

ERNESTO GARCÍA FERNÁNDEZ  
JUAN A. BONACHÍA HERNANDO  
(Editores)

HACIENDA, MERCADO Y PODER  
AL NORTE DE LA CORONA DE CASTILLA  
EN EL TRÁNSITO DEL MEDIEVO A LA MODERNIDAD

 CASTILLA  
EDICIONES

## COLECCION DE HISTORIA

---

### Directores de la Colección:

Antonio José Rodríguez Hernández (*UNED*)

David Carvajal de la Vega (*Universidad de Valladolid*)

**Comité Científico:** Carlos Álvarez Nogal (*Universidad Carlos III*), Juan Antonio Bonachía Hernando (*Universidad de Valladolid*), Enrique Cantera Montenegro (*UNED*), Hilario Casado Alonso (*Universidad de Valladolid*), Alicia Esteban I stringana (*Universidad de Alcalá*), Angel Galán Sánchez (*Universidad de Málaga*), Ernesto García Fernández (*Universidad del País Vasco*), Giuseppe de Luca (*Università degli Studi di Milano*), Davide Maffi (*Università degli Studi di Pavia*), Luis Ribot (*UNED*), Rafael Torres Sánchez (*Universidad de Navarra*), María Isabel del Val Valdivieso (*Universidad de Valladolid*), Pere Verdés Pijuan (*Institució Milà i Fontanals - CSIC*)

La edición de este libro está financiada por los Proyectos de Investigación "Poder, sociedad y fiscalidad en el entorno geográfico de la Cornisa Cantábrica en el tránsito del Medioevo a la Modernidad", HAR2011-27016-C02-01 y "Poder, sociedad y fiscalidad en la Meseta Norte castellana en el tránsito del Medioevo a la Modernidad", HAR2011-27016-C02-02, que forman parte del Proyecto Coordinado "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 Medioevo a la Modernidad", HAR2011-27016-C02-00, Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, integrados en la Red Arca Comuns.

© Los autores

© CASTILLA EDICIONES

Calle Villanubla, 30-47009, Valladolid

Teléfono y fax: 983337079

castilla.ediciones@gmail.com

www.castillaediciones.com

Diseño y maquetación: Patricia Rodríguez Rebollo

I.S.B.N: 978-84-96186-97-2

Depósito legal: VA-319-2015

Impreso en España. Printed in Spain

---

Reservados todos los derechos. Bajo ningún concepto podrá ser reproducida parte alguna de esta publicación por medios electrónicos, mecánicos, incluidas fotocopias o grabaciones o por cualquier sistema retributable de almacenamiento de información, sin el permiso previo y por escrito del editor.

## ÍNDICE

### HACIENDA, MERCADO Y PODER AL NORTE DE LA CORONA DE CASTILLA EN EL TRÁNSITO DEL MEDIEVO A LA MODERNIDAD

PRESENTACIÓN.....	9
Ernesto GARCIA FERNÁNDEZ y Juan A. BONACHÍA HERNANDO	
I. MERCADERES, COMERCIANTES Y BANQUEROS	
1. EN LOS PRECEDENTES DE LA BANCA CASTELLANA MODERNA: CAMBIADORES AL NORTE DEL TAJO A INICIOS DEL SIGLO XVI .....	17
David CARVAJAL DE LA VEGA	
2. MUJERES ENTRE MERCADERES. LA PRESENCIA FEMENINA EN LOS PROTOCOLOS NOTARIALES DE LA PROVINCIA DE VALLADOLID EN EL TRÁNSITO DEL MEDIEVO A LA MODERNIDAD.....	39
Irene RUIZ ALBI	
3. LOS NEGOCIOS DE LA COMPAÑÍA PESQUERA-SILOS EN FLORENCIA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XVI.....	69
Hilario CASADO ALONSO	
4. LA TRANSFERENCIA DE DOCUMENTOS DEL ARCHIVO DEL MERCADER LOPE DE MEDINA.....	99
Mauricio HERRERO JIMÉNEZ	
5. LA FINANCIACIÓN DE UN RETABLO: ¿QUIÉN Y CÓMO SE PAGA?.....	119
Irene FIZ FUERTES	
II. HACIENDA REGIA	
6. LOS JUDÍOS EN EL ARRENDAMIENTO DE RENTAS REALES EN EL ENTORNO DE LA CORNISA CANTÁBRICA: MERINDADES DE ALLENDE EBRO, CASTILLA VIEJA, ASTURIAS DE SANTILLANA, RIOJA Y LOGROÑO (1406-1474).....	139
Enrique CANTERA MONTENEGRO	
7. DE LOGROÑO A LA CORTE DE CARLOS V: VIDA Y NEGOCIOS DEL CONTADOR REAL JUAN DE ENCISO.....	189
Francisco Javier GOICOLEA JULIAN	

# 5.

## LA FINANCIACIÓN DE UN RETABLO: ¿QUIÉN Y CÓMO SE PAGA?<sup>1</sup>

Irune FIZ FUERTES.  
*Universidad de Valladolid*

**SUMARIO:** 0. Introducción. 1. El cálculo del precio total de una obra. 2. Subcontrataciones y contratos de compañía: el artista como empresario. 3. Criterios y métodos para encomendar una obra a un determinado artista. 3.1. La subasta a la baja. 3.1.1. Retablos no parroquiales. 3.2. Tasación. 3.3. Las crecientes dificultades en el pago de la obra. El agotamiento de un modelo. 4. Medios de financiación: quién y cómo soporta el gasto originado por la fabricación de un retablo. 4.1. Parroquias. 4.2. Capillas privadas. 4.3. Cofradías. 4.4. Órdenes militares. 4.5. Conventos y Monasterios. 4.6. Hospitales. 5. Las actividades extra-artísticas de los pintores.

### 0. INTRODUCCIÓN

Desde finales de la Edad Media empieza en la Península Ibérica una etapa artística caracterizada por la fabricación de grandes retablos para todo tipo de templos, desde los catedralicios hasta los más humildes, ocupando no solo el altar mayor, sino también los de las capillas secundarias.

---

1. Este trabajo ha sido elaborado en el marco del 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 (2008-2011) (HAR2011-27016-C02-02). Dicho proyecto forma parte de un Proyecto coordinado entre la 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 Communis* (<http://aracomunis.uma.es>).

