADO, Alfonso. *Descargamaría: un pueblo en la Sierra de Gata*. Cáceres, 2003.
- GARCÍA GAÍNZA, M.<sup>a</sup> Concepción. *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, 1986.
- *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Madrid, 2008.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (ed.). *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino de Peregrinación*. Santiago de Compostela, 2004.
- GARCÍA LOZANO, Emilio. *Catálogo de la exposición antológica de Alonso Berruguete en el V centenario de su nacimiento (1491-1991)*. Palencia, 1991.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio. *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*. León, 1999.
- *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres): catálogo monumental*. Cáceres, 2009.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio, y FUENTES CABALLERO, José. *Tercera muestra de la*

*catedral de Coria. Esculturas, Pinturas, Dibujos y Documentos*. Cáceres, 1988.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Alonso Berruguete en Toledo*. Barcelona, 1944.

GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, 2010.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. “Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)”, *Academia*, 74 (1992), pp. 199-232.

GÓMEZ-MORENO, Manuel. “La capilla de la Universidad de Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, vol. VI, n.º 134 (1913-1914), pp. 321-329.

- *Catálogo Monumental de España*. Provincia de León. Madrid, 1925.
- *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Zamora. Madrid, 1927.(Ed. consultada: León, 1980).
- *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca y Alonso Berruguete*. Madrid, 1941.
- *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Salamanca. Valencia, 1967.

GÓMEZ-MORENO, María Elena. *La policromía en la escultura española*. Madrid, 1943.

GONZÁLEZ, Tomás. *Censo de población de las provincias y partidos de la corona de Castilla en el siglo XVI*. Madrid, 1829.

GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta. *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia, 1997.

GONZÁLEZ DE ÁVILA, Gil. *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo*. Salamanca, 1605.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*. Pamplona, 1999.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y MARTÍN VAQUERO, Rosa. “En torno al arte sepulcral del siglo XVI: el sepulcro de Antonio de Sotelo y Cisneros en la iglesia de San Andrés de Zamora”, *Norba: Revista de Arte*, 7 (1987), pp. 99-118.

GONZÁLEZ NAVARRO. Ramón. *Universidad de Alcalá. Esculturas de la fachada*. Alcalá de Henares, 1971.

GONZÁLEZ SANTOS, Javier. *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)*. Oviedo, 1997.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. “El castillo palacio de Alba de Tormes, simbolismos clásicos en un edificio medieval”, en DE MARIA, Sandro y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (eds.). *El imperio y las hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia, 2014,

pp. 65-80.

GRACIANI GARCÍA, Amparo. “Consideraciones iniciales y reflexiones sobre la tapia como unidad de medida para una interpretación constructiva del término”, en HUERTA, Santiago y LÓPEZ ULLOA, Fabián (eds.). *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, 9-12 de octubre de 2013, pp. 339-446.

GRANDIS, Luginia (de). *Teoría y uso del color*. Madrid, 1985.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis. *Monasterio de la Anunciación de Carmelitas Descalzas: Alba de Tormes*. León, 2008.

- “Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes: 1571-2014”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 59 (2014), pp. 237-276.

HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. Yale, 1981 (ed. consultada: Madrid, 1990).

HEREDIA, M.<sup>a</sup> del Carmen. *Estudio de los contratos de aprendizaje artísticos en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, 1974.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Francisco. *Raíces de la villa de Sobradillo*. Salamanca, 1999.

HERNÁNDEZ MARTÍN, Alfonso. “La cofradía de la Santa Vera Cruz de la villa de Bohoyo en la Edad Moderna”, *Cuadernos abulenses. Revista de la Institución Gran Duque de Alba*, 38 (2009), pp. 119-156.

- “Las cofradías de Bohoyo en la Edad Moderna”, *Cuadernos abulenses. Revista de la Institución Gran Duque de Alba*, 42 (2013), pp. 159-207.

HERNÁNDEZ MARTÍN, María José. *Capillas camarín en la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1990.

HERNÁNDEZ NIEVES, Román. *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Mérida, 1991.

HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. “El panteón de Simón Ruiz y sus dos esposas: el retablo, las esculturas orantes y la reja” en *Simón Ruiz. Mercader, banquero y fundador*. Medina del Campo, 2016, pp. 79-90.

HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ciudad Rodrigo: la Catedral y la Ciudad*. Salamanca, 1935.

HERRANZ GARCÍA, Eugenio. *El arte de dorar tallas y maderas en general*. Madrid, 1959.

HERRANZ MIGUELÁÑEZ, Julio. *Iconografía de Santa Clara en España. Monasterios y conventos*. Ávila, 2004.

HERRERA PÉREZ, Sarai. “El eclesiástico Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero: aproximación a su patronazgo cultural”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 23 (2011), pp. 147-163.

- “Linaje, poder y cultura de la nobleza de Guadalcázar. Aproximación al eclesiástico Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero”, *Anales de Historia del Arte*, n.º extra 23, 1 (2013), pp. 419-427.

HERRERO, M. “Hospital de Santa Margarita y los Mártires”, *Crónica de Salamanca*, 22 (27 de enero de 1861), pp. 15-16.

HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio. “Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca”, *La Basílica Teresiana*, 24 (1916), pp. 183-187; 25 (1916), pp. 206-210; 28 (1916), pp. 305-310.

HERRERO DURÁN, Agustín. *Fuenteguinaldo en el espejo de su iglesia*. Salamanca, 1999.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Sculpteursfrançais en AragonauXViesiècle: Gabriel Joly, Esteban de Obroy et Pierres del Fuego”, en *La sculpture française du XVIe siècle: études et recherches*. París, 2011, pp. 126-138.

IBARRA DE LORESECHA, José Joaquín. *Los maestros de cantería Juan y Pedro de Ibarra (siglo XVI)*. Salamanca, 1987.

IGARTUA MENDIA, M.<sup>a</sup> Teresa. *Desarrollo del Barroco en Salamanca*. Madrid, 1972.

JIMÉNEZ, Fernando. “Datos relativos a la Casa de las Muertes”, *Salamanca: Revista Provincial de Estudios*, 8 (1983), pp. 77-80.

- “Cuatro vírgenes manieristas”, *De Salamanca: arte y otras cosas*. Salamanca, 1983.

JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel. “Cristo de los Doctrinos”, *Lignum Crucis [Cat. Expo. Salamanca, 2006]*. Salamanca, 2006, pp. 20-21.

JIMÉNEZ GARNICA, Ana M.<sup>a</sup>. “Funcionalidad de la epigrafía efímera en las fiestas nupciales madrileñas de Felipe II y Ana de Austria”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 49 (2003-2004), pp. 225-248.

KENT, Conrad. *Salamanca en la Edad de Oro*. Ohio, 1995.

KUSCHE, María, “La entrada de la Reina Ana de Austria en Madrid 1570 y la participación de Sánchez Coello en los arcos de triunfo” en *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, 2003, pp. 275-287.

LARRUGA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España. T. IV*. Madrid, 1787 1985 [Ed. consultada: Madrid 1985].

LEDESMA, Antonio. “La capilla del Salvador en el claustro catedralicio salmantino ¿evocación hierosolimitana? Reflexiones para un debate” en LAHOZ, M.<sup>a</sup> Lucía y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M<sup>a</sup> Martínez Frías*. Salamanca, 2015, pp. 301-314.

LÓPEZ CASTÁN, Ángel. “El gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid en el siglo XVII. Notas para su historia”, en *V Jornadas de arte. Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, pp. 349-356.

LÓPEZ DE HOYOS, Juan. *Real aparato, y sumtuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su Magestad) rescibió a la Serenisima reyna D.<sup>a</sup> Ana de Austria*, Madrid, 1572 (Ed. consultada: Madrid, 1976).

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929.

LÓPEZ SIMÓN, Estanislao. *La Catedral de Ciudad Rodrigo: guía ilustrada*. Salamanca, 1989.

LORENZO PINAR, Francisco Javier. *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*. Salamanca, 2010.

LUCAS HIDALGO, Paloma. *El medallón en la arquitectura salmantina del siglo XVI: estado de la cuestión y catálogo*. Universidad de Salamanca, 2007 (memoria de grado)

- “Los modelos iconográficos de la escultura decorativa del siglo XVI: fuentes literarias y fuentes gráficas”, en *I seminario de becarios de investigación. Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes (Área Historia del Arte)*. Salamanca, 2009, pp. 107-117.

LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. T. II. Madrid, 1829.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. “Una revisión de obras del círculo de Juni”, *Imafronte*, 16 (2004), pp. 149-166.

LLOPIS, Salvador. *Heráldica provincial de municipios salmantinos*. Salamanca, 1997.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Salamanca. Madrid, 1845-1850 (Ed. consultada: Valladolid, 1984).

MARÍAS, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Vol. I. Toledo, 1983.

- *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989.

MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios histórico-artístico relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1898-1901 (edición consultada: Valladolid, 1992).

- “Retablo del colegio del Arzobispo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año III, n.º 30 (junio de 1905), pp. 127-130.
- “Menudencias Biográfico-Artísticas”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo II (1905-1906), p

MARTÍN, José Luis. *Ordenanzas del comercio y de los artesanos salmantinos, 1585*. Salamanca, 1992.

MARTÍN CORDERO, Juan. *Primera parte del prontuario de las medallas de todos los más insignes varones que ha habido desde el principio del mundo con sus vidas contadas brevemente*. Lyon, 1561.

MARTÍN GAMEO, Antonio. *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*. Toledo, 1858.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Esteban Jordán*. Valladolid, 1952.

