

Pintura del primer tercio del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora

Painting of the first third of 16th century in the old diocese of Zamora

Irene FIZ FUERTES

Universidad de Valladolid

irunefiz@fyl.uva.es

RESUMEN

EL ARTÍCULO se propone reconstruir el panorama pictórico de la diócesis zamorana en el siglo XVI. La mayoría de los retablos eran de pintura, pero nos han llegado escasos restos materiales así como documentales. Es clara la pervivencia del sustrato flamenco durante las dos primeras décadas de siglo, tratándose además de una pintura muy influenciada por grabados del norte de Europa. Hacia 1525 se empiezan a percibir atisbos de renacimiento que se traduce en un mayor manejo del espacio así como en la introducción de estampas de origen italiano. Entre los responsables de este cambio están seguidores del Maestro de Astorga.

PALABRAS CLAVE: Pintura, retablo, hispanoflamenco, renacimiento, grabados, Zamora.

ABSTRACT

The aim of this paper is to shed a new light on the pictorial landscape of the Zamora diocese during the 16th century. Given that most of the retables were made out of wood, we barely have kept material remains or even documents related to these masterpieces. In spite of all, it is easy to ascertain the Flemish influence for the two first decades of this century, not to mention the north european influence of engravings. From 1525 on, we can observe the first glimmers

of renaissance in the way space is treated and the introduction of religious prints from Italy. Followers of Astorga Master were responsible of this change.

KEY WORDS: Painting, retable, hispano-flemish, renaissance, engravings, Zamora.

0. INTRODUCCIÓN

El marco de estudio del presente trabajo¹ es la antigua diócesis de Zamora, cuyo territorio era mucho más restringido que el de la actual. Se encontraba dividida en cuatro arcedianatos: Zamora, Tierra del Vino, Sayago y Toro, pero los núcleos de poder se reducían a dos: las ciudades de Toro y Zamora en torno a las que orbitarán el resto de las áreas. A este territorio se une en el noroeste el de la zona de Alba y Aliste, englobada en dos vicarías pertenecientes al obispado de Santiago, aunque desde el punto de vista artístico eran receptoras de los artífices zamoranos. Benavente pertenecía a la diócesis de Oviedo, aunque en ocasiones también se contó con la presencia de artistas zamoranos, al igual que en los territorios de la diócesis de León más cercanos a Zamora.

Toro y Zamora, por tanto, se nos presentan en la época que nos ocupa como dos focos potentes y diferenciados de los que ha pervivido escasa obra, aunque en el caso toresano se ha conservado mucha más documentación, sobre todo en protocolos notariales. No obstante, los inventarios incluidos en los libros de fábrica de las parroquias, hechos con motivo de las visitas del provisor, permite comprobar que la mayoría de los retablos consignados eran pictóricos, muy por encima de los realizados únicamente en talla.

1. PRECISIONES ESTILÍSTICAS Y TERMINOLÓGICAS

Como en el resto del territorio hispánico, en Zamora se parte de un modelo hispanoflamenco para ir incorporando paulatinamente el repertorio renaciente, de modo superficial y eminentemente decorativo en un primer momento.

1 Este artículo ha sido elaborado en el marco del GIR de la Universidad de Valladolid *Idintar: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo*.

Así mismo, se engloba en el proyecto de investigación *Poder, sociedad y fiscalidad en la Meseta norte castellana en el tránsito del Medievo a la Modernidad*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Plan Nacional de I+D+i (2012-2014) (HAR2011-27016-C02-01). Dicho proyecto forma parte de un proyecto coordinado entre las Universidades de Valladolid y la Universidad del País Vasco (*Poder, sociedad y fiscalidad en la Corona de Castilla: un estudio comparado de la Meseta Norte y de la Cornisa Cantábrica en el tránsito del Medievo a la Modernidad* (HAR2011-27016-C02) y está integrado en la red temática *Arca Comunis* (<http://arcacomunis.uma.es>).

Los estudios de la pintura de los inicios del XVI suelen centrarse en el análisis de este repertorio y la propiedad de denominar Renacimiento a las manifestaciones del primer tercio de siglo. Sin embargo, antes de abordar este asunto, conviene detenerse, aunque sea brevemente, en la problemática que plantea la pintura hispanoflamenca². No se trata de entrar a valorar lo adecuado o no del término, sino de subrayar algunos aspectos. En primer lugar, la variedad de opciones estilísticas que engloba, incluso en una misma área geográfica, pues no es un único modelo el que se adopta sin fisuras. No es lo mismo la pintura de Roger van der Weyden, muy imitado en la península, que la dulzura y delicadeza de la llamada «segunda generación» de la escuela de Brujas, o que la expresividad de Dierick Bouts, neerlandés establecido en Lovaina. Y todos estos modelos influyen en nuestro territorio.

En segundo lugar, más que de flamenco, deberíamos hablar mejor de un modelo del norte. Junto con la indudable influencia de la pintura de Flandes que llegan a España no sólo por encargo de los grandes señores, sino por medio de las ferias, no fue menos decisiva en la conformación de un modo de hacer propiamente hispano el influjo de los grabadores alemanes de finales del siglo XV³. Merece la pena subrayar estos factores a tenor de la pintura que nos vamos a encontrar en el primer tercio de siglo en Zamora, que se muestra muy heterogénea pese a los pocos testimonios con que contamos para rehacer este periodo.

Partiendo de estas premisas, conviene empezar diciendo que las manifestaciones de pintura hispanoflamenca no son en Zamora sinónimo de imitación de la numerosa obra que dejó en la zona Fernando Gallego.

2. LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Hay aspectos relativos a la organización del trabajo de los que nada podemos aportar en este primer tercio de siglo debido a las lagunas documentales. Sin embargo, hay un rasgo fundamental que se presenta desde los primeros contratos conservados. En la mayoría de ellos se verifica que son los pintores los que contratan las obras retabísticas en origen para luego subcontratar la obra de talla. Existen dos razones distintas para tal hecho. La primera de ellas es, como ya se ha apuntado, el protagonismo de la pintura en la mayoría de los retablos hasta la década de los sesenta del

2 Para el estado de la cuestión enfocado globalmente se puede consultar A.A.V.V. *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: Museo Nacional de Cataluña-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

3 Si bien es cierto que los grabadores germanos están influenciados por el tipo de pintura de la que hablamos, pero con una personal interpretación.

siglo XVI, lo que convierte a la obra de talla en mero marco de las escenas pictóricas⁴. Por lo que podríamos decir que el control sobre la contratación de las obras procede del peso superior que tenga en un determinado contexto geográfico los retablos de talla o los de pintura⁵. La segunda tiene un sesgo más intelectual; se infiere de algunos de los contratos conservados que los pintores no sólo se encargaban de realizar la labor pictórica, sino de diseñar la traza del retablo. Los ejemplos zamoranos no dejan lugar a dudas: en 1505 Lucía Fernández contrata con Jácome Fernández Cabero una tabla con la *Asunción* para un altar en la iglesia del *Santo Sepulcro* en Toro, en el cual se precisan todas las características que ha de tener la talla del retablo en el que irá la pintura. En 1506 el entallador Juan Sánchez se compromete a dar hecho al pintor Juan de Vadillo la talla del retablo mayor de *San Julián de los Caballeros* en Toro. En 1527 Pedro Díez se compromete a *acrecentar* (siguiendo aún esquemas góticos) el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Roncesvalles. En una de las condiciones se especifica que «ha de llevar una repisa en lo viejo en que se asiente nuestra señora con sus molduras de la manera que Pedro Cabero pintor mandare»⁶. En 1530, Luis del Castillo, instalado en Toro dos años atrás, contrata el retablo de la iglesia de *San Juan*, en Almaraz de la Mota y se obliga «de hacer de talla e pintura un retablo para la iglesia de San Juan del dicho lugar de Almaraz»⁷, etc.

Este sistema de trabajo conlleva una dimensión empresarial que no debemos olvidar: otorga a los pintores indudable ventaja a la hora de dividir los beneficios, puesto que el comitente les encarga la obra a ellos en exclusividad, reciben por completo el pago de la obra y son los pintores, por tanto, los que estipulan cuánto ha de cobrar el oficial de talla.

Aunque queda fuera del marco cronológico que nos hemos marcados, no está de más decir que los ejemplos se multiplican desde la década siguiente tanto en Toro como en Zamora, con Lorenzo de Ávila, de nuevo Luis del Castillo y Blas de Oña

4 Con la excepción de la calle central que alberga la imagen del titular del templo, que solía ser de talla.

5 Se confirma este supuesto en otros focos de la península; los ejemplos son numerosos, pero citaremos dos de signo contrario. En Navarra, durante el primer tercio del siglo XVI, fueron los pintores quienes hicieron este papel de empresarios, ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro L. «Pintura». En FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *El arte del Renacimiento en Navarra*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2005, p. 279. En Aragón, el agotamiento de los talleres escultóricos acabado el primer tercio del siglo XVI, con la consiguiente hegemonía de los pictóricos, desembocó en «situaciones inéditas» en la que los pintores se hacen con encargos enteramente de bulto, CRIADO MAINAR, Jesús. *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura 1540-1580*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, p. 43.

6 NAVARRO TALEGÓN, José. «Pintores en Toro en el siglo XVI». En *Pintura en Toro. Obras restauradas*. Zamora: 1985, p. 8.

7 *Ibidem*, p. 13.

como principales exponentes de este modo de trabajar. Esta situación se mantendrá hasta el último tercio de siglo, cuando comienzan a imponerse los retablos de talla.

3. LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XVI EN LA CIUDAD DE ZAMORA

De la ciudad de Zamora y su ámbito de influencia no ha llegado pintura de los primeros años del XVI. Dos tablas con sendos profetas, David y Salomón, procedentes de *Santa María* de Castroponce (localidad entonces perteneciente a la diócesis de León, hoy a la de Valladolid) son el testimonio más antiguo que tenemos. Se trata de los restos de un retablo contratado en 1516 por el pintor afincado en Zamora Alejandro de Villestén⁸. Hay noticia de su actividad entre 1506 y 1510 en la parroquia de la Magdalena en Tamame, cuando realiza el desaparecido retablo mayor⁹, pero esta de Castroponce es su primera obra conservada y en ella se aprecia la dependencia de los modelos de Pedro Berruguete. Se percibe no sólo en la reiteración de reyes y profetas, motivo utilizado ya desde la pintura hispanoflamenca, sino también por el deseo de franquear el marco en la zona que se desenvuelve delante del personaje. En las tablas de Castroponce es perceptible en el modo en el que los reyes traspasan el pretil: Salomón descansa en él con un libro y David apoya la cítara (fig. 1).

8 REDONDO CANTERA, M.^a José; FIZ FUERTES, Irune. «El pintor Zamorano Alejandro de Villestén y el retablo de Castroponce (Valladolid)». *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1998, 15, p. 253-261.