Siglas utilizadas: AHDZa: Archivo Histórico Diocesano de Zamora; AHN: Archivo Histórico Nacional; AHPZa: Archivo Histórico Provincial de Zamora; ARChVa: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

El retablo es una empresa colectiva. Así, desde el punto de vista de los diferentes tipos de artífices que intervienen en él, ya sea todo el retablo de talla o compuesto mediante tableros pintados, siempre trabajarán pintores y escultores. Pero también lo es si lo evaluamos desde el punto de vista del cliente, ya que la mayoría de las veces no se trata de un particular, sino del encargo de un templo que tiene que dedicar gran parte de su hacienda a su pago.

Precisamente, el ángulo que nos interesa abordar en este trabajo es el de los pagos y todas las cuestiones que surgen alrededor. Para ello, utilizaremos como estudio del caso la antigua diócesis de Zamora, cuyos límites eran menores que los de la actual, circunscritos a la provincia. Es un ejemplo interesante porque, pese a su reducido tamaño, presenta una variedad de zonas con recursos económicos bastante diferentes, desde la boyante comarca de Toro, muy fértil, con cultivos de cereal y vino, hasta la más deprimida, Sayago, con una economía sustentada sobre todo en el ganado.

Vamos a referirnos sobre todo a los retablos de templos parroquiales subsidiarios de esta diócesis, pues son los más abundantes y por tanto permiten dibujar una visión más global de la situación. Pero, desde luego, para completar esa visión, hay que mencionar los retablos financiados por particulares a veces en estos mismos templos, los retablos de los monasterios, de las cofradías, o los de las iglesias dependientes de las órdenes militares. La posesión de retablos llega incluso al ámbito doméstico. Aunque son encargos mucho más modestos, encontramos frecuentemente en los inventarios la mención de *retablicos*, refiriéndose a piezas de escaso tamaño que no tenían por qué contar con una dependencia individual, a modo de capilla, sino que podía bastar con un espacio más íntimo, propicio para la oración.

Como en otras partes de la Península, a lo largo del siglo XVI contar con un retablo en el templo dejará de ser una opción para convertirse en una obligación, al menos el del altar mayor. Y así queda reflejado en los mandatos de los provisores en las visitas a parroquias y ermitas. Tal obligación exige a algunas iglesias muy humildes a contraer unas deudas difíciles de saldar, situación que se irá agravando a medida que nos adentremos en el siglo XVI.

## 1. EL CÁLCULO DEL PRECIO TOTAL DE UNA OBRA

El primer asunto que hemos de abordar es el cálculo del monto total y las dificultades que entraña, siendo la primera de ellas la falta de documentación. Por ello, concretar la cuantía total de una obra presenta gran dificultad al tratarse de un pago fraccionado, normalmente en tres tercios, difícil de precisar por entero, pues no se suele conservar la secuencia completa de documentos: desde la licencia de la obra, su traza, la adjudicación y contrato, la carta de fianza, las posibles subcontrataciones, además de los diversos desembolsos que se hacen hasta llegar al finiquito<sup>2</sup>.

2. Este entramado contractual está magníficamente tratado en DE LA PEÑA VELASCO, Concepción de la, *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993, en

Todos estos documentos son interesantes no sólo como instrumentos para fundamentar una autoría, sino también por lo que revelan del modo en el que se desenvolvía el pago de una obra de arte. Su fragmentación no sólo a lo largo del tiempo, sino también en razón de las diversas especies en que se suele cobrar, complican aún más el cómputo.

Por otra parte, la información que ofrecen los documentos es a su vez incompleta. En ocasiones sucede que los documentos proporcionan sólo el monto total y no se desglosa el valor de la obra pictórica de la escultórica. Esto ocurre, por ejemplo, en 1530, cuando Luis del Castillo se obliga a hacer un retablo de talla y pincel para la iglesia de San Juan de Almaraz de la Mota, ajustado en 100.000 maravedís<sup>3</sup>, o dos años más tarde con Blas de Oña y el retablo del Hospital Sotelo; en el contrato se especifica un total de 40.000 maravedís por toda la obra, talla y pintura incluida<sup>4</sup>.

En otras ocasiones, si se trata de una sola suma en la que se computa únicamente el valor de la pintura, no se suele establecer diferencia entre la cuantía de la policromía y la de las tablas. Tal es el caso de los 34.000 maravedís en que se valoró en 1545 el retablo de pincel realizado por Nuño de Remesal para el altar mayor de la iglesia de Pobladura de Aliste<sup>5</sup>, o los 280.000 maravedís que la iglesia de Santa María Magdalena de Toro adeudaba a Luis del Castillo y a Antonio de Salamanca por el retablo mayor realizado por éstos<sup>6</sup>.

Son raros ejemplos, como el del retablo de la iglesia de San Juan en Gema, citado en el testamento del escultor Diego de Ronza. Éste afirma que ha contratado el retablo mayor del templo y que su trabajo se ha concertado en 28.000 maravedís, los mismos que recibirá el pintor de los tableros, Miguel de Carvajal, mientras que a Alonso de Aguilar le abonarán, por el dorado y estofado de la obra, 27.000 maravedís<sup>7</sup>. Las tres cantidades suman 83.000 maravedís, poco más de 220 ducados. Pocos años antes se contrató el retablo de Santa María de Arbas de Toro. Lorenzo de Ávila cobró 250 ducados por la policromía y las tablas del mismo; al entallador Juan Ducete se le pagaron 100 ducados por tallarlo<sup>8</sup>.

especial el capítulo II. El estudio de esta autora se refiere a los retablos barrocos murcianos, pero el tipo de contrato y su desarrollo se pueden extrapolar al Quinientos castellano.

3. NAVARRO TALEGÓN, José, «Pintores en Toro en el siglo XVI», en *Pintura en Toro. Obras restauradas [Catálogo de la exposición, Toro y Zamora, diciembre de 1985-enero de 1986]*, Zamora, Diputación Provincial-Caja de Ahorros Provincial, 1985, p. 13.

4. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, «Blas de Oña, pintor», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (B.S.A.A.)*, 1973, 39, pp. 473-476, en particular p. 476.

5. 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, pp. 325-374, en concreto p. 365.

6. NAVARRO TALEGÓN, «Pintores en Toro», p. 16.

7. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, Diputación de Zamora, 1998, p. 121.

8. NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980, pp. 156-157.

Con estos dos ejemplos apreciamos cómo el hecho de poder desglosar cada una de las partidas nos permitiría establecer un rango, una escala de precios entre unos y otros artistas, y por tanto valorar adecuadamente su prestigio en términos económicos.