- “La policromía en la escultura castellana”, *AEA*, 26, 104 (1953), pp. 295-311.
- “Miguel de Espinosa, escultor e imaginero”, *Goya: Revista de Arte*, 21 (noviembre-diciembre, 1957), pp. 145-151.
- “La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el siglo de Oro”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVII (1959), pp. 391-393.
- *La huella de la escultura española en Portugal: renacimiento y barroco*. Valladolid, 1961.
- “Guillén Doncel y Juan de Angés”, *Goya*, 47 (1962), pp. 344-350.
- “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *BSAA*, XXXX (1964), pp. 5-66.
- *Inventario artístico de Valladolid y su Provincia*. Madrid, 1970.
- *Juan de Juni: Vida y Obra*. Madrid, 1974.
- *Juan de Juni y su época. Exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni*. Madrid, 1977.
- “Alonso Berruguete y la fachada de la Universidad de Salamanca”, *BSAA*, XLVIII (1982), pp. 398-404.
- *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, 1983.
- “Con Juan de Juni en Joigny”, *Academia*, 59 (1984), pp. 249-259.
- *El escultor en el Siglo de Oro*. Madrid, 1985.
- *Pregón de Semana Santa de Medina del Campo, 1988*. Valladolid, 1989.

MARTÍN NIETO, Dionisio. “Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales”, *Revista de Estudios Extremeños*, 58, n.º 1 (2002), pp. 31-92.

MARTÍN ORTEGA, Alejandro. “Testamento de pintores”, *BSAA*, XXXII (1966), pp. 413-433.

MARTÍNEZ, Mateo. “La organización del espacio diocesano en la historia de Castilla y León”,

*Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n.º 14 (1994), pp. 119-136.

MARTÍNEZ FRÍAS, José María. *El Convento de Santa Isabel de Salamanca*. Salamanca, 1987.

- *El monasterio de Nuestra Señora de La Victoria. La orden jerónima en Salamanca*. Salamanca, 1990.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Francisco. “La Iglesia de Salamanca”, en EGIDO LÓPEZ, Teófanos. *Historia de las diócesis españolas. Vol 18. Iglesias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. 2005, pp. 211-322.

MÉLIDA, José Ramón. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*. Madrid, 1924.

MONTANER LÓPEZ, Emilia. *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, 1987.

MOREL, Philippe. *Les grotesques. Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 2001.

MORTE GARCÍA, Carmen. *Damián Forment y el Renacimiento en Aragón*. Madrid, 1992.

- *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*. Zaragoza, 2009.

MÜLLER PROFUMO, Luciana. *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, 1985.

MUNOZ, Sarah. “Les têtes en médaillon dans le décor sculpté de la Renaissance. Typologie et diffusion d’un ornement à travers la France méridionale et l’Espagne”, en LUGAND, Julien (ed.): *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne*. Perpiñán, 2012, pp. 165-182.

MÚÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel. *Extremadura: la tierra en la que nacían los dioses*. Madrid, 1961.

NAVAREÑO MATEOS, Antonio. “La capilla del comendador de Piedrabuena en el convento de San Benito de Alcántara. Aportación documental”, *Norba: revista de arte*, 14-15 (1994-1995), pp. 63-80.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá”, *AEA*, 45 (1972), pp. 103-118.

NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora. 1980.

- “Documentos históricos para la historia del arte de Zamora”, *Studia Zamorensia*, II (1981), pp. 135-154.
- “Rey David”, *Las Edades del Hombre: La música en la Iglesia de Castilla y León* [Cat. exp. León, 1991]. Valladolid, 1991, pp. 284-285.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Santa María la Mayor de Ledesma*. Salamanca, 1975.; 2.ª ed. Salamanca, 1997.

- *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*. Madrid, 1982.

- “Artistas portugueses en España, Cristóbal y Gaspar de Acosta”, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*. Coímbra, 1987, pp. 185-214.
- “Asunción-Coronación de la Virgen”, *Las Edades del Hombre: El arte en la iglesia de Castilla y León. [Cat. Expo. Valladolid, 1988]*. Valladolid, 1988, p. 255.
- *Ciudad Rodrigo, análisis del patrimonio artístico*. Salamanca, 1998.
- *Ciudad Rodrigo (Salamanca)*. León, 1998.
- “Mateo de Vangorla. Maniquí anatómico para la práctica de vendajes”, *Felipe II. Un monarca y su época*. Madrid, 1998, p. 480.
- “Ciudad Rodrigo”, en PASTOR, Vicente (direc.). *Las Catedrales de Castilla y León*. León, 1992, pp. 67-83.
- “Cristo camino del Calvario”, *Jesucristo. Imágenes del Misterio [Cat. Exp. Ciudad Rodrigo, Iglesia de San Agustín, 12/08/2000-22/10/2000]*. Ciudad Rodrigo, 2000, pp. 78-79.
- “San Juan Bautista”, “San Pedro y San Pablo” y “Asunción-Coronación de la Virgen”, *Las Edades del Hombre: Kyrios [Cat. Expo. Ciudad Rodrigo, 2006]*. Valladolid, 2006, pp. 219, 229 y 400.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA, Eduardo. *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y CASASECA CASASECA, Antonio. “Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda”, *BSAA*, XLII (1976), pp. 325-332.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PAREDES GIRALDO, Camino. “Contribución al estudio del retablista Miguel Martínez (1700-c. 1783)”, *Cuadernos Abulenses*, VIII (1987), pp. 93-114.