9 Con anterioridad no había retablo, sólo *la imagen de la Magdalena con su tabernáculo*, A.H.D.Za., Tamame, *Santa María Magdalena*. Fábrica y Visitas I. Visitas de 1491 y 1493. Fue entallado por el maestro Giralte, fiador de Juan de Bruselas en el retablo de María Niño de Portugal en 1508, donde vuelve a figurar nuestro pintor también como fiador. VASALLO TORANZO, Luis; FERNANDEZ SALMADOR, Ana Isabel. «La capilla de don Juan Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1989, LV, p. 383.

Los pagos al pintor en Tamame se prolongan hasta 1510. El retablo se tasa en 1511; la parte de pintura por un tal «Muxica», la de escultura, por Sancho de Ampuero.



Figura 1. Alejandro de Villestén. David. Iglesia de Santa María. Castroponce (Valladolid).



Figura 2. Alejandro de Villestén. Jeremías. Retablo de la Capilla del chantre. Iglesia de San Félix. El Perdigón (Zamora).

Por otra parte, hay un fuerte deseo de individualizar y dotar de realismo a los rostros, del mismo modo que lo hace Berruguete. Asimismo, se percibe la contradicción existente en las predelas del paredón, entre la interrupción del espacio tangible por el fondo dorado y el deseo de proporcionar una ilusión de tridimensionalidad mediante la figuración del alféizar y los objetos que se apoyan en él. Sin embargo, sus cualidades distan mucho de las de Berruguete, sobre todo en lo que se refiere a la proporción anatómica y a la verosimilitud en los valores táctiles.

El documento que vincula estas dos tablas con Villestén no es el contrato de la obra, sino la escritura en la que Pedro Ramírez, platero medinense, sale como fiador de nuestro pintor en la obra que se ha comprometido a hacer «conforme a la muestra que mostró al señor provisor de León». El plazo de realización se fijó en un año y medio y el precio, en 78.000 maravedís. La noticia, además, permite que nos adentremos en el complicado entramado de relaciones que se mantienen en la zona de Tierra de Campos: un pintor vecino de Zamora realiza el retablo de una parroquia perteneciente a la diócesis leonesa en la que se perciben las huellas de Pedro Berruguete y sus obras palentinas.

El hecho de que se acuda a un pintor ajeno a la diócesis plantea el interrogante de si esto se debe a la ausencia de pintores de pincel en León, pero hay que descartar

esta conjetura, ya que existen varios artífices documentados de esa época¹⁰. Tampoco parece plausible que se elija a Alejandro debido a que la calidad de su obra fuera superior a la de los pintores leoneses, habida cuenta de las limitaciones para la representación que tuvo nuestro pintor. La hipótesis más factible nos lleva a pensar en una elección por motivos económicos, ni siquiera territoriales, ya que Castroponce está considerablemente lejos de la ciudad de Zamora y de su ámbito de influencia. En todo caso da la impresión de que no hay trabas por la intervención de un pintor ajeno a la diócesis; parece que no hablamos, como en otras profesiones, de un sistema corporativo cerrado, al menos en esta época, que impida la injerencia de pintores ajenos a la diócesis leonesa, del mismo modo que no lo hallamos en la de Zamora.

Poco después, probablemente en 1517¹¹, hemos hallado un fragmento de una concordia de Alejandro, su mujer Inés Costilla, la hermana de ésta y dos criados del pintor, con un tal Cristóbal de Zamora y su mujer. Del texto se desprende que Alejandro y sus criados acuchillaron a Cristóbal de Zamora y que, de resultas de la reyerta, éste perdió su mano izquierda y se vio inhabilitado para su oficio, que no se especifica¹². De su contenido también deducimos que el agredido no quedó satisfecho con la resolución del pleito ante las autoridades zamoranas, y decidió recurrir a la fórmula de conciliación en lugar de apelar la sentencia pronunciada.

Alejandro hubo de compensar a la parte contraria con 10.000 maravedís, así como a no pasar por delante de las casas en las que vivía su oponente, situadas en la Rúa de los Francos. El documento nos proporciona algún dato más para la biografía de Alejandro: el nombre de su mujer y la posesión de dos criados, lo que nos indica una posición económica holgada además de la posible vecindad en la Rúa de los Francos o sus aledaños. Lamentablemente nos quedamos sin saber la razón de la reyerta, pero en todo caso la resolución de conflictos por métodos violentos y expeditivos era muy habitual en todas las esferas sociales.

A partir de las tablas de Castroponce le hemos atribuido los profetas de la parte superior del retablo de la capilla del Chantre en la parroquia de *San Félix* de El Perdigón, obra realizada hacia 1525 (fig.2). El deseo de espacialidad se ha agudizado, nos hallamos ante un espacio tangible, en el que el fondo dorado se limita a cubrir la espalda del representado, lo que permite ver el paisaje que surge tras de sí. Frente a Castroponce, ahora encontramos que no sólo hay un espacio tangible delante de ellos, con el pretil en el que se apoyan diversos elementos, sino que detrás se sitúa un

10 Vid. RODICIO, Cristina. *La pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de León*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1985.

11 El legajo está muy deteriorado. Se encuentra, junto con otras escrituras fechadas en 1517, inserto en un protocolo de 1532. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 19, fols. 35-36.

12 Era ésta una costumbre más extendida de lo que pensamos entre gentes que desempeñaban un oficio en el que las manos eran herramienta imprescindible.

murete, se crea un espacio real entre éste y el antepecho en el que se desenvuelven los personajes. Como Berruguete, se aleja de las representaciones estereotipadas, desea dotar de individualidad a cada rostro y huye de la idealización; el deseo de verismo le lleva incluso a presentarlos mal rasurados, en el caso de Salomón y Ezequiel, otro detalle copiado del pintor palentino. Es esta su mayor virtud, fallando en cambio en la representación de una anatomía plagada de incoherencias, como ya se ha visto en Castroponce.

El resto de la pintura conservada en este primer tercio hay que situarla en una fecha en torno a 1525, pero antes de analizar este momento, es preferible profundizar sobre el perfil que nos ofrece Toro y su zona de influencia en estas dos primeras décadas de siglo.

3. TORO 1500-1520

En dicha zona contamos con una serie de obras y documentos que nos permiten trazar un panorama más rico que confirma la diversidad de opciones de la pintura del momento, así como la fuerte impronta del grabado.

De las pinturas conservadas, todas ellas tablas desmembradas de antiguos retablos, podemos atribuir tres a un pintor afincado en Toro llamado Jácome Fernández Cabero. Para su identificación, hay que partir de una tabla de la *Piedad* (fig.3) firmada «IACOME» en la parte baja de la composición con caracteres góticos, inscrito en una cartela en la parroquia de Villavellid (localidad vallisoletana en el ámbito de influencia de Toro, perteneciente a la diócesis zamorana en el siglo XVI)¹³. Esta tabla y una *Oración en el Huerto*, de idéntico estilo y similares medidas, se encuentran situadas en el presbiterio, cada una a un lado del actual retablo, construido a finales del siglo XVI¹⁴ y que seguramente vino a sustituir a uno anterior del que formarían parte estas dos tablas, ya que las escenas de la pasión de Cristo son comunes a la mayoría de los retablos, independientemente de la titularidad de la iglesia.

La suposición hecha por Navarro TALEGÓN de que el Jácome que firma esta tabla es el pintor que trabaja en Toro en las dos primeras décadas del siglo XVI¹⁵, aparece ahora avalada por el descubrimiento hace unos años de otra pintura de idéntico estilo a las de Villavellid en la iglesia del *Santo Sepulcro* de Toro. Este hecho apoya

13 PARRADO DEL OLMO, Jesús. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1976, p. 308.

14 El retablo era de talla y fue realizado por Tomás de Troas, PARRADO DEL OLMO, Jesús. *Op. cit.*, p. 307.

15 NAVARRO TALEGÓN, José. «Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna». En *Historia de Zamora*. Zamora: 1995, t. II, p. 561.

la hipótesis de que las tablas de Villavellid fueron hechas por un pintor toresano. La coincidencia del nombre de pila con el de Jácome Fernández Cabero hace muy factible por tanto que nos hallemos ante una misma personalidad.

Tenemos tan sólo dos escrituras que marcan fechas extremas que apenas permiten enmarcarlo cronológicamente. Aparece documentado por primera vez en Toro el 29 de diciembre de 1505, en el documento ya mencionado por el que Lucía Fernández le encarga una pintura para la sepultura de su difunto esposo. La segunda referencia, fechada en 20 de febrero de 1521, alude a la curaduría ejercida sobre un hijo de nuestro pintor, llamado Francisco Cabero, «hijo de Jacome Fernandez Cabero»¹⁶.

Pese a que en el contrato realizado en 1505 con Lucía Fernández se precisa que el artista deberá seguir como modelo el desaparecido retablo mayor de la iglesia del convento de *San Ildefonso*, contratado en 1502 por Pedro Berruguete¹⁷, lo cierto es que, en las tablas conservadas el estilo que está presente es el hispanoflamenco, sin que ello signifique filiación alguna con Fernando Gallego. Jácome opta por tipos humanos de rasgos más suaves y dulces, menos expresivos, así como por un mayor equilibrio compositivo. De hecho, su pintura está más cercana a los modelos de Roger van der Weyden que a la de ningún pintor autóctono, como se evidencia en el uso de grisalla en el marco arquitectónico de la *Piedad*, recurso frecuente en el artista flamenco.

Destaca además de este artista es la maestría con la que utiliza el color, como se percibe en las ropas de sus personajes, en las que gracias a su destreza consigue dotar a las telas de unos brillos tornasolados. Asimismo, comparte con los mejores artistas hispanoflamencos el gusto por la representación pormenorizada de la naturaleza tanto en el paisaje de la lejanía como en primer plano. Este interés por los particulares no le lleva a perderse en lo anecdótico, ni es obstáculo para que en sus obras percibamos una claridad compositiva. Nos hallamos pues, ante un magnífico pintor que forma parte de lo más destacado de la pintura hispanoflamenca.

La pintura de la *Bajada de Cristo al Limbo* fue hallada en 2002 en la iglesia del *Santo Sepulcro*¹⁸. Tras su restauración, se puede apreciar el preciosismo del autor en detalles como la cruz que porta Jesucristo. La atribución a Jácome se justifica por la

16 NAVARRO TALEGÓN, José. *Op. cit.*, 1985, p. 8. En el documento no se especifica que el pintor haya muerto. Tal hecho se puede interpretar como un *lapsus* del escribano, puesto que normalmente la curaduría de un menor implica su orfandad, pero la delegación en terceros de la tutela de un hijo no sólo ocurría por fallecimiento, otras de las causas frecuentes es el encarcelamiento del progenitor.