La mayoría de los ejemplos ofrecidos indican que en ocasiones se puede establecer una cifra aproximada, pero dotar a esta cifra de un contexto que permita estimar su valor ya es más complicado, pues suelen faltar las suficientes obras de un mismo momento para establecer las comparaciones pertinentes. Por otra parte, a veces sumamos partidas muy alejadas en el tiempo y el valor del maravedí ha decaído en ese lapso, por lo que la cantidad resultante no refleja el valor real pagado. Lo que parece fuera de duda es que cuanto más se dilata el pago de una obra de arte, mayor es el desembolso final.

## 2. SUBCONTRATACIONES Y CONTRATOS DE COMPAÑÍA: EL ARTISTA COMO EMPRESARIO

A la hora de hacer una estimación del monto total de la obra también es importante tener en cuenta que los artífices contrataban una obra y a menudo la subcontrataban. En Zamora, y en concreto en la ciudad de Toro, el principal ejemplo de este modo de trabajar es el pintor Lorenzo de Ávila, de cuyo taller salieron buena parte de los retablos de la zona. Era frecuente que contratara el retablo completo, talla incluida, y que luego subcontratara el dorado del mismo con un dorador, la talla con un escultor, pero también subcontrataba la pintura de los tableros con otros artistas. Sirva como ejemplo la subcontratación que hizo con Antonio de Salamanca en un retablo para Villalpando. Salamanca se compromete a hacerse cargo de la mitad de la obra, salvo del dibujo, rostros y *lexos* —es decir, paisajes— que quedan a cargo de Lorenzo de Ávila<sup>9</sup>, subrayando de este modo su papel más creativo en la ejecución.

Las subcontrataciones van más allá de la mera colaboración de los oficiales de un determinado taller. Ésta supone la garantía de un estilo uniforme controlado por el maestro, mientras que en aquéllas se deja la obra en otras manos, sin supervisión constante.

Los beneficios para el artista que cede en subcontrato son evidentes. Sobre un precio cerrado, el contratante original se queda con un margen de las ganancias que de otro modo no tendría si la obra fuera concertada desde el inicio por el oficial que la va a llevar a cabo finalmente. Y no hay que olvidar que un presupuesto demasiado ajustado siempre va en detrimento de la calidad de la obra.

9. NAVARRO TALEGÓN, «Pintores en Toro», p. 12.

### 3. CRITERIOS Y MÉTODOS PARA ENCOMENDAR UNA OBRA A UN DETERMINADO ARTISTA

#### 3.1. La subasta a la baja.

A la hora de formalizar el contrato se estipula un precio previamente acordado. Lo que ya no queda tan claro es cómo se llegaba a este acuerdo en el precio. En otros lugares sabemos de la existencia de previas subastas a la baja para la adjudicación de la obra. Este método era beneficioso para el comitente por el abaratamiento de los costes que suponía, pero se corría el riesgo de que los artistas se pusieran de acuerdo entre ellos con el fin de que el precio no bajara demasiado.

En Zamora, como en otras partes de la península, la subasta debió de ser un método habitual de adjudicación de las obras promovidas desde la Diócesis y las órdenes militares. Quedan escasos ejemplos, pero bien elocuentes de su existencia, como cuando Cristóbal Gutiérrez contrató la pintura de una talla de San Miguel: ... *por cuanto hoy dicho día a las dos horas después de mediodía, estaba señalado el remate de la pintura de señor San Miguel de la dicha cofradía y Cristóbal Gutiérrez, pintor, lo tenía puesto en nueve ducados con las condiciones de arriba. Y por no haber quien más bajase se lo mandaba rematar y que haga obligación de ello*<sup>10</sup>.

De otro modo no se entiende que los pintores sean los que contraten y luego subcontraten los retablos, incluso cuando éstos son por completo de talla, como ocurrió con el desaparecido retablo para don Luis Vaca en el monasterio de San Francisco de Zamora, subcontratado por Blas de Oña al entallador Gaspar Núñez en 1536<sup>11</sup>.

El predominio de retablos pictóricos desde finales del siglo XV y hasta el último tercio de siglo XVI conllevó que los talleres de pintura fueran más fuertes y solventes y tuvieran por ello más facilidad para hacerse con el contrato de un retablo en una puja. Siguiendo este razonamiento acerca de la solvencia de los talleres pictóricos, cuando al final de siglo se imponga el retablo escultórico sucederá al contrario y serán los escultores quienes subcontraten la pintura.

La documentación que se conserva sobre subastas es escasa pero significativa. La tasación del retablo de San Martín en Peñausende ejemplifica un peligro al que se ha aludido antes: el de los artistas que llegaban a un acuerdo para que el retablo no bajara su precio de una determinada cuantía.

Peñausende era una localidad perteneciente a la orden de Santiago donde se decide realizar un retablo en 1556. El entallador Pedro Ortega presenta una traza por cuya ejecución pide 230 ducados<sup>12</sup>; pocos días después el pintor Miguel de Carvajal

10. AHPZa, Protocolos, leg. 39, f. 247 (15 de septiembre de 1549).

11. AHPZa, Protocolos, leg. 31, tercera pieza, ff. 111-113.

12. NAVARRO TALEGÓN, «Documentos inéditos», pp. 352-353.



baja esta cantidad en 50 ducados, pero el visitador de la orden le impide participar en la puja porque era pintor y no entallador:

*...porque era informado que la baja que hizo Miguel de Carvajal en la obra del dicho retablo era maliciosa y que el dicho Miguel de Carvajal no era oficial de entallador, por tanto que dabaydio la dicha baja y posta del dicho Miguel de Carvajal por ninguna e que quedase en la postura que tiene hecha y puesta el dicho Pedro de Ortega y hasta que otra baja hubiese por algún maestro y oficial del dicho oficio.*

Aunque pocos días después cambió de opinión, al percatarse de que los entalladores zamoranos se habían puesto de acuerdo entre ellos, y dejó participar al pintor en la puja.