ORICHETA GARCÍA, Aránzazu. *Juan de Juni y su escuela en León. Producción escultórica en madera*. Universidad de León, 1999 (tesis doctoral inédita).

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, 1724.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús María. *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983.

PANIAGUA FÉLIX, Pedro. *El coro y su sillería. La catedral de Astorga*. Astorga, 1993.

PAREDES GIRALDO, María del Camino. “Retablo Mayor de Fuenteguinaldo”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 22-23 (1986-1987), pp. 61-68.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María. “Aportación al estudio de la escultura en Palencia durante el último tercio del siglo XVI”, *BSAA*, 46, 1980, pp. 309-328.

- *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila, 1981.
- *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981.
- *Alonso Berruguete*. Valladolid, 1983.
- “Sobre escultura abulense del siglo XVI”, *BSAA*, L (1984), pp. 273-294.
- “El diálogo entre las tendencias escultóricas castellanas a mediados del siglo XVI”, *Academia*, 61, 1995, pp. 251-274.
- “Gótico y Renacimiento en el marco arquitectónico de la imagen religiosa: el retablo castellano en el umbral del 1500”, en CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo (coord.). *El Tratado de Tordesillas y su época. congreso internacional de Historia*. Vol. 1. Madrid, 1995, pp. 545-555.
- “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”, *BSAA*, LXIV (1998), pp. 255-276.
- *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid, 2002.
- *Las tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539-1562)*, Valladolid, 2004.
- “Escultura” en *Historia del Arte de Castilla y León. Renacimiento y Clasicismo*. Valladolid, 1996, pp. 151-242.

PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos. “El panorama de la pintura renacentista en Salamanca”, en *Tres tablas de un retablo: el antiguo retablo del convento de las Úrsula [Cat. Expo. Museo de Salamanca, diciembre 2005 - febrero 2006]*. Valladolid, 2005, pp. 13-31.

- *Lorenzo de Ávila: una ilusión renacentista*. Zamora, 2012.

PEDRAZA, Pilar. “La introducción del jeroglífico renacentista en España: los enigmas de la Universidad de Salamanca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394 (1983), pp. 1-35.

- “Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la Hypnerotoachia Poliphili”, *Traza y Baza*, 8 (1983), pp. 36-57.

PEREDA ESPESO, Felipe. “La decoración escultórica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI”, en *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León. Vol. I*. Ávila, 1994, pp. 257-260.

- “La Catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII”, *BSAA*, LX (1994), pp. 393-402.
- *El artista, la imagen y su público en Salamanca 1500-1525 (Una aproximación a una iconografía funcional)*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid, 2000.
- “Adiosdado de Olivares, o la dignidad de las artes mecánicas” en REDONDO CANTERA,

- María José (coord.). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, 2004 (a), pp. 291-314.
- “Antonio "de Malinas", un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento”, *AEA*, 77, 306 (2004) (b), pp. 139-158.
- PÉREZ COSTANTI, Pablo. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. *La congregación de plateros de Salamanca (aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices)*. Salamanca, 1990.
- PÉREZ MARTÍN, Sergio. *Estudio de las armaduras de madera en la provincia de Salamanca*. Valladolid, 2015.
- PÉREZ MARTÍN, Sergio y VASALLO TORANZO, Luis. “A Renaissance Spanish Knight in the Museum of Fine Arts, Boston”, *The Burlington Magazine*, CLVIII (2016), pp. 864-869.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Memorias de la Real Academia Española, vol. XI*. Madrid, 1914.
- PINILLA GONZÁLEZ, Jaime. *El arte en los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1978.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Madrid, 1999.
- PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *La arquitectura gótica en la diócesis de Ciudad Rodrigo*. Salamanca, 1974.
- “El escultor Lucas Mitata”, *BSAA*, XLIII (1977), pp. 237-252.
- PLACZEK, Adolph. *The fantastic engravings: 203 plates and text of Architectura'. WendelDietterlin*. Braunschweig, 1968.
- PLON, Lisa. *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: copying and the Italian Renaissance print*. New Haven, 2004.
- PONZ, Antonio. *Viage de España. T. XII. Burgos, Lerma, Aranda de Duero, Ampudia, Medina de Ríoseco, Tordesillas, Medina del Campo, Salamanca, Alba de Tormes, Ávila, Ciudad Rodrigo*. Madrid, 1772-1794 (Ed. consultada: Madrid, 1947).
- PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda. *Iglesias de Santiago de la Puebla y Macotera*. Salamanca, 1979.
- “Sepulcros del Convento del Corpus Christi”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 13 (1984), pp. 83-90
  - “Sepulcros de la familia Solís en la Capilla Mayor del Convento de Santa Isabel de Salamanca”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 14 (1984), pp. 177-188.
  - “Sepulcro de los Maldonado en la Iglesia de San Benito de Salamanca”, *Salamanca: Revista*

*de Estudios*, 22-23 (86-87), pp. 21-56.

- “Los artistas en la Salamanca del s. XVI a través de los libros de bautismos”, *Memoria Ecclesiae*, IX (1996), pp. 185-220.