17 NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora: Caja de Ahorros Provincial, 1980, p. 140.

18 Debo a Luis Vasallo Toranzo el conocimiento de esta pintura. Pese a la coincidencia en la paternidad y en la localización de la tabla en la iglesia del Sepulcro, queda descartada su identificación

comparación de tipos humanos; Jesucristo apenas difiere de las tablas de Villavellid y Eva tiene el mismo rostro que la Magdalena de la Piedad firmada por el pintor. Las medidas y formato de la tabla invitan a pensar que formó parte de un primitivo retablo, quizá del mayor. Cabe creer también que provenga de los vecinos templos de *Santa Marina* y *San Juan de los Gascos*. Ambas iglesias, desaparecidas, dependieron de este convento, que fue cabeza de la Orden del Santo Sepulcro en Toro hasta su fusión con la Orden de San Juan en el siglo XVI. Sin embargo, su iconografía encaja a la perfección con la que tendría el primitivo retablo mayor, del que se habla en un pleito de 1539, continuado en 1542¹⁹, en él varios testigos afirman que «sube el dicho retablo hasta la bóveda», pero que nada nos aclaran de su advocación, sólo de su magnitud. No será hasta 1691, momento en el que se decide cambiar el retablo por el actual, cuando se describa de forma sumaria. Se nos dice que era *de talla y pincel dorado*, estaba dedicado a Cristo Resucitado «con las insinias de la resurrección e otras imágenes e tiene de bulto a Jesucristo resucitado»²⁰.

Custodiadas en la iglesia de *San Sebastián* en Toro existen cuatro tablas que fueron hechas en esta misma época por un pintor anónimo: la *Coronación de la Virgen* por los ángeles (fig. 4), procede de la iglesia de *San Martín* de Pinilla de Toro²¹. Las tres restantes, que representan a *Dios Padre entronizado*, *Epifanía* y *Resurrección*, fueron encontradas en la propia iglesia de *San Sebastián*.

con el retablo de Antón Jimeno encargado por su viuda, ya que éste estaba consagrado a la Asunción de la Virgen.

- 19 El litigio está motivado por unas casas, pertenecientes a un tal Nicolás de Humaña, que se encuentran anejas a la cabecera del templo, lo cual impide su ampliación. Las autoridades de la Orden de los Hospitalarios arguyen que dichas casas impiden la iluminación del templo, y es precisamente por este motivo por lo que se habla transversalmente del retablo mayor en diversos testimonios referidos a las troneras en la zona alta del presbiterio. Uno de los testigos dice que *ha visto el retablo e luces, e que si no se quita el retablo de la dicha capilla no se pueden hacer luces a la parte de las casas del dicho Umaña, porque el retablo que está en la capilla mayor toma toda la frente de la dicha capilla mayor adonde están las casas del dicho Umana*. A. R. Ch., Pleitos Civiles, Varela (Fenecidos), sign. 555-4, 1542. Es continuación de un pleito iniciado en 1539, A. R. Ch. Pleitos Civiles, Varela (Fenecidos), sign. 584-4.
- 20 PÉREZ MONZÓN, Olga. «La iglesia del Santo Sepulcro de Toro y sus anejas de Santa Marina y San Juan de los Gascos». En *I Jornadas de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza-Calatayud: Alpuerto, 1991, p. 259.
- 21 NAVARRO TALEGÓN, José. *Op. cit.*, 1980, p. 362.



*Figura 3. Jácome Fernández Cabero.
Piedad. Iglesia de Santa María.
Villavellid (Valladolid).*



*Figura 4. Maestro de Pinilla.
Coronación de la Virgen. Iglesia
de San Sebastián. Toro (Zamora).
En el ángulo inferior: Mestro E.S.
Virgen de Einsiedeln (detalle).*

En este caso sí que podemos hablar de mayores afinidades con Fernando Gallego, aunque es un pintor mucho menos expresivo. Comparte con el salmantino la monumentalidad de las figuras, pero no el gusto por los espacios desahogados. Esta monumentalidad se percibe sobre todo en las figuras entronizadas de la Virgen y Dios Padre, las más relacionadas con la obra de Gallego, aunque el pintor de Toro confiere a los rostros y a la composición mayor rigidez y simetría. Respecto a su estilo, sus figuras se caracterizan por mantener una estricta frontalidad que condiciona un hieratismo de los cuerpos; los rostros son esquemáticos y estereotipados, sin interés por la individualización. El tratamiento espacial es propiamente hispanoflamenco, así como los sumarios interiores arquitectónicos, sin atisbo de elementos renacentes. Recurre a otros elementos propios de la pintura de la época, tales como los plegados angulosos en los ropajes para aportar volumen a las figuras y el uso del brocado de oro para decorar estas ropas y el fondo de alguna escena. La representación del paisaje es escueta, pues la figura humana es la protagonista casi absoluta de todas las representaciones.

Gómez Moreno fechó la *Coronación de la Virgen* en la segunda mitad del siglo XV²². Debido a los amplios volúmenes utilizados y a su corporeidad, pensamos que se puede adelantar la cronología al inicio del siglo XVI.

La posibilidad de enlazar la obra de este pintor con alguno de los nombres de pintores de pincel que conocemos por la documentación, pero sin obra conocida, es tentadora. Sin embargo, no contamos con ningún elemento que permita unir estas tablas a la producción de pintores coetáneos. Por otra parte, su estilo no concuerda con el de otras tablas autógrafas de la época, por lo que su autor pasa a engrosar la extensa lista de pintores hispanoflamencos anónimos que trabajaron por las mismas fechas en la Península y se le puede denominar como Maestro de Pinilla.

En cuanto al análisis de la documentación toresana de este periodo, destacan dos contratos de retablos que siguen la práctica habitual de demandar como modelo obras anteriores. Ya nos hemos referido al encargo que se hace a Jácome Fernández Cabero en 1505 y al retablo mayor de la parroquia de *San Julián* en la misma ciudad, encomendado en 1506 a Juan de Vadillo. En el primer caso se le pide al artista que siga como modelo el retablo mayor de la iglesia del convento dominico de *San Ildefonso* en Toro, obra empezada por Pedro Berruguete y terminada por Juan de Borgoña I²³. En el segundo se exige que se imite el retablo mayor de la iglesia de *San Lorenzo*, obra del taller de Fernando Gallego²⁴.

En la historiografía, se han utilizado estos contratos para confirmar la influencia de estas dos obras y por tanto de Pedro Berruguete y Fernando Gallego, dos de los «puntales» en los que se apoya tradicionalmente la pintura de la época. No se trata de negar esa influencia, sobre todo teniendo en cuenta que tomar como modelo un retablo anterior es algo que seguiremos encontrando habitualmente a lo largo de la centuria. Pero, como se ha apuntado, la pintura no se limita a seguir estas influencias.

Por otra parte, de la lectura atenta de los requerimientos que en realidad se hacen en los contratos, se desprende que poco o nada se habla de seguir unos modelos pictóricos. En el caso del retablo mayor de *San Julián* no es extraño, pues el documento conservado es la subcontrata que el pintor hace de la talla del retablo que le ha sido encomendado a él. En la obra encomendada a Jácome, se hace mayor hincapié en la imitación de la talla que en las características pictóricas de la obra en sí, a las que sólo se alude a través de la insistencia en lo dorado.

22 GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927, p. 340.

23 VASALLO TORANZO, Luis. «Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en el retablo de San Ildefonso de Toro». *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2003, 7, p. 15-24.

24 SILVA MAROTO, Pilar. *Fernando Gallego*. Salamanca: Caja Duero, 2004, p. 461-465, lo adscribe a Francisco Gallego.

Surge, por tanto, la duda de si se manda adoptar este modelo por su novedad estilística, o tal vez se trate de imitar el último gran retablo que se había realizado por entonces en la ciudad, sin sumar más implicaciones estilísticas a este hecho.

4. EL USO DEL GRABADO

Más allá del influjo de unos pintores locales sobre otros de menor calado, hay que insistir en el manejo de grabados ya desde este primer momento. Nos hallamos ante un foco dependiente de los modelos externos en el que predomina la copia de estampas alemanas y neerlandesas para crear su propio sistema de representación.

A veces se copian sin apenas cambios, como sucede en otra de las mencionadas tablas sitas en *San Sebastián* de Toro; la *Epifanía* (fig.5), por ejemplo, es completamente dependiente de la homónima estampa de I.A.M. de Zwolle (fig.6), de tal modo que el artista toresano no se ha molestado en modificar mucho los tipos humanos.



*Figura 5. Maestros de Pinilla. Epifanía
Iglesia de San Sebastián. Toro
(Zamora).*



Figura 6. I.A.M. de Zwolle. Epifanía.

Esto significa que la influencia exterior es más fuerte en ocasiones que la de cualquier pintor local. Las mayores diferencias proceden, como es habitual, del tratamiento espacial. Por una parte, el anónimo toresano ha preferido situar la escena en un interior, de manera que transforma las ruinas presentes en la estampa en el interior de un templo, hispanizado con un artesonado como cubierta. Por otra, en la pintura todo el peso de la escena recae en las figuras, cuyos pliegues se han simplificado respecto a la estampa. El uso de grabados y su adaptación a un espacio más comprimido con mayor protagonismo de la figura humana, no es algo privativo de este anónimo pintor, sino que es uno de los rasgos de la pintura del momento ya que, en general, los pintores autóctonos no se sienten cómodos con los espacios muy amplios.

Algo similar ocurre en la *Resurrección*, otra tabla de las albergadas en la iglesia de *San Sebastián*. En esta ocasión el modelo no se sigue de modo tan fiel. El autor copia parcialmente, para Cristo y el arquero dormido del ángulo inferior derecho, la estampa sobre el mismo tema de Israel van Meckenem. El pintor prescinde de la bajada de Cristo al limbo que aparece en segundo plano y la sustituye por paisaje. Mantiene las tres Marías acercándose al sepulcro, apenas visibles tras la cruz de la victoria.

La Virgen coronada por ángeles copia fragmentos de la *Virgen de Einsiedeln* realizada en 1466 por artista germano conocido como «Maestro E. S.». Se puede apreciar en la Virgen y en la postura inestable del Niño, que en la tabla de Pinilla alivia en cierto modo la excesiva rigidez y simetría a la que tiende este pintor, pero sobre todo en la copia literal que hace del trío de ángeles situados detrás de Cristo en la parte superior de la estampa, que reproduce a la izquierda del trono de la Virgen.

Otro ejemplo del uso de una estampa norteña se percibe en el empleo que hace Jácome Fernández Cabero de la *Bajada de Cristo al Limbo*, de la serie de la Pasión grabada por Martin Schongauer, para su pintura homónima sita en el *Santo Sepulcro*. De nuevo encontramos que el artista autóctono ha optado por completar la arquitectura para conformar un interior en el que Cristo penetra para salvar las almas que se encuentran en el limbo.

Encontramos conexiones compositivas con la tabla atribuida a un colaborador de Fernando Gallego, perteneciente a la Colección Masaveu, en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias²⁵. El nexo de unión entre ambas no es la influencia de Gallego, sino la fuente gráfica en la que ambos pintores se inspiraron, el descenso al limbo de Martín Schongauer, grabada hacia 1480. El pintor ha enriquecido la

25 El último estudio sobre la tabla de Gallego se debe a SILVA MAROTO. En *La pintura gótica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: Museo Nacional de Cataluña-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, ficha 58, p. 408-410.

composición con las puertas de desbordante fantasía, testimonio de la arquitectura hispanoflamenca del momento.