Resulta evidente la intención de todas las partes implicadas en la puja: los entalladores zamoranos deseaban que el retablo no bajara demasiado su coste para obtener mayores beneficios. Por su parte, el pintor Carvajal pretendía hacerse con la obra para luego subcontratarla, práctica que, como hemos visto, era habitual en el medio zamorano. A su vez, las autoridades santiaguistas querían una obra barata, por eso se retractan enseguida del veto al pintor, percatándose de que si le admiten se puede avivar la puja al romper la unidad de los entalladores, dando como resultado final un precio más bajo. Por si esto fuera poco, ordenan que una vez fijado el precio no se empiece a hacer el retablo hasta dos años después, con la consiguiente merma de ingresos debido a la continua caída de los precios. Es decir, lo que menos importa, desde luego, son los criterios estéticos. Todos estos aspectos suponen no solo unas condiciones por lo general poco ventajosas para los artistas, sino que además indican que lo que generalmente prima son los intereses económicos por encima de los artísticos. Finalmente, fue otro escultor, Juan Falcote, el que se comprometió a realizar la obra por menos de la mitad del precio inicial, 100 ducados, pero esta reducción es la habitual<sup>13</sup>.

En definitiva, los artistas no ponen reservas o no tienen más remedio que adaptarse al diseño previo establecido por otro oficial. El margen para lo artístico, entendido como creatividad personal, se reduce considerablemente de este modo. Al cliente no parecen importarles las subcontrataciones, sobre todo si se trata de la Iglesia, porque su interés por un determinado artista no es estético, sino garantía de un trabajo ejecutado por el importe y en el tiempo establecido.

### 3.1.1. Retablos no parroquiales.

Quizá en el caso de los retablos privados no hubiera subasta de por medio. Pese a que no hay que desestimar el aspecto económico, existen otros intereses por encima

13. Véanse los ejemplos proporcionados por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1959, LXVII/1, pp. 391-439.

de unas determinadas necesidades de culto. Para aquéllos que se pueden permitir la encomendación de una obra de arte, poseer un retablo no es tanto una obligación como una aspiración en la que se mezclan el fervor religioso con el deseo de estar a la moda, de despertar admiración en sus coetáneos y en las generaciones futuras, subrayándose una vez más la importancia de la perpetuación de la memoria personal y familiar.

### 3.2. Tasación.

Que el precio del retablo quedara estipulado en los contratos, no obstaba para que finalizada la obra ésta se tasara para ver si se atenia a lo contratado. Su mecanismo de funcionamiento es sobradamente conocido: una vez acabada la obra, dos oficiales, uno por parte del comitente y otro por parte del artista, fijan el precio que ésta merece. Si se establecía un precio inamovible *a priori*, el artista tenía que ceñirse a lo mandado, no podía desviarse excesivamente, aunque frecuentemente se incrementaba el precio por las mejoras o demasías introducidas. Éstas habían de ser tasadas aparte del precio convenido, lo cual derivaba en frecuentes desacuerdos entre cliente y artífice.

Algunos de estos desacuerdos daban lugar a pleitos, menos parcos, como sabemos, que la documentación de protocolos. Podemos extraer de estos litigios la conclusión general de que, pese a las disputas que originaba el desacuerdo en la tasación, los pintores la preferían a cualquier otro método. A pesar de las continuas desavenencias, el pago a tasación permitía al artista jugar con un margen mayor de ganancia.

### 3.3. Las crecientes dificultades en el pago de la obra<sup>14</sup>. El agotamiento de un modelo.

El sistema de los tres pagos, con uno al principio, otro mediada la obra y el último una vez concluida y peritada la misma, es el ideal del que se van alejando los artistas y los clientes. A medida que avanzamos en el siglo, aunque la labor a realizar por los pintores disminuye debido a la proliferación de los retablos escultóricos, las obras se dilatan en el tiempo y afloran continuamente las discrepancias. Es un conflicto que surge por las dos partes: de un lado, somos testigos de las dificultades que atraviesan los pintores para no sobrepasar un determinado precio si quieren obtener alguna ganancia; del otro, la merma de ingresos de las parroquias provoca que se demoren los pagos.

14. Para los aspectos relativos a la escultura en las mismas coordenadas espacio-temporales, véase VASALLO TORANZO, LUIS, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florian de Ocampo, 2004, pp. 33-34.

La situación es consecuencia en gran medida de la crisis económica que irá gestando a lo largo del siglo XVI. Es indudable que ésta repercutió muy negativamente en el medio artístico zamorano. Hay dos aspectos relacionados, ambos debidos a la continua devaluación de la moneda: uno es el incremento del precio de cualquier material; el otro, la depreciación que sufre el valor de una obra desde que se contrata hasta que se cobra.

Las iglesias tardan más en pagar porque su situación económica es más precaria. Deseosas —o a veces compelidas, según se desprende de los mandatos de las visitas parroquiales, en los que frecuentemente se alude a la *indecencia* de los altares por no contar con retablo o con un sagrario adecuado— de proveerse al menos de un retablo mayor acorde a sus pretensiones, eran precisamente estas iglesias las que más dificultades tenían a la hora de afrontar los gastos que suponía la construcción de un retablo.

No se puede negar que, pese a los apuros, a veces se observa cierto descontrol en el manejo de las cantidades de dinero procuradas a los artistas, pues con frecuencia el provisor ha de poner orden en los pagos mediante una *revista de cuentas*. Otras veces se leen expresiones en los libros de fábrica que indican la falta de conocimiento del importe exacto que ha recibido un artífice por una determinada obra.

Siendo éste el estado de las cosas, se entiende que el Obispado deje cada vez menos libertad a los mayordomos y feligreses a la hora de contratar una obra. Por ejemplo, en la localidad de Algodre en 1536 se indica *que de aquí en adelante no se haga obra ninguna en la dicha iglesia sin licencia de su señoría e sus oficiales so pena de mil maravedís para la obra de la dicha iglesia*<sup>15</sup>. Este control va parejo a la centralización del poder que sufre la diócesis zamorana a lo largo del siglo XVI, dejando menos capacidad de maniobra a las distintas vicarías.

#### 4. MEDIOS DE FINANCIACIÓN: QUIÉN Y CÓMO SOPORTA EL GASTO ORIGINADO POR LA FABRICACIÓN DE UN RETABLO

A la hora de enfrentarse a los gastos que supone la financiación de un retablo, el método varía si nos encontramos ante una obra destinada a una iglesia de órdenes militares, cofradía, capilla particular o parroquia.

##### 4.1. Parroquias.

La principal fuente de ingresos de las parroquias, especialmente de las más humildes, privadas de otros medios de subsistencia, eran los diezmos y primicias. Éstos se complementan con cantidades en metálico obtenidas mediante limosnas y dinero legado en mandas testamentarias. Solamente si la iglesia pasaba por serias dificultades para afrontar un pago, se recurría a los censos, aunque las autoridades

15. AHDZa, Algodre, *Santo Tomás*. Fábrica y Visitas I. Mandatos de 1536.

eclesiásticas eran reacias a concederlos<sup>16</sup>. A veces, excepcionalmente, se acudía a los concejos y en otras ocasiones se obligaba a las cofradías, si tenían más saneadas sus cuentas, a que contribuyeran a financiar los gastos de la iglesia.