PORTAL MONGE, M.<sup>a</sup> de los Reyes Yolanda, HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita, y MORENO ALCALDE, Mercedes. “El escultor Juan Bautista de Salazar”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 26, (1990), pp. 167-188.

- “El escultor Juan Bautista de Salazar. Documentación sobre la obra del escultor Juan Bautista de Salazar”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 27-28 (1991), pp. 399-443.

PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, 1977.

PORTELA SILVA, M.<sup>a</sup> José. “Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 87-124.

QUADRADO, José María. *Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona, 1884.

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *La Catedral de Zamora*. Valladolid, 1982.

- “Capilla del Santísimo o de San Miguel” y “Capilla de San Ildefonso o del Cardenal”, *Las Edades del Hombre: Remembranza* [cat. expo. Zamora, 2001]. Zamora, 2001, pp. 452-453 y 461-463.

RAMOS GORDÓN, José Manuel. “Santísima Trinidad”, *Las Edades del Hombre: Encrucijadas* [Cat. Expo. Arévalo, 2013], S.I., 2013, pp. 118-120.

RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José. “El convento de San Pablo: ambiente y contratiempos de una fundación monástica”, *Studia Zamorensia*, 1982 (III), pp. 81-106.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. 6 v. 3 t. Paris, 1955 (Ed. consultada: Barcelona, 1996).

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. “Escultores a caballo entre Salamanca y Valladolid a fines del XVI”, *Boletín: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 50 (2015), pp. 15-30.

- *Lucas Mitata. Un escultor singular (ca. 1525-1598)*. Valladolid, 2016 (a).
- “Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio”, *Boletín: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 51 (2016) (b), pp. 17-32.
- “El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago († 1563)”, *BSAA Arte*, 83 (2017), pp. 103-123.

REDONDO ÁLAMO, M.<sup>a</sup> Ángeles. “La figura del hidalgo en la sociedad española”, *Revista de Folclore*, 17 (1982), pp. 152-160.

REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del

Renacimiento en España”, *BSAA*, LII, 1986, pp. 261-282.

- *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid, 1987.
- “Apuntes para la historia del desaparecido convento de San Bernardo de Salamanca: Su edificio”, *BSAA*, LVI(1990), pp. 436-458.
- “El programa iconográfico del claustro bajo del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)” en CALLEJA GONZÁLEZ, M.<sup>a</sup> Valentina (coord.) *Actas del II congreso de historia de Palencia. Tomo V: H.<sup>a</sup> del arte, Palencia en la H.<sup>a</sup> de la lengua y literatura*, Historia de la educación. Palencia, 1990, pp. 129-154.
- “Noticias sobre Alejo de Encinas y otros pintores activos en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI”, *Salamanca: Revista de Estudios*, n.º 48 (2002), pp. 175-186.
- “Lucas Mitata y la escultura funeraria de la catedral de Ciudad Rodrigo”, en AZOFRA, Eduardo y YARZA LUACES, Joaquín (Coords.). *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*. Salamanca, 2006, pp. 445-469.
- “L’apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux”, en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle: études et recherches*. París, 2011, pp. 138-149.

REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María. “El convento de San Esteban”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año III, n.º 30 (junio de 1905), pp. 141-143.

RIESCO TERRERO, Ángel. *Datos para la historia de Real Convento de Clarisas de Salamanca. Catálogo documental de su archivo*. León, 1977.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo y QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio. *Iconografía de San Ildefonso, arzobispo de Toledo*. Madrid, 2005.

RÍO DE LA HOZ, Isabel (del). *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Valladolid, 2001.

RIVERA BLANCO, José Javier y RODICIO RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> Cristina. “Francisco Julí, escultor y cantero”, *BSAA*, XLVII(1981), pp. 415-423.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *Catálogo de pinturas de la Catedral de Zamora*. Zamora, 2013.

RODRIGUES MOURINHO, António. “O retabulo do altar mor da catedral de Miranda do Douro (Portugal)”, *BSAA*, LIV (1988), pp. 411-425.

RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda y ALEJO MONTES, Francisco Javier. “Régimen docente y académico: la Universidad Clásica” en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (coord.). *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. 2. Estructuras y Flujos*. Salamanca, 2002, pp. 539-586.

RODRÍGUEZ CUBERO, José Diego. “La construcción del Puente de Boeza en Ponferrada (Siglos XVI y XVII)”, *Tierras de León*, 42 (2004), pp. 186-214.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en

Salamanca”, *AEA*, 49, 195 (1976), pp. 247-272.

- *Las catedrales de Salamanca*. Madrid, 1979.
- *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca, 1987.
- *Guía artística de Salamanca*. León, 1989.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio. “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca”, *BSAA*, XLV (1979), pp. 387-416.

- “Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández”, *BSAA*, XLVI (1980), pp. 407-424.
- “El ensamblador Antonio González Ramiro” *AEA*, 53, 211 (1980), pp. 319-344.
- “Escultores salmantinos del siglo XVII: Jerónimo Pérez”, *BSAA*, XLVII (1981), pp. 321-334.