En definitiva, en estos veinte primeros años de siglo tenemos, en las obras más tempranas localizadas en Toro, la pervivencia de modelos hispanoflamencos, que no parecen mostrar síntomas de agotamiento habida cuenta de la riqueza de soluciones, que toman como modelos estampas del norte de Europa, en especial del ámbito germánico y neerlandés, y cuya relación con la obra de Fernando Gallego es más difusa de lo que pudiera pensarse a primera vista. Quizá se empiece a tomar como referente formal novedoso la obra de Pedro Berruguete a partir de la realización del retablo mayor para el convento de *San Ildefonso*, pero el hecho de que por esas mismas fechas se siga solicitando como modelo el retablo de *San Lorenzo*, anclado en los modelos hispanoflamencos propios de Fernando Gallego, invita a pensar en la coexistencia de influencias. En cualquier caso, la primera obra que conservamos con influjo berruguetesco data de 1516, fecha en que Alejandro de Villestén contrata el retablo mayor de *Santa María* de Castroponce.

5. LOS PRIMEROS INDICIOS DE RENACIMIENTO EN ZAMORA

Se conservan una serie de obras que podemos fechar en torno a 1525 que permiten comprobar una evolución respecto a obras precedentes, pero sin que se escoja una única opción estética. No obstante, todas estas pinturas comparten la incorporación de aspectos novedosos: aparición de nuevos modelos compositivos a través de la introducción de la estampa del Renacimiento italiano, que compartirá su influencia con la procedente del norte de Europa; el cambio en la arquitectura *picta*, en la cual se transita de los modelos góticos a los clásicos; la llegada de un nuevo repertorio ornamental, el paulatino alejamiento del recurso de los pliegues quebrados para conseguir la volumetría en las figuras y, por último, el deseo de crear un espacio coherente.

Los elementos citados son los que permiten hablar de pintura renacentista, sin que ello signifique una plena identificación con lo italiano. No sólo porque, como tantas veces se ha señalado, las estampas de Durero juegan un papel preponderante en la introducción de un nuevo modelo figurativo²⁶, también porque el sustrato hispanoflamenco subyace tras estas novedades. Además, la influencia de la pintura y grabados importados directamente de Flandes sigue siendo fundamental.

Tal es el caso de la tabla que ocupa el trascoro de la catedral de Zamora, a partir de ella creó la figura anónima del Maestro del Trascoro, al que atribuyó varias

26 CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra 1988, p. 129 y 137.

obras en la zona. Vinculada al mundo florentino por Gómez Moreno²⁷, en esta tabla también se aprecia la influencia de la escuela de Brujas, con la que se relaciona por el detallismo y los tipos humanos empleados; además, y como muestra de esa mezcla de influencias de la que venimos hablando, este artista conocía los grabados renacentes italianos, que renovaron el panorama figurativo desde la tercera década del Quinientos. Como muestra de esto, la mujer vestida de rojo que flanquea el trono en segundo plano a la derecha de Cristo está reproduciendo parte de una estampa de Marcantonio Raimondi titulada *Dios apareciéndose a Noé*²⁸, que a su vez copia el tema homónimo pintado por Rafael en el Vaticano en la Estancia de Heliodoro entre 1511 y 1514. Por otra parte, pese a la acumulación de personajes en torno a la figura de Cristo, se percibe un tratamiento del espacio muy diferente al hispanoflamenco, aquí hay un intento de crear un espacio tridimensional coherente, que fue probablemente lo que llevó a Gómez Moreno a apreciar una influencia florentina.

Años después, las obras atribuidas al Maestro del Trascoro fueron asignadas por Díaz Padrón a un pintor al que llamó Maestro de Zamora, muy vinculado estilísticamente con el Maestro de Astorga²⁹ y que hemos identificado con el pintor afincado en Zamora Gil de Encinas³⁰.

Debido a su complejidad, la figura del maestro de Astorga y sus seguidores zamoranos desborda la extensión de este trabajo y merecen ser tratadas en un estudio independiente³¹. Baste decir que Gil de Encinas es el autor de la mencionada tabla del trascoro de la Catedral zamorana, así como de una *Deposición* originaria de la iglesia del *Santo Sepulcro* de Zamora, hoy en manos privadas, la mayoría de las tablas del despiezado retablo de *San Esteban* de Fuentelcarnero, un *San Pedro* perteneciente al Museo de San Diego (California)³², un *Jesús entre los doctores* que se encontraba en comercio en 1998³³, un *San Miguel* ubicado por Vandevivere en una colección ale-

27 GÓMEZ MORENO, Manuel. *Op. cit.*, 1927. p. 123.

28 *The illustrated Bartsch. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*. Nueva York: Abaris Books, 1978.

29 DÍAZ PADRÓN Matías. «El tríptico de la torre de Luzea y la escuela del Maestro de Astorga». En *Renacimiento y Barroco. Colección Banco Hispano-Americano. Museo de Santa Cruz*. Madrid: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha-Banco Hispano Americano, 1987, p. 11-17.

30 FIZ FUERTES, Irune. «Gil de Encinas y Bartolomé de Santa Cruz en el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) y su relación con el taller del Maestro de Astorga». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 2013, 79, p. 59-68.

31 Del que nos encontramos en proceso de realización.

32 Atribuida por Post al Maestro de Astorga. POST, Raimond. Chandler. *A History of Spanish Painting, volume IX, part II, «The beginning of the Renaissance in Castile and Leon»*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947, p. 566.

33 FIZ FUERTES, Irune. «Nueva obra del Maestro de Astorga». *Archivo Español de Arte*, 1998, LXXI, p. 431-433.

mana³⁴, la *Natividad* de la colección del Grupo Santander y la tabla de la Virgen con donante de la predela del retablo de la Capilla del Chantre en El Perdigón. Además, trabajó con el Maestro de Astorga en el antiguo retablo mayor de la iglesia de *San Tirso* en Arquillos³⁵.

Hay otra obra que se debe mencionar para ilustrar la variedad de opciones manifiesta en esta primera época. Se trata del retablo de la capilla del Chantre de la iglesia de *San Félix* de El Perdigón (fig.7), una localidad muy próxima a la capital. Ilustra adecuadamente ese momento híbrido en el que conviven elementos aparentemente contradictorios en una misma obra, la mazonería gótica, pero ya con una tendencia a destacar en altura la calle central y con decoración *a candelieri* en el guardapolvo, pero sobre todo el estilo de sus tablas es el que nos habla de ese momento de transición. Como ya se ha apuntado, es clara la influencia de Pedro Berruguete y sus series de personajes veterotestamentarios en el cuerpo superior del retablo. La deuda de lo hispanoflamenco, las variadas resoluciones de los aspectos compositivos, así como los débitos con Berruguete hacen a este retablo, el primero del siglo XVI que nos ha llegado *in situ* y completo, el ejemplo perfecto de las soluciones eclécticas que se adoptan en esta época.



Figura 7. Retablo de la Capilla del chantre. Iglesia de San Félix. El Perdigón (Zamora).

34 VANDEVIVERE, Ignace. *Juan de Flandes*. Madrid: Museo del Prado, 1985, p. 95.

35 Localidad zamorana perteneciente a la diócesis de Astorga en el siglo XVI.

El retablo forma parte del mobiliario litúrgico de la capilla que mandó erigir don Pedro López, chantre y canónigo de la catedral zamorana, fallecido en 1525, como reza su epitafio. La capilla se realizó entre 1501 y 1515³⁶ y el retablo debió de empezarse hacia 1525. Está estructurado en tres cuerpos más un banco. En éste, aparecen representados varios santos y el donante acompañado de la Virgen y el Niño en una de ellas. El último cuerpo está ocupado por reyes y profetas del Antiguo Testamento. Por encima del banco, en las calles extremas se sitúan cuatro escenas, dos a dos, de la vida de la Virgen, mientras que las entrecalles se dedican a la representación de los cuatro evangelistas. En la calle central se dispone una *Piedad* de bulto y encima de ella una pintura con el *Juicio Final*. No se trata de una obra realizada por un único pintor, sino que se perciben facturas muy diversas³⁷. Este hecho le resta armonía, pero permite comprobar las soluciones contemporáneas de varios artistas para resolver una escena. Las diferencias que hay entre los tipos humanos serían suficientes para concluir que no es una obra de una sola mano, pero también difiere en la concepción espacial y en el tratamiento de los fondos dorados.



Figura 8. izq.: Maestro anónimo. *Epifanía* (det.). Iglesia de San Félix. El Perdígón (Zamora); centro: *Natividad* (det.). Iglesia de La Asunción. Villarrín de Campos (Zamora); derecha: *Visitación* (det.). Iglesia de Santa María. Villafáfila (Zamora).

36 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. «El sepulcro de don Pedro López en El Perdígón (Zamora)». En *A introdução da Arte da Renascença na Península Iberica*. Coimbra: Epartur, 1981, p. 109.

37 La historiografía del retablo se inicia con GÓMEZ MORENO, Manuel. *Op. cit.*, 1927, p. 323, que lo relaciona con el influjo de Pedro Berruguete. POST, Raymond Chandler. *Op. cit.*, 1947, p. 586, lo vincula a la influencia de Juan Rodríguez de Solís. Siguen esta hipótesis NIETO GONZÁLEZ. *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, p. 271-272, y NAVARRO TALEGÓN. *Op. cit.*, 1995, p. 562. Más recientemente GARCÍA BUESO, Francisco Javier. «Jeremías» «Ezequiel». En *Kyrios, Las Edades del Hombre*. Ciudad Rodrigo: Fundación las Edades del Hombre, 2006, p. 120-122.

La *Epifanía* es una de las tablas más logradas. Por una parte entronca con Berruguete, en concreto con el retablo de *Santa María* de Becerril de Campos. Los débitos se perciben en la concepción general de la escena, en la disposición de los personajes y en los tipos humanos, siendo esto más evidente en la Virgen y en el Rey Mago que se arrodilla a sus pies. Pero en lo espacial es más avanzada³⁸. Aunque sigue siendo un modo artesanal de acercarse a la perspectiva, lo cierto es que en esta tabla hay un deseo de recrear un espacio coherente. El peso de la composición no recae sólo en las figuras. Siguen siendo las articuladoras del discurso narrativo pero también se otorga un protagonismo al espacio. A este artista, en la órbita del Maestro de Astorga y de Gil de Encinas, podemos atribuirle además otras dos tablas en la provincia de Zamora, curiosamente también formando parte de retablos realizados por otros pintores. Se trata de la *Visitación* del retablo mayor de *Santa María* de Villafáfila, y la *Natividad* perteneciente al retablo mayor de Villarrín de Campos³⁹. El rostro de la Virgen de El Perdigón se repite sin apenas cambios en esas dos tablas (fig.8). Ninguna de las tres obras está fechada ni documentada, pero se pueden enmarcar dentro de las obras que se gestan en el cruce de influencias que supone la zona de Tierra de Campos zamorana, perteneciente a la diócesis de Astorga en el XVI.