Respecto a las limosnas de los fieles, se trata de una costumbre muy arraigada, pues encontramos ejemplos tempranos, tal y como sucede en Algodre cuando a finales del siglo XV se estaba haciendo un retablo y para pagarlo *se dio al pintor, allende de otros maravedis que se cobró de las limosnas para el retablo, cuatro cargas de trigo*<sup>17</sup>.

Por la *Virgen de agosto*, festejada en casi todas las localidades, se recaudaba una limosna que se solía dedicar a algún objetivo previamente fijado. Con este fin se predicaba en fecha tan señalada para incitar la generosidad de los fieles. Si la obra urge, no se espera a la festividad de agosto, sino que directamente se estipula en los mandatos cuáles son las obras inaplazables para las que hay necesidad y se ordena la recolección de limosna.

A no ser que se trate de grandes cantidades no se detalla el nombre del donante, que, en ocasiones, merced a sus servicios, plantea algún requisito, como ocurrió en Venialbo, donde un vecino donó 7.000 maravedis con la condición de que el retablo incluyera una representación del arcángel San Miguel<sup>18</sup>; o en Corrales del Vino: en su inventario parroquial se describe el retablo mayor de pincel, en cuyo banco se encuentran *seis tercios de tableros con las devociones de este lugar, y en bajo de ellos otros dos medios tableros y en ellos figuradas dos mujeres que ayudaron con sus limosnas a la costa del dicho retablo*<sup>19</sup>.

Por último, hay feligreses que ayudan a través de las mandas estipuladas en sus testamentos, donando cierta cantidad de dinero cuyo destino dejan al albedrío de la parroquia, aunque es más frecuente que se precise su gasto para algún elemento en concreto. La mayoría de las veces se trata de ornamentos litúrgicos, tales como frontales o casullas, aunque en ocasiones se deja una cantidad de dinero para ayudar a financiar un retablo. Sin embargo, una vez más la decisión final sobre la utilización del dinero depende de las autoridades eclesiásticas, que vuelven a disponer de este capital como mejor convenga a la parroquia y se dedican a costear algo diferente a lo expresado en el testamento.

Mención aparte merece el caso de las parroquias que se encuentran en territorios que forman parte de las propiedades de un monasterio. En este caso el monasterio participa en el pago del retablo, como ocurre con el retablo mayor de Almaraz de Duero, localidad perteneciente al monasterio de San Ildefonso de Toro, firmado por Luis del Castillo con el prior del convento dominico. Estos cenobios eran los

16. VASALLO TORANZO, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda*, p. 33.

17. AHDZa, Algodre, *Nuestra Señora de Belén*, Fábrica y Visitas I, Cuentas de 1465-1471.

18. NAVARRO TALEGÓN, José, «Ante el montaje del retablo mayor de la iglesia de Venialbo», *El Correo de Zamora*, 23-VII-1978.

19. AHDZa, Corrales del Vino, *Santa María Magdalena*, Fábrica y Visitas I, Inventario de 1573.

receptores de los diezmos y, como tales, debían correr con los gastos, tal y como reclamaban los vecinos de San Miguel de la Ribera, localidad perteneciente al monasterio de San Benito extramuros de Zamora, quienes entablaron un pleito con los benedictinos en el que exigían una cuarta parte de los frutos con el fin de ornamentar y reparar la iglesia<sup>20</sup>.

#### 4.2. Capillas privadas.

Por considerable que sea la cantidad donada por un particular, existen notables diferencias entre contribuir a un gasto común de una parroquia<sup>21</sup> o dedicar un dinero a la erección y ornamentación de una capilla particular. Tampoco hay que confundirlo con los numerosos casos en los que algunas personas se mandan enterrar en la capilla de alguna iglesia. La capilla no les pertenece ni ponen sus blasones, no son de su linaje, sino que pagan un derecho y, como mucho, donan a esa capilla algún ornamento y ordenan una memoria de misas. El segundo supuesto conlleva no sólo el pago de una renta por la capilla y su dotación ornamental, sino el compromiso de su mantenimiento a lo largo del tiempo. Todos ellos son gastos que sólo se puede permitir un restringido espectro social y que, por otra parte, contribuyen al enriquecimiento de la hacienda de la iglesia, ya sea ésta conventual o parroquial.

La mayor parte de las veces se prefieren las parroquias más significativas de las situadas en un entorno urbano, pues obviamente no es lo mismo, a efectos de prestigio y preeminencia social, poseer una capilla en la catedral que en un templo secundario. No faltan, sin embargo, ejemplos en los que el comitente sienta predilección por una parroquia de alguna pequeña localidad por estar allí situado el origen de su linaje.

Aunque las necesidades suntuarias de la capilla se encuentren cubiertas y se paguen puntualmente las rentas, la fundación de nuevas memorias de aquéllos que se van sepultando en la capilla suele conllevar la compra de nuevos ornatos y, en algunos casos, la renovación del retablo.

Las autoridades eclesiásticas exhortan a los propietarios de las capillas a conservar el perfecto mantenimiento de su estructura arquitectónica y limpieza y de los ornamentos necesarios, no sólo para la celebración de la liturgia sino también porque parece que era preceptivo que la capilla tuviera reja<sup>22</sup> y, desde luego, el

20. AHN, Sección Clero, fondo Libros, libro n° 18414. Los monjes prometieron 600.000 maravedís pagaderos en veinte años, pero no cumplieron lo convenido. De hecho, años después aún continuaba el pleito, como muestra lo anotado en el libro de fábrica de la parroquia: *gastos por el pleito en Madrid con los padres benitos de Zamora con razón de que se renueven los edificios de la iglesia y la reparen de muchas cosas que le faltan*. AHDZa, San Miguel de la Ribera, *San Miguel*, Fábrica y Visitas I, Cuentas de 1588-1589.

21. En palabras de LORENZO PINAR, Francisco Javier, «Beneficencia y obras pías en los testamentos zamoranos del siglo XVI», en *Primer Congreso de Historia de Zamora. Tomo III. Medieval y Moderna*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1991, pp. 631-640, en particular p. 632: «mandas sin visos fundacionales o de continuidad».