RODRÍGUEZ QUINTANA, Milagros I. *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*. Toledo, 1991.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe. *Historia de Coca (estudios y documentos)*. Segovia, 1998.

RODRÍGUEZ PARDO, José Manuel. “Fray Antonio de Fuentelapeña y la racionalidad de los animales”, *Revista española de filosofía medieval*, 17 (2010), pp. 157-170.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio. “Vangorla, Mateo de. Maniquí para prácticas de cirugía”, *El siglo de fray Luis de León, Salamanca y el Renacimiento*. Salamanca, 1991, pp. 198-199.

ROJO FERNÁNDEZ, Daniel. *Religiosidad barroca en la Universidad de Salamanca. La Real Capilla de San Jerónimo 1600-1625*. Salamanca, 2014.

ROJO VEGA, Anastasio. “Documentos para la Historia del Arte en los protocolos de Medina del Campo”, *BSAA*, LXI (1995), pp. 369-375.

ROSENTHAL, Earl. “The image of Roman architecture in Renaissance Spain”, *Gazette des Beaux-Arts*, LII (1958), pp. 329-346.

- *The Cathedral of Granada. A study in then Spanish Renaissance*. Princeton, 1961.

RUIZ-AYÚCAR, María Jesús. “La escultura abulense en el siglo XVI”, en MARTÍN GARCÍA, Gonzalo (coord.). *Historia de Ávila. Vol. V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1.ª parte)*. Ávila, 2013, pp. 593-626.

RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves y CASTRO SANTAMARÍA, Ana. “Colegios desaparecidos” en RODRÍGUEZ SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (coord.). *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. 2. Estructuras y Flujos*. Salamanca, 2004, pp. 471-485.

SAGREDO Y FERNÁNDEZ, Félix. *Siglo de Oro. Briviesca 1568-1668. Arte e Historia*. Burgos, 1968.

SALAZAR (DE) Y ACHA, María Paz. “Noticias históricas de las capillas y altares de la catedral de Ciudad Rodrigo en las actas capitulares de los siglos XVI y XVII”, en AZOFRA, Eduardo y YARZA LUACES, Joaquín (Coords.). *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*. Salamanca, 2006, pp. 411-454.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “Atribución de una talla a Juan de Montejo y otras noticias documentales”, *AEA*, 50, 199 (1977), pp. 335-336.

- “El escultor Gaspar de Acosta (h. 1560-1621)”, *El Correo de Zamora*, 14/09/1979, pp. 12-13.
- *La iglesia saucana de San Juan Bautista y Hernando de Nates*. Fuentesauco, 1980.
- “El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote”, *BSAA*, XLVI (1980), pp. 329-350
- “Hitos de escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI”, *Stvdia Zamorensia*, III, (1982), pp. 63-79.
- “Calvario y Nacimiento”, *Las Edades del Hombre: Remembranza* [Cat. Expo. Zamora, 2001]. Zamora, 2001, pp. 468-469.
- *La iglesia de San Andrés en Zamora y el mecenazgo de Sotelo*. Zamora, 2016 (a).
- “San Cristóbal”, *Las Edades del Hombre: Aqua*. [Cat. expo. Toro, 2016], [S. I.], 2016 (b), pp. 344-345.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. “Cristo Yacente”, *Las Edades del Hombre: El Árbol de la Vida*. [Cat. Expo. Segovia, 2003]. Segovia, 2003, pp. 358-359.

- “San José con el Niño”, *La pieza del Mes: Fundación Museo las Ferias*. Valladolid, 2011, pp. 174-175.

SÁNCHEZ CABAÑAS, Antonio. *Historia Civitatense*. Manuscrito del siglo XVII, (Ed. consultada: Salamanca, 1967 y Ciudad Rodrigo, 2001).

SÁNCHEZ GÓMEZ, Juan Manuel. “Pedro González de Mendoza, obispo de Salamanca, en el Concilio de Trento”, *Salmanticensis*, vol. 6, fasc. 1 (1959) pp. 107-130.

SÁNCHEZ LOMBA, Manuel. “El escultor Lucas Mitata y el obispo Galarza en la Catedral de Coria”, *Norba: revista de arte*, 9 (1989), pp. 45-61.

SANTANDER RODRÍGUEZ, Teresa. “La creación de la cátedra de Cirugía en la Universidad de Salamanca”, *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, Año IV (1965), pp. 191-213.

SANZ, M.<sup>a</sup> Jesús. “Festivas demostraciones de Nimega y Burgos en honor de la reina doña Ana de Austria”, *BSAA*, XLIX (1983), pp. 375-396.