La *Natividad* emplea el mismo marco arquitectónico que la *Epifanía*. Esto es así hasta en detalles nimios, como los pájaros que se encuentran en un tirante de la estructura o en la clave rota del arco del fondo de la composición. Sin embargo, en la segunda, las líneas principales convergen hacia un punto de fuga situado a la izquierda de la mano del rey⁴⁰, por encima de línea del horizonte, mientras que en la *Natividad* hemos de hablar más bien de una zona de fuga, ya que el pintor no ha hecho confluír con destreza las ortogonales. Se constata a simple vista en la excesiva elevación del muro lateral donde se apoyan dos figuras respecto a la cornisa que sobrevuela los arcos. Si a esto añadimos la ausencia de paisaje y el empleo de figuras más toscas, parece claro que hablamos de dos pintores diferentes, aunque pertenecientes a un mismo taller. El autor de la *Natividad* también es responsable de la escena de la *Anunciación*, pues se observan los mismos fallos, acentuados aquí al tratarse de un espacio cerrado, que evidencia aún más la desproporción existente entre arquitectura y figuras.

38 Vid. COLLAR DE CÁCERES, Fernando. «Perspectiva y referentes italianos en el último Berruguete». En *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 2004, p. 179-188, y GARRIGA RIERA, Joaquim. «Geometría espacial en la pintura de Pedro Berruguete en Castilla». En *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 2004, p. 189-216.

39 Sobre este retablo, Vid. FIZ FUERTES, Irune. «A propósito del Maestro de los Santos Juanes». *Archivo Español de Arte*, 2001, 295, p. 257-272.

40 No convergen las de los capiteles, pero esta circunstancia no modifica el resultado final.

En la *Circuncisión*, por ejemplo, la falta de calidad frente a las tablas mencionadas es evidente. La profundidad de la estancia está apoyada, como es usual, en el trazado del suelo embaldosado, cuyas líneas convergen en la columnilla de la ventana del fondo. Pero el resto de los elementos el pintor no se ha preocupado de situarlos en perspectiva, como se puede comprobar en la mesa de altar. Tampoco se ha apoyado en el marco arquitectónico para crear esta profundidad, éste aparece solamente como marco referencial, como *locus* que ayuda a ubicar la escena. Todo esto se traduce en la concepción de un espacio más propio de la pintura hispanoflamenca que de la renacentista. Los personajes no sólo son de mayor tamaño del adecuado para este interior, sino que además están menos elaborados que los del resto de las tablas.

Hay, por tanto, un sustrato común, pero unas diferencias de autoría innegables que permite hablar para estas cuatro tablas de la infancia de Cristo de un mismo taller pero con diferentes manos. Estos artistas se ocuparían también del banco. Las tablas de los extremos, en las que se representa en pareja a *Santo Tomás* con *San Andrés*, y a *Santa Apolonia* con *Santa Lucía*, fueron ejecutadas por el mismo artista que en el cuerpo del retablo, se ocupó de la *Anunciación* y el *Nacimiento*. El pintor menos dotado que realizó la *Circuncisión* también hizo la *Santa Catalina* del banco, mientras que la tabla en la que aparece el donante con la Virgen y el Niño guarda grandes similitudes con la tabla del Cristo del trascoro de la Catedral, realizada por Gil de Encinas, como se aprecia en el idéntico rostro de la Virgen en ambas pinturas.

Por otra parte, las tablas del *Juicio Final*, los evangelistas y la tabla central de la predela, con la Verónica, San Pedro y San Pablo, difieren lo suficiente de las antedichas como para atribuírselas a otro artista. A estos artífices hay que añadir además el nombre de Alejandro de Villestén para el cuerpo de reyes y profetas.

Somos conscientes de que es inevitable la atomización al proceder de esta forma, y no parece conveniente incrementar la lista de nombres de maestros anónimos a los que no podemos asignar más obra. Lo que interesa es dejar claro que el retablo es unitario en lo iconográfico, pero que se perciben distintas sensibilidades. Acudir a la socorrida expresión de «obra de taller» sin mayores precisiones nos parece insuficiente en este caso. El hallazgo del contrato de la pintura tampoco hubiera proporcionado los nombres de todos los partícipes en ella, pues, como era habitual, la escritura la firmaría sólo uno de ellos, quien sería el encargado de subcontratar con el resto.

Respecto a su iconografía, En la parte superior se representa, de izquierda a derecha, a David, Ezequiel, Salomón, Jeremías e Isaías. Las filacterias que portan comienzan por identificarlos con su nombre para continuar con un pasaje de sus profecías, escritas en un latín muy incorrecto.

En la filacteria de David está escrito «Redes tarsis et insulem», donde debería decir «Reges tharsis et insulae»; está tomado del salmo 72, 10. En cuanto a Ezequiel, su filacteria dice «inter condensas»; frase de la que no se halla correlación en su libro ni

en el de otros profetas. En la filacteria de Salomón está escrito «tota pulchra es amica m», el conocido pasaje del Cantar de los Cantares, 4, 7, «tota pulchra est amica mea et macula non est in te». Continuando con Jeremías y su inscripción, «intris visus est et cu», en realidad se refiere a un párrafo incluido en el libro de Baruc (3, 38), secretario de Jeremías: «in terris visus est et cum hominibus conversatus est». Por último Isaías, cuya inscripción reza: «ecce virgo concipi et pari», donde debería decir «ecce virgo concipiet et pariet fillium», es el capítulo 7, 14 de su profecía.

De la lectura de estos pasajes se desprende la correlación existente con las escenas narrativas del retablo. Empezando por la *Anunciación*, es común recurrir a Isaías y su visión: «he aquí una doncella que esta encinta y va a dar a luz un hijo»; siguiendo con la *Natividad*, la profecía que mejor se adapta es la de Baruc, «apareció en la tierra y entre los hombres convivió» interpretada tradicionalmente como la encarnación de Yavé en la ley judía y que en el retablo se puede relacionar con la escena de la *Natividad*⁴¹. La *Adoración de los Magos*, se refiere inequívocamente al salmo 72 que acompaña a David, titulado «el rey prometido», que toma mayor sentido si leemos su continuación: «munera offerent reges Arabiae et Saba tributum conferent, et adorabunt eum omnes reges universae nationes servient ei» —los reyes de Tarsis y las islas traerán tributo, los reyes de Saba y de Arabia pagarán impuestos; todos los reyes se postrarán ante él, le servirán todas las naciones—.

Hemos dejado para el final la *Circuncisión* por los problemas que plantea adscribirla a alguno de los dos personajes bíblicos que nos faltan por insertar en el programa iconográfico. Si tan sólo nos restara uno, la duda estaría resuelta automáticamente, pero contamos con dos y una sola escena.

En el caso de Salomón, su cántico se suele poner en relación con la Inmaculada Concepción de María. No hay en el retablo ninguna alusión directa a este hecho, pero es significativo que se reserve el espacio central y ligeramente más elevado al Rey Sabio, totalmente frontal, frente a la disposición del resto de los profetas ligeramente inclinados hacia el eje marcado por la figura de Salomón. Pensamos que su inscripción dota de un sentido general al programa iconográfico del retablo, dedicado a la Virgen como intercesora. Aunque desde inicios del siglo XVI se utiliza en nuestro país la *tota pulchra* para referirse a la Concepción de María, iconográficamente tardará en desplazar al Abrazo ante la Puerta Dorada y al Árbol de Jessé como modos de referirse a este asunto⁴². De este modo, hay que interpretar la inclusión de este salmo como una alabanza en general a la Madre de Dios⁴³, protagonista del retablo, sin

41 Tal y como ya plantea, con alguna reserva GARCIA BUESO, Francisco Javier. *Op. cit.*

42 STRATTON, Suzanne. «La Inmaculada Concepción en el arte español». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1988, I, 2, p. 38.

43 Tal y como se venía haciendo desde la Edad Media, siendo San Bernardo el primero en aplicar las alabanzas contenidas en este salmo a la Virgen. STRATTON, Suzanne. *Op. cit.*, p. 35.

manifestar un paralelismo con ninguna de las escenas en concreto. De ahí la posición destacada de Salomón y su cántico en el retablo.

No obstante, no parece adecuado unir sin más, sólo por eliminación del resto de variables, la figura de Ezequiel con la escena de la *Circuncisión*. Ya se ha apuntado que la inscripción que se incluye en el retablo no alude a ningún pasaje en concreto de la Biblia. Sin embargo, Ezequiel es el único profeta del Antiguo Testamento que hace mención a la circuncisión: «haec dicit Dominus Deus: Omnis alienigena incircumciscus corde et incircumciscus carne non ingreditur sanctuarium deum» (Ez., 44, 9), traducido al castellano como «Así dice el Señor: ningún extranjero, incircunciso de corazón y de cuerpo entrará en mi santuario». Por lo tanto, parece plenamente justificada la vinculación existente entre Ezequiel y la escena de la Circuncisión, pero sigue sin encajar la inscripción de su filacteria. Del latín empleado en las filacterias se desprende que el artista carecía de conocimientos propios de esta lengua, y lo único que hizo fue mal seguir unas directrices sin comprender el significado: «redes» en vez de «reges», «intris» en vez de «in terris», etc. Aún a riesgo de lanzar una hipótesis arriesgada, basándonos en este desconocimiento del latín, proponemos que donde el artista escribió «inter condesas» en realidad hubo de poner «incircumciscus», que tiene el mismo número de sílabas y similar entonación, enlazando de este modo con la profecía de Ezequiel.

Ajena a estas relaciones, en el centro del retablo se sitúa el *Juicio Final* rodeado de los evangelistas. Éstos se disponen de pie portando una filacteria con una frase escrita en mal latín. El contenido es similar en los cuatro: «sequencia santi evangeli secundum», a la que sigue el nombre de «Marcum», «Mateum» o «Lucam». Sólo en San Juan se añade algo más: «sequencia santi evangeli secundum Joanem in principio erat». Esta frase, —en realidad «in principium erat [verbum]»— es el inicio del evangelio de San Juan. El resto de las filacterias, aparte de proporcionarnos el nombre de cada uno de los evangelistas, carecen de contenido, porque la frase que incluyen —escrita correctamente sería «Sequentia sancti Evangelii secundum»—, es simplemente la que iniciaba la lectura del evangelio. Con lo cual creemos que de nuevo el artista encargado de esta parte del retablo desconocía el significado de lo que estaba poniendo en la filacteria y quizá dejó incompleto el texto evangélico que acompañaba a esa fórmula. Los evangelistas vendrían a subrayar el contenido escatológico de la tabla central del *Juicio Final*.