22. Como se apunta en la capilla de Francisco Hurtado de Evia en la iglesia de San Andrés de Zamora, *estando como está tan buena y en parte tan principal de esta iglesia tiene la reja de maderos por labrar y es*

correspondiente retablo. El visitador de la iglesia de Santiago del Burgo de Zamora mandaba a la señora mujer e hijos del contador Francisco Orejón que hasta la pascua de resurrección primera venidera pongan el retablo que mandó hacer en la capilla de San Pedro que valga los seis mil maravedís en la dotación contenidos e que se digan las misas cada semana que mandó decir el señor contador<sup>23</sup>.

Las parroquias tienen mucho cuidado en la vigilancia de la titularidad de las capillas y en el cumplimiento de las obligaciones que conlleva su posesión. Se pierde el derecho a la exclusividad del enterramiento cuando, de conocerse el titular, éste se desentiende de su mantenimiento.

Todos estos incumplimientos acabaron frecuentemente en pleitos entre la iglesia y los patronos. En los libros de fábrica parroquiales se reseñan a menudo los gastos en las costas de los litigios entablados con los patronos de las capillas que no se ajustaban a lo requerido por la iglesia, pero lo cierto es que abundaron sobre todo los pleitos que nada aportan desde el punto de vista artístico, aquéllos interpuestos a los capellanes correspondientes sobre el incumplimiento del deber de celebración de las misas estipuladas por los fundadores.

#### 4.3. Cofradías.

En las cofradías el modo de financiación derivaba de los pagos que hacían anualmente los cofrades. Así es como se financió, por ejemplo, la pintura del retablo que hizo Antonio de Salamanca para la cofradía del nombre de Jesús del monasterio de San Francisco de Toro<sup>24</sup>.

Las cofradías más humildes sólo contaban con las cuotas impuestas a los cofrades como ingreso en la cofradía y sus aportaciones periódicas<sup>25</sup>, pero muchas de ellas se nutrían además de las propiedades inmuebles sobre las que tenían censos, como ocurre sobre todo en el ámbito urbano. Además, eran numerosas las mandas testamentarias de los cofrades que tenían como destino las cofradías a las que habían pertenecido, a veces en forma de dinero y otras precisamente como herederas de los réditos derivados de algún censo. También encontramos ocasiones en las que los cofrades hacen una recaudación extraordinaria de limosna con el fin de adquirir algún bien artístico concreto.

A veces puede deducirse que estas inversiones se hacen en contra de su voluntad, o que un dinero otorgado a la cofradía para un determinado fin se desvía hacia otras

*muy indecente en tan principal lugar como está (...) mandó que se haga reja conforme a la capilla.* AHDZa, Zamora, *San Andrés*, Fábrica y Visitas I, Mandatos de 1575.

23. AHDZa, Zamora. *San Andrés*. Fábrica y Visitas I, Mandatos de 1537.

24. El mayordomo se comprometía a ir pagando al pintor así como yo el dicho Francisco de Laguna fuere cobrando de las entradas de los cofrades de la dicha cofradía os los tengo de dar y pagar AHPZa, Protocolos, leg. 3296, ff. 219-220.

25. CALABUIG GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Ángeles, «Comportamientos sociales en la Edad Moderna: los zamoranos y las cofradías», en *Primer Congreso de Historia de Zamora. Tomo III*, pp. 607-614, p. 608.

necesidades ajenas a ella por deseo del provisor. Sin embargo, en otros casos es la fábrica de la iglesia la que ayuda a los gastos de las cofradías. Las autoridades eclesiásticas disponen, por tanto, cómo se ha de gastar el dinero de la cofradía por temor a que se haga dispendio de lo recolectado.

#### 4.4. Órdenes militares.

En el territorio estudiado hubo dos órdenes que tuvieron especial incidencia, la de San Juan de Jerusalén y la de Santiago. La primera contaba con una amplia área concentrada en torno al valle de la Guareña e importantes posesiones en las ciudades de Toro y en Zamora<sup>26</sup>. La segunda tuvo un territorio más disgregado, dependiente del priorato de San Marcos de León<sup>27</sup>: la encomienda de Castrotorafe, al norte de la diócesis, además de un pequeño núcleo en la zona de Sayago que constituyó la encomienda de Peñausende. Ambas instituciones mantuvieron una similar organización administrativa del territorio. Como sucedió con todas las órdenes militares en la península, una vez que la función militar fue quedando en segundo plano, el control ejercido sobre sus dominios se pudo equiparar al de cualquier otro señorío y, por tanto, las autoridades santiaguistas y hospitalarias disfrutaron del territorio como señores nobiliarios.

Sin embargo, se aprecian diferencias con la nobleza en la gestión del patronazgo de sus edificios y, en consecuencia, en el modo en que se financiaron los bienes muebles e inmuebles. En las parroquias de localidades pertenecientes a algún señorío, aunque la titularidad era nominalmente del señor, el poder era compartido con la diócesis, algo que no sucedía con las parroquias pertenecientes a una orden militar. En el campo que ahora nos ocupa, esto se traducía en que santiaguistas y hospitalarios eran receptores de los tributos cobrados en sus territorios<sup>28</sup>.

Con el inicio de la Edad Moderna, el ingente patrimonio que ambas órdenes habían ido acumulando a lo largo de los siglos dificultaba su mantenimiento, lo que llevó a la cesión del patronato de muchas de sus iglesias<sup>29</sup>. En poblaciones rurales

26. PÉREZ MONZÓN, Olga, *Arte sanjuanista en Castilla y León. Las encomiendas de la Guareña y su entorno geo-histórico*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, dedica esta monografía, así como varios artículos, al estudio de los bienes patrimoniales de la Orden de San Juan y de la del Santo Sepulcro, integrada en la primera en los inicios del siglo XVI.

27. El arte de la Orden de Santiago en Zamora no se ha abordado de una manera global, pero existen estudios parciales que, aunque sea a veces de una manera colateral, se han aproximado al estudio de este patrimonio: LERA MAILLO, José Carlos de y TURIÑO MÍNGUEZ, Ángel, *La orden militar de Santiago en la provincia de Zamora. Edición diplomática de la visita a las encomiendas de Castrotorafe y Peñausende. Año 1528*, Zamora, Adri Palomares, 2000. Para un estudio de la arquitectura religiosa de los siglos XV y XVI en los territorios del norte de la provincia, véase FLORES GUERRERO, M<sup>a</sup> Pilar, *El arte del priorato de San Marcos de la Orden de Santiago durante los siglos XV y XVI (arquitectura religiosa)*. (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1987.