- SANZ ARROYO, José Andrés. *Aldeaseca, un lugar en la tierra de Alba*. S. L., 2016.
- SANZ ARTIBUCILLA, José María. “El maestro entallador Pierres del Fuego”, *Príncipe de Viana*, 5/15 (1944), pp. 145-158.
- SANZ HERMIDA, José María y SANZ RAMOS, José. “Honras solemnes que la Universidad de Salamanca hizo a la muerte de la reina doña Anna, seguidas de los poemas inéditos a las mismas de Henrique Cock Gorcomio, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 44 (2000), pp. 369-405.
- SANZ PASTOR FERNÁNDEZ DE PIEROLA, Consuelo. *Guía de la exposición Alonso Berruguete*. Madrid, 1961.
- SCHUBERT, Otto. *Historia del Barroco en España*. Madrid, 1924.
- SEBASTIÁN, Santiago. “Fachada de la Universidad de Salamanca y patio de las escuelas menores”, *Anales*, 43. México, 1974, pp. 5-36
- “El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca”, *Goya: revista de arte*, 137 (1977), pp. 296-303.
  - *Arte y Humanismo*. Madrid, 1978.
  - “El Renacimiento”, en *Historia del arte hispánico*. Vol. 3. Alhambra, 1978.
  - “Los soportes antropomorfos y sus variaciones”, *Fragmentos*, 8-9 (1986), pp. 64-77.
- SENDÍN CALABUIG, Manuel. *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*. Salamanca, 1977.
- *Ciudad Rodrigo*. León, 1983.
  - *Arquitectura y heráldica de Ciudad Rodrigo (siglos XV y XVI)*. Salamanca, 1986.
- SERRANO, R., MIÑANA, M.<sup>a</sup> L., HERNANSANZ, A., CALVO, R., y SARRIA, F. *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza, 1992.
- SERRANO GARCÍA, Raquel. *El retablo aragonés del siglo XVI: Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza, 1992.
- SERRANO FATIGATI, Enrique. “Retablos españoles ojivales y de la transición al Renacimiento”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 9, 102-104 (1901), pp. 204-218.
- SIERRO MALMIERCA, Ángel. *Itinerario por los retablos de Ciudad Rodrigo en sus Arciprestazgos y en otros lugares*. Madrid, 1997.
- SINGUL, Francisco y SUÁREZ OTERO, José (Comis). *Santiago. La Esperanza* [Cat. Expo. Santiago de Compostela, 1999]. Xunta de Galicia, 1999.
- SOLIS RODRÍGUEZ, Carmelo. *Luis de Morales*. Badajoz, 1999.
- SOTO DE AGUILAR, Diego. “De la diferencia de hidalguías y de los títulos que los hidalgos tienen

de sus privilegios”, *Hidalguía*, 8 (1955), pp. 9-16.

- “De la diferencia que hay entre el hidalgo, el escudero, infanzón y gentiles hombres”, *Hidalguía*, 10 (1955), pp. 299 y ss.

SURTZ, Ronald. “La entrada de Ana de Austria en Burgos (1570): lecciones iconográficas para una reina”, en BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (Coord.). *Homenaje a Luis Quirante*. Vol. 1. Valencia, 2003, pp. 385-397.

TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. “Sillería de Coro”, *Las Edades del Hombre: Encrucijadas [Cat. Expo. Astorga, 2000]*, S. I., 2000, pp. 339-341.

TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Salamanca y sus alrededores. Su pasado, su presente y su futuro*. Salamanca, 1944.

TORMO Y MONZÓ, Elías. *Salamanca. Las Catedrales*. Madrid, 1935.

TORRES PÉREZ, José María. *El retablo mayor de la Iglesia de San Pedro de Gata (Cáceres): una obra del escultor Pedro de Paz y del pintor Pedro de Córdoba*. Cáceres, 1985.

- “Una obra de Lucas Mitata: el Cristo de la Expiración de Brozas” *Norba: revista de arte*, 8 (1988), pp. 279-283.

TURCAT, André. *Etienne Jamet, alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l’Inquisition*. París, 1994.

URREA, Jesús. “Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega”, *BSAA*, XXXIX (1973), pp.500-505.

- “Manuel Pereira: introducción a la escultura barroca madrileña”, *BSAA*, XLIII (1977), pp. 253-268.
- “Los maestros de Toro. Nuevos datos y obras”, *BSAA*, XLVIII (1982), pp. 243-252.
- “El templo, la torre y el retablo de Matapozuelos”, *BSSA*, LIII (1987), pp. 259-270.
- *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid, 1996.
- “Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10 (2006), pp. 3-14.

URREA, Jesús (dir.). *Casas y palacios de Castilla y León*. Valladolid, 2002.

- *Museo Nacional de Escultura II: La belleza renacentista*. Valladolid, 2004.

URREA, Jesús (coms.). *La escultura en Valladolid hacia 1600 [Cat. Expo. Valladolid 1985]*. Valladolid, 1985.

- *Valladolid capital de Corte [Cat. Expo. Valladolid, 2003]*. Valladolid, 2003.

URREA, Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “El arte en Medina del Campo”, *Historia de Medina del Campo y su Tierra, Vol. I*. Valladolid, 1986.

VARGAS, J (de). “Colegio mayor de Santiago Apóstol (vulgo del Arzobispo)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año III, n.º 30 (junio de 1905), pp. 124-127.

VASALLO TORANZO, Luis. “A propósito del escultor Juan de Montejo”, *Goya: revista de arte*, 2004 (a) (299), pp. 68-79.