Pedro López se hizo retratar en una de las tablas de la predela junto a la Virgen y el Niño, que está entregando al difunto un collar de cuentas, un «paternóster», como se llamaban en la época, que no hay que confundir con un atributo propio de la representación de la Virgen del Rosario⁴⁴. En el retrato, el pintor se aparta de

44 En esta época a la Virgen del Rosario se la representaba como Virgen de la Misericordia, acogiendo a los fieles bajo su manto. Por otra parte, estos collares de cuentas servían, como su nombre

los estereotipos, percibiéndose un deseo de individualización, paralelo al que existe en su bulto funerario. Al chantre le acompaña una filacteria en la que está escrito «o mater dei memento mei» –oh Madre de Dios acuérdate de mí–, en clara alusión al papel intercesor de María en el momento de la muerte. La frase no se corresponde con ningún extracto de la Biblia. Es probable que se esté haciendo referencia a uno de los motetes del músico neerlandés Josquin des Pres, «Ave María gratia plena, virgo serena», una de las variaciones sobre la oración del Ave María. Es un motete escrito en el último tercio del siglo XV, cuya última frase es precisamente ésta. Pedro López, en su calidad de chantre de la catedral de Zamora⁴⁵, debía de conocerlo, pues es uno de los más célebres –hasta nuestros días– del músico neerlandés.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, los argumentos principales del retablo son dos: por una parte la exaltación de María mediante las escenas evangélicas en conexión con los profetas del cuerpo alto; por otra, el sentido escatológico, propio de un retablo de carácter funerario, explícito en la tabla del *Juicio Final*, que ocupa el centro del conjunto y es la de mayor tamaño. Probablemente este segundo mensaje quedaría completado por las citas que debían haber incluido los evangelistas en sus filacterias. Tales significados en realidad se funden en uno solo: la idea de María como intercesora ante su Hijo. Por eso se ensalza la figura de la Madre de Dios en el momento de la muerte, y el patrono se hace retratar junto a su imagen y la del Niño en el banco del retablo.

Las tablas de los santos que ocupan el resto de la predela hay que entenderlas como tributo a determinados santos por los que Pedro López profesaría personal devoción. En este sentido, no está de más destacar la privilegiada representación de *Santa Catalina* en solitario por su especial papel como protectora de los moribundos⁴⁶, además de ser patrona de los clérigos. La *Verónica* en el centro del banco sigue la práctica medieval de situarse en dicho lugar para que los fieles se inclinaran o la besaran por su protección contra la muerte súbita⁴⁷.

Respecto a su cronología, las características estilísticas de la obra la sitúan en la segunda mitad de la tercera década de siglo. No solo por el tratamiento espacial.

indica, para contar padrenuestros y se representan portando uno a santos, apóstoles, así como a simples fieles en contextos funerarios. TRENDS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, p. 282-288.

45 Pese a que en esta época este cargo empezaba a ser sobre todo de carácter honorífico.

46 REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, tomo 2, vol. 3. Barcelona: Serbal, 1997, p. 275-276.

47 Ídem. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*, tomo 2, vol. 5. Barcelona: Serbal, 1998, p. 317. Tengamos en cuenta, no obstante, que en este caso se trata de un lugar de culto restringido al tratarse de una capilla funeraria, por lo que se ha mantenido la ubicación de la Verónica pero no su función. El investigador francés también apunta que se la representa con un turbante, tal y como aquí sucede, debido a sus pretendidos orígenes sirios.

Algunos elementos como la ambigüedad con la que se tratan los fondos dorados, que por una parte cumplen la función de situar en un contexto divino y sobrenatural a la imagen, pero por otra se rodea de una cenefa roja que le confiere una categoría de objeto material, cotidiano, es propia de la tercera y la cuarta década de siglo.

Por su modo algo desmañado de resolverse creemos que es inmediatamente posterior a la muerte del donante⁴⁸. Al chantre, vinculado a los Reyes Católicos, por haber sido limosnero del príncipe Juan, se le supone la suficiente cultura humanística como para no cometer tales errores en las inscripciones en latín de las filacterias⁴⁹. El programa iconográfico sería ideado por él o por otro prelado de la catedral, pero el modo en el que al final se llevó a cabo es responsabilidad de los testamentarios. Algo nada extraño, porque normalmente el patrono dejaba construido el espacio, pero no la dotación de los ornamentos litúrgicos, que eran asumidos por los herederos. Naturalmente éstos no ponían el mismo interés que el finado en la consecución y sobre todo en el gasto de la obra (que no suele ser estipulado con precisión), con lo que el resultado final desmerece de lo deseado por el fallecido.

Para completar el panorama pictórico hay que mencionar dos tablas del primer tercio del siglo XVI insertas en retablo mayor de la parroquia de Flores. Probablemente se trate de los restos que se aprovecharon del primitivo retablo al cambiarlo por el actual en el siglo XVIII. Flores es una pequeña localidad cercana a Alcañices que pertenecía al arciprestazgo de Aliste, vicaría de la diócesis compostelana en el siglo XVI. La lejanía de la sede metropolitana empuja a que sean los artistas de la ciudad de Zamora los que se encarguen de las realizar las obras artísticas de esta zona. Y así, su reciente restauración permite establecer vinculaciones estilísticas con algunas de las tablas del retablo de El Perdigón. En particular, guardan gran semejanza con la *Natividad* y la *Anunciación*. Los tipos humanos son los mismos y el tratamiento espacial en la tabla de *Pentecostés* coincide con el de la *Anunciación* de El Perdigón: un espacio cerrado, representados sus muros de manera austera con sillares; los vanos de medio punto y el techo de madera estructurado de manera idéntica.

Respecto a la datación, las concomitancias con las del retablo de la capilla del Chantre, así como el tratamiento del espacio, la limitación del oro a los nimbos, así como los detalles renacientes del trono que centra la composición de *Pentecostés*, las sitúan a mediados de la década de los veinte.

48 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Op. cit.*, 1981, p. 108, considera que el sepulcro pudo haber sido hecho por encargo de uno de sus hijos.

49 Tampoco es necesario pensar en una vasta erudición, MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989, p. 20, habla de «la incultura latina generalizada de nuestras élites», pero creemos que el desarrollo de un programa iconográfico de una cierta complejidad como éste debería de ir acompañado de algún bagaje cultural.

6. LOS PRIMEROS INDICIOS DE RENACIMIENTO EN TORO

En Toro no se han conservado pinturas de estos primeros años de la década de los veinte, pero sus protocolos notariales nos ofrecen el primer documento en el que se menciona el término *de romano*. Alonso Barbagero se compromete a pintar la capilla mayor de la iglesia de *San Juan de los Gascos* en Toro. En una de sus condiciones se piden «dos arcos de romano», aparte de otros elementos que aluden al repertorio clásico, como unos artesones cuadrados «conformes a los de San Salvador de la capilla mayor»⁵⁰. El contrato se realiza en 1525, lo cual nos vuelve a indicar que en esa fecha ya se manejaban las formas renacentistas, aunque sea epidérmicamente. Sin embargo, como se ha visto para el área de influencia zamorana, esto no implica la desaparición de las formas precedentes. Dos años después de este contrato, ya hemos mencionado como el entallador Pedro Díez se compromete a *acrecentar* el retablo mayor de la iglesia toresana de *Santa María de Roncesvalles* bajo la supervisión del pintor Pedro Fernández Cabero, pero en el contrato no se habla de pintura, sino de la mazonería del retablo, que era gótica.

Lo expuesto hasta ahora presenta una visión de conjunto heterogénea y rica en soluciones, pero esta variedad de opciones estéticas será breve. El asentamiento hacia 1528 en la ciudad de Toro de Luis del Castillo y Lorenzo de Ávila detendrá esta evolución e impondrá nuevos modelos en toda la diócesis que se mantendrán hasta el inicio del último tercio de siglo. Lorenzo de Ávila consiguió no sólo contratar obras fuera de esta comarca, sino crear una vasta legión de discípulos, colaboradores –entre los que destaca Juan de Borgoña II– e imitadores que extienden sus formas superando la demarcación diocesana, extendiéndose sobre todo hacia la zona de León y Astorga.

El periodo de madurez de Castillo y Ávila se halla en los años cuarenta. Durante la década precedente todavía asistimos a una cierta variedad de opciones protagonizada por Blas de Oña, pintor zamorano documentado entre 1531 y 1545; Martín de Carvajal, documentado primero en Toro, al lado de Lorenzo de Ávila y luego en Zamora entre 1529 y 1545, y a la del anónimo autor de dos retablos en la parroquia de Fuentelapeña, localidad situada al sur de la provincia, en una zona vinculada artísticamente a Salamanca, en territorio perteneciente a la orden militar de San Juan⁵¹.

50 NAVARRO TALEGÓN, José. *Op. cit.*, 1985, p. 9.

51 FIZ FUERTES, Irune. «Aportaciones a la pintura salmantina de la primera mitad del siglo XVI». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 2010,76, p. 91-102.

7. LOS PINTORES DOCUMENTADOS Y SIN OBRA

Además de las obras conservadas, los documentos proporcionan desde finales del siglo XV el nombre de varios pintores que en casi ningún caso podemos vincular con pinturas conocidas.

Aparece tempranamente el de un tal Diego de León, que en 1479 se encuentra haciendo el retablo mayor para la parroquia de Cabañeros⁵², un despoblado cercano a Toro. Otro pintor, apellidado Morales, se encarga de realizar en 1497 para la iglesia de *San Pedro* de Matilla la Seca un lienzo, a modo de retablo, con la historia del titular⁵³. La pertenencia de ambas localidades a la vicaría de Toro hace sospechar que estos pintores fueran vecinos de la ciudad, algo que sabemos con certeza en el caso del ya mencionado Juan de Vadillo. El único dato biográfico que poseemos de este pintor avecindado en Toro y documentado entre 1505 y 1515 es que vivía en la rúa de Pozoantiguo, noticia obtenida gracias a la carta ejecutoria que él y otros vecinos de dicha calle piden a la Chancillería de Valladolid en 1505, tras ganar un pleito a otros moradores de las calles transversales para que quitaran unos pendones que ponían en la vía pública⁵⁴. De entre todos los moradores de tal vía, es el único que se declara pintor, lo que parece indicar que, al contrario que en Zamora, tal oficio no tenía una localización determinada en la ciudad, y así se confirma si tenemos en cuenta la ubicación de otras viviendas de pintores posteriores. Ya se ha mencionado su única obra conocida, pero no conservada, que se contrata en 1506. Hasta 1515 no volvemos a saber nada del artista. En ese año declara ante el corregidor de Toro «sobre lo que merecía el pintor que hizo el letrero e armas reales en la cárcel de esta ciudad... merece más de cuatro ducados»⁵⁵.