28. PÉREZ MONZÓN, *Arte sanjuanista*, p. 35; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Arquitectura, economía e iglesia en el siglo XVI: Murcia y su entorno*, Madrid, Xarait, 1987, pp. 55 y ss.

29. PÉREZ MONZÓN, *Arte sanjuanista*, pp. 33-35.

el patronato recayó en los concejos de las villas, mientras que las iglesias ubicadas en ámbito urbano fueron patrocinadas en mayor medida por la nobleza o la alta burguesía<sup>30</sup>. Naturalmente esto ayudó a su sostenimiento, pero como contrapartida las órdenes tuvieron que compartir con los concejos no sólo los espacios arquitectónicos sino el disfrute de las rentas.

Debido a los límites imprecisos entre lo que debían aportar respectivamente el concejo y la orden, surgieron divergencias. Podemos tomar como ejemplo la multitud de pleitos por desacuerdos económicos interpuestos por el concejo de Fuentelapeña, una de las localidades más importantes de la encomienda de Valdeguareña, contra el comendador. Tampoco se encuentran repartidas claramente las retribuciones, como indican los pleitos existentes entre el comendador y el concejo sobre el aprovechamiento de ciertas propiedades<sup>31</sup>.

Por lo que respecta al patronazgo de la nobleza, como se ha dicho, las iglesias de las órdenes militares estaban abiertas a las donaciones e incluso a la posesión de capillas por parte de personas no pertenecientes a la orden. De este modo, encontramos ejemplos como el del lucillo sepulcral perteneciente a una tal Lucía Fernández en la iglesia del Santo Sepulcro de Toro<sup>32</sup>, o el de Rodrigo de Ulloa, que no deja de ser paradójico: este miembro de la orden de Santiago, fue patrono de la capilla mayor de Nuestra Señora de la Vega de Toro, perteneciente a la orden del Sepulcro e incorporada más tarde al patrimonio de los hospitalarios<sup>33</sup>.

Pese a la disparidad en el modo de financiación respecto a las parroquias diocesanas, tal y como afirma Pérez Monzón, no existen diferencias estilísticas entre las capillas sanjuanistas y las nobiliarias<sup>34</sup>.

#### 4.5. Conventos y Monasterios.

En el ámbito del clero regular, el modo de financiación de los retablos no difiere del seguido por las parroquias pues, al igual que éstas, contaban con bienes raíces que les proporcionaban unas rentas, tenían limosnas y eran beneficiarios de mandas testamentarias en las que se les asignaba una cantidad. La financiación de la mayoría de los retablos mayores de las iglesias conventuales fue llevada a cabo por particulares que se convirtieron en patronos de la capilla mayor. Las dotaciones

30. *Id.*, *Ibid.*

31. Véanse, por ejemplo, los litigios mantenidos por el comendador Fray Gonzalo de la Cárcel, a principios del siglo XVI, con el concejo de Fuentelapeña sobre la tala de un bosque. ARChVa, Pleitos Civiles, Escribanía Zarandona y Walls (Fenecidos), caja 1380-3. ARChVa, Pleitos Civiles, Escribanía Valera (Olvidados), caja 179-4. Desde el punto de vista artístico, destaca el mantenido por el concejo con el comendador para que éste sufragara las obras de la nueva iglesia que se estaba construyendo en el siglo XVI. PÉREZ MONZÓN, *Arte sanjuanista*, p. 35. Muchos años después, ya a principios del siglo XVIII, el concejo quiso cambiar de retablo y de nuevo exigió la contribución del comendador.

32. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro*, p. 140.

33. PÉREZ MONZÓN, *Arte sanjuanista*, p. 35.

34. *Id.*, *Ibid.*, p. 37.



variaban según la obra a acometer y la pujanza del comitente: Diego de Soto dejó en 1533 150.000 maravedís para edificar una capilla, retablo y ornamentos en el convento de San Francisco de Toro<sup>35</sup>; Isabel Alonso donó en 1545 30.000 maravedís para que se reedificara a su costa la capilla de San Antón del monasterio de Santo Domingo y se le dotara de un retablo de pincel<sup>36</sup>; Antonio de Lada dejó en 1578 una dotación anual de 4.000 maravedís a la capilla que tenía en Santo Tomé, además de un retablo que había hecho traer de Flandes<sup>37</sup>.

Los monasterios estaban abiertos también a aquéllos que, sin poseer una capilla, se querían enterrar en el interior de su iglesia, previo pago de un canon. Este pago por sepultarse en el interior de los templos también existe en las parroquias, sólo que en este caso se suele camuflar bajo el título de limosna, pues ya en las *Partidas* se prohíbe la venta de sepulturas y este espíritu se mantiene en las diferentes constituciones sinodales<sup>38</sup>. La preferencia por los monasterios indica, por tanto, una cierta distinción social, muy leve en todo caso. Además del abono del derecho de sepultura, se podían dejar ornatos y dinero para alguna imagen o capilla.

#### 4.6. Hospitales.

Bajo esta acepción se incluían instituciones variopintas, dotadas de más o menos medios, en las que la función benéfico-asistencial iba indisolublemente unida a la espiritual<sup>39</sup>. Este último cometido se traduce en la necesidad de contar con un espacio sagrado con su correspondiente mobiliario litúrgico en el que desde luego no podía faltar un retablo. Frecuentemente nos hallamos ante fundaciones que en realidad no son más que una modesta casa con algunas camas, tal y como ocurre en la mayoría de los hospitales de localidades rurales y en no pocos de los urbanos<sup>40</sup>. Este tipo de establecimientos son administrados por cofradías que no se pueden permitir la dotación de una capilla en las dependencias hospitalarias. En este caso las necesidades litúrgicas se resuelven con la titularidad de una capilla de la parroquia, en la que se encuentra el correspondiente retablo sufragado del mismo modo que hemos visto para las cofradías en general.

Si, en cambio, nos referimos a hospitales de mayor magnitud, caso de tres de los más importantes de la provincia, creados en el primer tercio del siglo XVI —el Hospital del Comendador Sotelo en Zamora, el del Obispo en Toro y el de Nuestra Señora de la Piedad en Benavente— en todos ellos sus fundadores contaban con

35. ARChVa, Pleitos Civiles, Escribanía Lapuerta (Fenecidos), caja 1740-4.

36. AHPZa, Protocolos, leg. 14, f. 488v. Testamento de 3 de julio de 1545.

37. ARChVa, Pleitos Civiles, Escribanía Moreno (Fenecidos), caja 1570-2.

38. LORENZO PINAR, Francisco Javier, *Muerte y ritual en la Edad Moderna. El caso de Zamora (1500-1800)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 206.