- *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda: escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Zamora, 2004 (b).
- “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”, *AEA*, 82, 328 (2009), pp. 355-366.
- *Juan de Anchieta: aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid, 2012.
- “Quo vadis, Domine?” y “La Muerte de Simón el Mago”, en *El Museo crece. Últimas Adquisiciones 2005-2010*. Madrid, 2011, pp. 46-49.
- *Juan de Anchieta: aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid, 2012.
- “San Juan Bautista”, *Las Edades del Hombre: Agua*. [Cat. expo. Toro, 2016], [S. I.], 2016, pp. 204-205.

VÁZQUEZ DE PARGA MANSILLA, J. “Parroquia de San Juan de Bárbalos en Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año III, n.º 30 (junio de 1905), pp. 121-123.

VEGA ROJO, Anastasio. *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*. Valladolid, 1999.

VELADO GRAÑA, Benito. *La Catedral de Astorga y su museo*. León, 1991.

VÉLEZ DE CHAURRI, José Javier. “Cercle de Juan de Juni. Mare de Déu de l’ Assumpció”, en *Fons del Museu Frederic Marés /3. Catàlegd’ esultura i pintura del ssegles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc*. Barcelona, 1996, pp. 133-134.

VICENTE MÉNTRIDA, Marta. *Reformas sanitarias y asistenciales en la ciudad de Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVIII* (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca, 2011.

VILLAR Y MACÍAS, Manuel. *Historia de Salamanca...* [Libros I al IX]. Salamanca, 1883-1887[Ed. consultada: Salamanca, 1973-1975].

VILLEGAS, Félix. “Restauración del retablo de La Quinta Angustia de la Catedral de Ciudad Rodrigo” en AZOFRA, Eduardo y YARZA LUACES, Joaquín (Coords.). *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*. Salamanca, 2006, pp. 471-486.

VOCES JOLÍAS, José María. *Arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*. Ponferrada, 1987.

VV.AA. *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Tomo I. Madrid, 1977.

VV.AA. *El arte de la Orden Jerónima: historia y mecenazgo*. Bilbao, 1999.

VV.AA. “La utilización del granito de Los Santos en la ciudad de Salamanca”, *Studia Geologica Salmantica*, 45, 1 (2009), pp. 7-40.

WEISE, Georg. *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*. Reutlingen, 1925.

WIND, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, 1972.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “El retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava (Palencia)”, *BSAA*, XLV (1988), pp. 361-375

ZERNER, Henri. *École de Fontainebleau*. París, 1969.

ZOFIO LLORENTE, Juan Carlos. “Reproducción social y artesanos. Sastres, curtidores y artesanos de la madera madrileños en el siglo XVII”, *Hispania. Revista Española de Historia*, 237 (2011), pp. 113 y ss.

#### GRANDES COLECCIONES

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (coord.). *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. 10 vols. Victoria-Gasteiz / Madrid, 1992-1996.

*The Illustrated Bartsch*, New York, 1970-2010.

*The New Hollstein dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700*. Países Bajos, 1993-2017.

#### INFORMES Y MEMORIAS DE RESTAURACIÓN

*Salamanca. Conjuntos Históricos. Restauraciones de monumentos*. Salamanca, 1985.

ARTE Y CIENCIA S. A. *Informe de la restauración de los retablos de Santa Catalina y Nuestra Señora del Rosario de Palencia de Negrilla*. Salamanca, 1989.

FPH (FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE CASTILLA Y LEÓN). *Memoria final. Restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Palencia de Negrilla*. Salamanca. Salamanca, 2009.

Archivo Catedralicio de Salamanca (ACSa)  
Archivo Diocesano de Salamanca (ADSa)  
Archivo General de Indias (AGI)  
Archivo Histórico Nacional (AHN)  
Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSa)  
Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPVa)  
Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa)  
Archivo Municipal de Salamanca (AMSa)  
Archivo Municipal de Valladolid (AMVa)  
Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChVa)  
Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSa)



Procedencia de las fotografías: **AHPSa** (73 y 579); **Carlos Brasas** (497); **Antonio Casaseca** (37, 508 y 509); **Santiago Cortés** (200, 202, 203 y 207); **El Viso** (310, 311 y 312); **Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid** (165, 292, 314, 351, 362 y 577); **José Manuel Rodríguez** (86, 87, 100, 102, 225, 238, 239, 240, 241, 271, 277, 279, 281, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 295, 297, 325, 326-331, 345, 346, y 367); **José Ángel Rivera** (446 y 472); **Luis Vasallo** (483);

De las ilustraciones: 42, 45, 47, 51, 53, 61, 64, 66, 77, 79, 82, 101, 102, 139, 162, 171, 198, 199, 206, 288, 289, 290, 291, 304, 305, 319, 445, 446, 472, 476, 478, 480, 482, 485, 486, 487, 488, 490, 493 y 575, **sus instituciones, organismos y particulares propietarios.**

Las restantes fotografías son **de la autora.**

De los dibujos: **Miguel Ángel Zalama** (292); **Luis Alberto Mingo** (353).