Los tres pintores citados eran con seguridad pintores de pincel, a tenor de los documentos en los que se comprometen a hacer o reciben pagos por retablos historiados. A éstos tenemos que añadir la figura de Pedro Fernández Cabero, familiar de Jácome, aunque desconocemos el grado de parentesco entre ambos⁵⁶, parece que tenía una posición económica desahogada, a tenor de los bienes declarados en su testamento⁵⁷ y al hecho de que poseyera un esclava que vende en 1536 al pintor medinense Martín de Fonseca por 12.000 maravedís⁵⁸. Pese a que no nos ha llegado

52 A.H.D.Za., Cabañeros, *Santa María*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1479.

53 A.H.D.Za., Matilla la Seca, *San Pedro*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1497 y 1498.

54 A. R. Ch. Va., Sección Ejecutorias, 200/53.

55 NAVARRO TALEGÓN, José. *Op. cit.*, 1985, p. 7.

56 NAVARRO TALEGÓN, José. *Op. cit.*, 1985, p. 8.

57 *Ibidem*.

58 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3075, fols. 132v-133.

ninguna obra suya, los documentos apuntan que se trataba de un pintor de pincel, ya que se le encargan obras que le exigen la realización de escenas narrativas⁵⁹.

Un tal Velasco de Ávila, pintor, aparece mencionado en 1504 en el testamento de María Manuel, mujer de Pedro de Fonseca. Le da una carga de trigo para que ruegue por su alma⁶⁰. Por el momento no podemos establecer vinculación alguna con el pintor Lorenzo de Ávila, afincado en Toro a partir de 1528.

Todos estos autores trabajan en Toro en el primer tercio de siglo, lo cual está indicando una rica tradición y una notable demanda artística. Hemos de añadir el nombre de Nicolás Gallego, pintor documentado en Lenguar desde 1523⁶¹, cuando se renueva su retablo. Lo habitual habría sido recurrir a un artífice toresano, pero lo cierto es que no volvemos a tener más noticias de este artista. La obra de talla del retablo que Nicolás Gallego pinta en Lenguar la realizó Sancho de Ampuero, escultor asentado en Zamora, por lo que cabe pensar que el pintor también fuese vecino de esta ciudad.

La lista de pintores vecinos de Zamora en los primeros treinta años de siglo es más extensa que la de Toro, pero en este caso poco se puede decir de su actividad artística y del tipo de labor pictórica al que se dedicaban. Pedro de Guadalajara, fue fiador en el contrato del retablo de María Niño de Portugal para el monasterio jerónimo de Montamarta⁶². Lo volvemos a encontrar en un pleito fechado en 1522 entre miembros de la Cofradía de la Resurrección, sita en la parroquia de *San Cipriano*. Éste no se entabla por motivos artísticos, pero proporciona el nombre de otros pintores. Todos fueron parroquianos de la iglesia de *San Cipriano* y miembros de la cofradía de la Resurrección⁶³. Esta parroquia, en el centro de la ciudad, es la que aglutina a la mayoría de los pintores zamoranos a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Uno de ellos es Nicolás de Becerril documentado entre 1521 y 1525⁶⁴, del que nada más sabemos. Otro es Benito de Paredinas, documentado entre 1521 y 1546. Muy vinculado a la parroquia de *San Cipriano*, de la que fue mayordomo en

59 Ya se ha mencionado su labor en el retablo de santa María de Roncesvalles, Además, en 1535 su segunda mujer otorga testamento y ordena que se haga *una devoción de señora santa Ana pintada de pincel, de tabla o de lienzo e se ponga e se asiente en la iglesia donde mi cuerpo fuere sepultado y en la parte que a mi marido, si fuere vivo, le pareciere bien, que cueste hasta cinco mil maravedís y que si la quisiese hacer el dicho Pedro Hernández Cabero, mi marido, la haga antes que otra persona ninguna y goce los cinco mil maravedís*. NAVARRO TALEGÓN, José. *Op. cit.*, 1985, p. 8.

60 Agradezco a Luis Vasallo su amabilidad al proporcionarme este dato. A. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Pérez Alonso (Olvidados), Caja 167-1, 2ª pieza, ff. 5 y ss.

61 Es un despoblado cercano a Toro. A.H.D.Za., Lenguar, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1523, 1524 y 1525.

62 VASALLO TORANZO, Luis; FERNANDEZ SALMADOR, Ana Isabel. *Op. cit.*, 1989, p. 383.

63 A. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Quevedo (Depósito), nº 203-8.

64 Ese año figura como testigo de las cuentas de la parroquia de San Cipriano A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica. Cuentas de 1525.

1524⁶⁵ y dentro de ella a la cofradía de la Resurrección, la referencia más temprana que conservamos de este pintor se halla en el mencionado pleito de 1522, donde declara tener cuarenta años «poco más o menos»⁶⁶. En 1534 es uno de los fiadores del entallador Gil de Ronza en la carta de libre y quitto que el yerno de éste, el entallador Hernán Pérez otorga con motivo del pago de la dote⁶⁷. La relación con el escultor debía de ser estrecha, quizá a causa de su colaboración en algún retablo. Ese mismo año es uno de los testamentarios de Ronza en el testamento que otorgó poco antes de morir⁶⁸. Al igual que el hijo de éste, Diego de Ronza, Paredinas fue también cofrade de la cofradía de las Ánimas del Purgatorio sita en la parroquia de *San Juan de Puerta Nueva*⁶⁹.

Respecto a su trayectoria artística, poco se puede aportar. En el caso de Guadalajara, las obras que hemos documentado son de carácter modesto. En 1541 se le pagan nueve reales «por pintar una imagen de nuestra señora» para su parroquia⁷⁰. En 1546 y 1547 recibe pagos en la parroquia de Moraleja del Vino por la pintura de una custodia que había realizado el entallador Juan de Tejerina cuatro años antes⁷¹.

En cuanto a Paredinas, en 1530 se paga a un «Paradinas pintor, para en pago de dorar la cruz» cuatrocientos ocho maravedís en la parroquia de *La Asunción* de Roales del Pan⁷². Las siguientes noticias son mucho más tardías. Se trata de dos documentos de 1546, último año en el que encontramos referencias del artista. En el primero, fechado el 15 de marzo de dicho año, figura como fiador del entallador Pedro Ortega en el contrato de las sepulturas del regidor zamorano Francisco Ramírez para la iglesia de *Santa Lucía*⁷³. La escritura es algo confusa, puesto que se nombra a Paredinas como fiador, pero al inicio figura en su lugar el pintor Alonso de Aguilar,

65 A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica. Cuentas de 1525. Firma como testigo en las cuentas de la parroquia de *San Cipriano* en 1532. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica. Cuentas de 1532.

66 En su papel de cofrade de la Resurrección, actúa en 1530 como testigo del permiso que se da al mayordomo de la cofradía para que pueda vender unas casas pertenecientes a la misma. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3, fol. 178.

67 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 7, fols. 180-181 y 190.

68 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *En torno al escultor Gil de Ronza*. Zamora: Diputación de Zamora, 1998, p. 118.

69 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 73, fol. 419, 16 de septiembre de 1544. Ambos artistas están presentes en el acuerdo de conciliación sobre el uso de la Capilla de las Ánimas.

70 *Ibidem*. Cuentas de 1541.

71 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Op. cit.*, 1982, p. 217. Tal custodia no llegó a cumplir el siglo. En la visita de 1616 se nombra un sagrario en blanco, que no se dorará hasta 1642. A.H.D.Za., Moraleja del Vino, *Santa María Magdalena*. Fábrica y Visitas I. Visitas de 1616 y 1642.

72 A.H.D.Za., Roales del Pan, *La Asunción*. Fábrica y Visitas. Cuentas de 1530. A lo largo de todos los documentos él y su familia aparecen indistintamente como «Paredinas» o «Paradinas».

73 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 74, fols. 393.

quien finalmente firma la carta de fianza, seguramente por muerte del primero. Por esas mismas fechas ambos pintores se encontraban realizando el dorado y estofado de la custodia para el retablo mayor de Gáname⁷⁴. Es significativo que al final de su vida aparezca relacionado con Alonso de Aguilar, quien seguramente se formó en su taller. Puede que incluso lo heredara, ya que su mujer se llamaba Juana de Paredinas, y sería hija de Benito, aunque no está confirmada documentalmente la relación paterno-filial. La actividad artística de Paredinas, así como la de Aguilar, parece que se ciñó a labores de dorado y estofado.

Existieron otros pintores al margen de esta colación, como Pedro Palacios, documentado en 1527. Las noticias concernientes a este pintor provienen de los libros de fábrica de la parroquia zamorana de *San Bartolomé*, de la que probablemente era feligrés. Dicha parroquia tenía un fuero sobre las casas de este pintor por el que en 1527 paga 320 maravedís⁷⁵.

Antonio Maldonado, documentado entre 1506 y 1530. Vivió en la calle Platería⁷⁶ y más tarde en la calle Alcazaba (actual calle de Herreros), ambas pertenecientes a la colación de San Juan de Puerta Nueva. Las noticias que de él tenemos provienen de pleitos que mantuvo por variados asuntos, ninguno de ellos por razones artísticas⁷⁷. También actuó como solicitador de causas ajenas en la Chancillería de Vallado-

74 A.H.D.Za., Gáname, *San Miguel*. Fábrica y Visitas. Cuentas de 1545 y 1546. Fue tasado por un *Carvajal pintor* del que no se nos dice el nombre de pila. El retablo al que iba destinado el sagrario ha desaparecido. Se nombra en la visita de 1540 *de talla y pincel*. En dicha visita se manda hacer la custodia, realizada un año después por el entallador Tejerina.

75 A.H.P.Za., Libros parroquiales. Zamora, *San Bartolomé*. Fábrica y Visitas. Cuentas de 1527. Vuelven a aparecer pagos por el fuero de las casas en años posteriores, pero el pintor ya había muerto, pues el pago que se hace en 1540 –ahora de 350 maravedís– es *sobre las casas que son en la calle cerrada que posee Diego de Palacios y María López, su madre*.

76 Esta calle ya no existe, su espacio está ocupado por el Ayuntamiento actual.

77 A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Lapuerta (Olvidados), nº 656-4. Entre los litigios conservados, uno de los que proporcionan más información es el que tiene lugar en la tercera década de siglo ante la Chancillería de Valladolid, aunque el asunto por el que pleitean –una herencia– arranca de muchos años atrás, en 1509. Ganó el pintor, pero la parte contraria tardará varios años en saldar la deuda de veinticuatro mil maravedís que han sido condenados a entregar. Se registran diferentes escrituras por tal pago, como la localizada en 1530 en A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3, fols. 458-459, aún con Maldonado vivo y en 1538 en A.H.P.Za., Protocolos, leg. 9, fols. 600-603, en la que figura la mujer del pintor como viuda.

Otro pleito sería el que mantuvo en febrero de 1514 contra Catalina Rodríguez, viuda del notario Francisco Soto, que puede ayudar a entender el afán de Maldonado por los pleitos. La viuda del notario le había prometido por sus servicios como solicitante en Chancillería unas casas en la calle de la Alcazaba. Con tal fin la había servido los años de 1511, 1512 y 1513. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Ceballos-Escalera (Fenecidos), caja 86-4.

Se enfrentó en otro litigio contra Antonio de Villanueva, carpintero del que fue fiador en el contrato del cuerpo de la iglesia de Malillos, datado en 1506, la fecha más temprana con la que contamos.

lid. El papel del solicitador consistía en seguir estrechamente el pleito de su cliente⁷⁸. Para ejercer como tal no se necesitaban estudios de leyes. Muchos de ellos son meros aficionados que tienen entre su cometido distribuir sobornos «destinados a favorecer la causa de cliente»⁷⁹. Es, por tanto, un puesto en el que se maneja dinero y por lo que sabemos, estaba bien remunerado⁸⁰. Parece que su actividad en el terreno artístico era muy limitada. Algunos de los testigos de los pleitos afirman que el pintor *se ocupaba de pintar e asentar piedras en las dichas iglesias e monasterios de esta dicha ciudad*⁸¹. Una actividad modesta y que tampoco debía de reportar grandes beneficios, quizá por eso Maldonado abandonó su oficio de pintor para dedicarse a los litigios hacia 1510⁸².

En otro de los litigios se sitúa al pintor durante algunos meses de 1513 en la zona de Ledesma, en la zona fronteriza con Portugal. Es una zona de viñedos en la que todos los testimonios coinciden en afirmar que la labor del pintor consistía en *bendecir o maldecir el coco de las viñas*⁸³. En la sociedad del Antiguo Régimen los conjuros realizados contra las plagas tenían un gran componente supersticioso y sólo determinados individuos eran reconocidos por los labradores o por el concejo como capaces de llevar a cabo con éxito la aniquilación de la plaga en cuestión. Desconocemos las causas por las que Maldonado era una de estas personas. Queda la duda de si la elección de un pintor para eliminar una enfermedad en las viñas se puede explicar teniendo en cuenta el manejo por parte de éste de determinados pigmentos y sustancias químicas comunes para realizar los colores y para combatir una plaga. En todo caso, esta ocupación está indicando la amplitud de tareas desempeñadas por un pintor en la que el componente artístico está ausente.

A. R. Ch. Va., Sección Ejecutorias, 250.37. Por último, se conserva un fragmento de pleito sin probanzas, que transcurre entre 1519 y 1522. Tan sólo es un fragmento de la apelación hecha en Valladolid, contra un pastelero llamado Pascual Muñoz al que Maldonado pide dos mil ducados. A. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Zarandona y Walls (Olvidados), caja 1031-7.

78 KAGAN, Richard L. *Pleitos y pleiteantes en Castilla, 1500-1700*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1991, p. 70.

79 *Ibidem*, p. 71.

80 *Ibidem*.

81 A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Ceballos-Escalera (Fenecidos), caja 86-4.

82 Por ejemplo, en una de las preguntas planteadas en un interrogatorio, se dice que hacia 1509 *el dicho Antonio de Maldonado tenía hacienda e usaba de su oficio y era tenido por hombre abonado. Y que después acá ha mandado prestado y ha malbaratado disipado de sus bienes e hacienda e no usa el oficio como solía, ni tiene abono para poder dar cuenta ni pagar la hacienda que pide si la recibiese, e que de esto es pública voz y fama*. En otra pregunta se acusa al pintor de ser *muy pleitista*, algo con lo que la mayoría de los interrogados está de acuerdo y que se corrobora ampliamente por la documentación conservada.

83 «Coco» o «coquillo» es una denominación general para referirse a insectos y gusanos que atacan las vides. Del latín *cocum*, probablemente se esté refiriendo a la plaga conocida como «gorgojo de la vid» o a alguna similar.

El apellido Maldonado aparece frecuentemente en Zamora a lo largo de toda la centuria, pero casi siempre unido a estamentos superiores. No hemos encontrado relaciones con otros miembros de la ciudad con igual apellido, ni con el pintor coetáneo Cristóbal Maldonado, pero el hecho de compartir profesión con este último en un mismo espacio de tiempo hace posible pensar en posibles lazos familiares. Estaba casado con Juliana de Polanco y conocemos la existencia de dos hijas del matrimonio. El pintor deja de aparecer en la documentación en 1530⁸⁴, por lo que suponemos que moriría en torno a ese año.

De Pedro Olivares, el único dato con que contamos lo vincula a la parroquia de San Cipriano, ya que el 7 de mayo de 1518 Elvira Rosales, viuda de Diego de Sotelo, afora a Pedro Olivares, pintor, el directo dominio sobre unas casas sitas en la calle de las Doncellas, en la colación de San Cipriano, por cuatrocientos maravedís y dos gallinas anuales⁸⁵.

La existencia de un pintor llamado Cristóbal de Maldonado, fue desvelada por García Chico y Alonso Cortés cuando era vecino Medina de Rioseco⁸⁶. El cotejo de firmas permite afirmar que es el mismo pintor que en 1514 se encuentra avecindado en Zamora, pero no hay más rastro documental de su actividad artística.

Con Diego de Carvajal, documentado entre 1530 y 1535, de nuevo nos hallamos ante un artífice al que no es posible adscribir actividad artística alguna, pero que viene a engrosar una lista, más numerosa de lo que en principio pudiera pensarse, de pintores residentes en la ciudad en el primer tercio de siglo. Navarro Talegón aporta la única noticia que se conocía hasta ahora de él: la compra en 1530 de una viña en Cubillos junto a otra que era ya de su propiedad⁸⁷. A ésta añadimos otras dos relativas

84 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3, fol. 458. El 9 de mayo de ese año la viuda de Andrés de Cubillos menciona al pintor, sin nombrarlo como difunto, con motivo de una escritura realizada para el pago de la deuda causada por el pleito que mantuvieron. Estaba casado con Juliana de Polanco y conocemos la existencia de dos hijas del matrimonio. Una de ellas, llamada Ana. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Ceballos-Escalera (Fenecidos), caja 86-4, y la otra María Maldonada. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 14, fol. 369. El 13 de junio de 1547 su marido, Diego Vázquez, otorga carta de *libre e quitto* por la dote a Juliana de Polanco. Este matrimonio aparece posteriormente vinculado a la parroquia de *San Bartolomé*.

85 A.H.P.Za., Desamortización, Libro 1. fol.99. En el segundo tercio de siglo aparece en la documentación un platero llamado Antonio de Olivares. Debido a los frecuentes lazos familiares entre plateros y pintores, cabe pensar que se trate de miembros de la misma familia.

86 GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla, tomo tercero, I, pintores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1946, p. 7. ALONSO CORTÉS, Narciso. *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922, p. 10. En el primer caso la noticia data de 1529 y en el segundo de 1537, cuando el pintor afirma tener cuarenta y cuatro años.

87 NAVARRO TALEGÓN, José. «Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI». *Anuario del instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 1984, 1, p. 349.

a la dote que su viuda proporciona a su criada⁸⁸. La carta de promesa de dote y la de libre y quito de la misma se fechan en enero y noviembre de 1535 respectivamente, en la que el pintor figura ya como difunto. En la promesa de dote figura como testigo un Martín de Carvajal que no especifica su profesión, pero cuya firma coincide con la del pintor que conocemos. Quizá tuviera parentesco familiar con el pintor que nos ocupa, o con su mujer, llamada Francisca de Carvajal. No obstante, hemos de tener en cuenta la frecuencia con la que el apellido «Carvajal» aparece en la documentación zamorana⁸⁹.

Un tal Justo, que se nombra pintor en una escritura de 1535, cuando se obliga a pagar a Pedro Borgoñón, *vecino de Ocono, reino de Francia*⁹⁰, seis ducados de oro que éste le había prestado⁹¹. No parece que este pago fuera de índole artística, dado que un año más tarde el mismo pintor se encarga de pagar la alcabala por un asno que le había vendido el tal Pedro Borgoñón⁹². La última noticia referida a este artista data de 1541, cuando seguramente ya había fallecido, pues se cobra un censo de una vivienda a *la de Justo pintor*⁹³.

Por último, Vítores Hernández aparece documentado en 1534, Ese año recibe un poder por parte de un mercader y del mayordomo del prior de *San Juan* para que cobren una cantidad de maravedís al alcalde de Trevejo (Cáceres), en razón de una deuda que tiene contraída con ellos Don Diego Enríquez, comendador de la encomienda sanjuanista de Trevejo. Además, el mercader otorga un segundo poder al pintor para que cobre una deuda con el administrador de las rentas del Arzobispo de Santiago de Compostela⁹⁴, que en ese momento era Juan Tavera, nombrado ese mis-

88 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 8, fol. 118, 9 de noviembre de 1535. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 22, fol. 113, 10 de enero de 1535.

89 De hecho existe un Diego de Carvajal contemporáneo del pintor, pero cuya profesión era la de escribano. En 1535 se le nombra entre los veinte escribanos de número de la ciudad. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 31, fol. 62, 21 de agosto de 1535. Aunque no se han conservado protocolos notariales redactados por él, aparece a menudo en la documentación, pero nunca por asuntos de índole artística.

90 Quizá se trate de la localidad borgoñona de Auxonne.

91 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 22, fol. 229, 21 de junio de 1535.

92 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 31, fols. 7-8, 22 de marzo de 1536. *Vid.* apéndice documental. Como es sabido, la alcabala gravaba cualquier operación de compraventa, y la pagaba el vendedor. Quizá pagándola Justo estaba saldando la deuda mencionada en el documento de 1535.

93 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 11, fol. 218. Se trata de una deuda incluida en los documentos de Alonso de Lozar relativos a su testamento y partija de bienes.

94 A.H.P.Za., Protocolos, leg. 30, fols. 57-58, 4 de octubre de 1534. El poder se otorga conjuntamente al pintor y a un criado del mercader. Trevejo se encuentra al norte de la provincia de Cáceres, que hasta el siglo XIX perteneció a la de Salamanca. Cuando se diluyó la orden de San Juan en la Península, la localidad pasó a depender de la diócesis de Ciudad Rodrigo, aunque actualmente pertenece a la de Coria.

mo año Arzobispo de Toledo. Pese a que el dato no es artístico, la vinculación, aunque sea de modo indirecto, con el comendador don Diego Enríquez y con el prior don Diego de Toledo es interesante por cuanto este último emprendió muchas obras artísticas en Zamora y otras localidades cercanas durante su mandato⁹⁵. Hay que contemplar la posibilidad de que el cobro de la deuda en la persona del comendador de Trevejo sea un modo indirecto a través del que se está saldando una deuda con el pintor por un trabajo de índole artística. Pero, aun siendo nula la vertiente artística de este encargo, el hecho de que se encomiende a un pintor el cobro de una deuda de nuevo vuelve a incidir en la diversificación de labores más allá del desempeño del oficio artístico, como ya se ha visto en otros pintores contemporáneos.

95 Para las empresas artísticas de este personaje *vid.* PÉREZ MONZÓN, Olga. «El convento de las Comendadoras de Zamora: el proyecto artístico del comendador sanjuanista Diego de Toledo». *Anuario del instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 1993, 10, p. 229-246. y PÉREZ MONZÓN, Olga. «La iglesia de Santa María de los Caballeros de Fuentelapeña (Zamora)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1996, LXIV, p. 45-58.

Página intencionadamente en blanco