39. ID., *Ibid.*, pp. 244-245.

40. Se contabilizan diecisiete en Zamora en el siglo XVI (Citado en LORENZO PINAR, *Muerte y ritual*, p. 246). En Toro se calcula la existencia de doce (NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro*, p. 71).

una renta saneada que permitió la dotación de una capilla en las dependencias hospitalarias con su correspondiente retablo. Su creación cobraba carta de naturaleza mediante una escritura de fundación en la que se dejaban provistas unas rentas para su mantenimiento a lo largo del tiempo. En el testamento de los fundadores es obligada referencia el hospital, especificándose algo más sobre su dotación. En estos últimos documentos no es necesaria la especial mención a la capilla, porque no se concibe la creación de una institución de importancia sin la existencia de la misma.

En estas instituciones se nombran unos patronos responsables del funcionamiento y de la supervisión de las cuentas, pero la administración cotidiana corría a cargo igualmente de una cofradía, lo que daba lugar a dispendios de las rentas. De tal modo es así que las cofradías fueron reacias a la unificación de los hospitales carentes de funcionalidad, pues ello acabaría con sus beneficios. Al ser entidades que, pese a ser creadas por iniciativa privada, se encontraban bajo jurisdicción eclesiástica, de nuevo la vigilancia de sus cuentas así como de su función espiritual, se dejaba al criterio de un visitador.

Es interesante el caso del Hospital Sotelo por cuanto su fundador dispuso en su testamento, redactado en 1530<sup>41</sup>, no sólo su intención de continuar con el proyecto hospitalario que había ideado pocos años antes, incluyendo a este respecto las pertinentes mandas a propósito de su régimen, sino porque además dedicó unas líneas a la descripción del retablo que deseaba para la capilla del hospital. No le destinaba una dotación económica propia, pero sus herederos dedicaron 40.000 maravedís a tal efecto, obtenidos, tal y como se especifica en el testamento, *de los bienes y rentas que yo dejo*.

El hospital de La Asunción y los Santos Juanes de Toro, más conocido como Hospital del Obispo, debe este apelativo al obispo de Burgos Juan Rodríguez de Fonseca<sup>42</sup>. El hospital empezó a funcionar en 1528 y el retablo que adornaba su capilla debió de contratarse hacia 1533, puesto que se pagó por él en las cuentas de 1534-1535.

En ambos casos, aunque se trata de obras realizadas tras la muerte del fundador, fueron ejecutadas con bastante rapidez, extrayéndose la suma para su pago de las rentas dejadas al hospital. Se trata en todos los casos de rentas ajenas a la jurisdicción de los mayorazgos, con el fin de situar a estas instituciones fuera de las disputas familiares que pudieran surgir por el reparto del patrimonio.

De los 30.000 maravedís que se le dieron a Lorenzo de Ávila por la pintura del retablo, al menos 9.000 de ellos *los señores testamentarios le mandaron pagar de*

41. Transcrito en FERNÁNDEZ PRIETO, Enrique, «El hospital de Sotelo y el régimen establecido para el mismo en el testamento del fundador en 1530», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1993, 10, pp. 487-508, en especial pp. 494-505.

42. Las vicisitudes de su primitiva fundación a cargo del relojero Juan Dorado, a partir de la licencia papal concedida en 1508, son relatadas en NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro*, pp. 75-76. A esta modesta fundación se unió poco antes de 1518 el Obispo de Burgos, nacido en Toro, Juan Rodríguez de Fonseca, incrementando notablemente la riqueza del mismo.

*las rentas del hospital*<sup>43</sup>. En el caso del Hospital Sotelo fueron sus patronos quienes firmaron el contrato con Blas de Oña por la pintura y escultura del retablo.

Respecto al Hospital de Nuestra Señora de la Piedad, fundado por el V Conde de Benavente, Alonso Pimentel, y su esposa Ana de Velasco, las escrituras fundacionales, realizadas en 1517<sup>44</sup>, se limitan a especificar las rentas que cedió el Conde para la dotación y el mantenimiento del hospital. Las ordenanzas, realizadas en 1526<sup>45</sup>, tampoco dedicaban ningún apartado a este tema. Tan sólo se hacía una mención sobre cómo los Condes *proveyeron cumplidamente al dicho hospital de muchas camas, de ropa para los pobres enfermos e de mucha ropa blanca y cera para los entierros y ornamentos para la capilla de dicho hospital*<sup>46</sup>. Del retablo que presidió dicha capilla sólo conservamos una tabla de las catorce que lo formaron. Lo único que podemos atestiguar es que por sus características estilísticas se realizó unos veinte años después de la fundación de la institución, por lo que no se costeó con las dotaciones extraordinarias que el Conde hizo a la institución en 1517, 1524, 1525 y 1530, año del fallecimiento del Alonso Pimentel, en cuyo testamento se menciona el hospital en lo relativo a su organización y se reiteran las rentas de que disfruta. El Conde especificaba *que los bienes de que yo y la condesa mi mujer que haya gloria le dotamos no son de los mayorazgos, porque son de los bienes gananciales que de la dicha condesa mi mujer e yo adquirimos y acrecentamos durante el matrimonio*<sup>47</sup>.

En definitiva, se puede comprobar cómo el sometimiento en todos los casos –salvo en el de las órdenes militares– a la jurisdicción eclesiástica, esto es, a las autoridades diocesanas, implicaba un control de los recursos económicos que aún se manifestará de forma más intensa a medida que avance el siglo. A veces cuesta pensar que todas las disposiciones de los visitadores estuvieran siempre encaminadas a favorecer la hacienda de la parroquia; más bien parece que se trataba de disponer de un dinero para fines que diferían de sus necesidades artísticas más cercanas.

Esto último nos lleva a valorar otro asunto presente a lo largo de estas líneas: la importancia social de las limosnas y donaciones testamentarias, las fundaciones de obras pías, en las que se combinan el fervor espiritual con el deseo de significación social.

43. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro*, p. 117. El retablo fue efectivamente contratado por los testamentarios, tal y como se desprende del comentario que sigue al pago: *como pareció por la contratación que el dicho Lorenzo de Ávila hizo con los señores testamentarios de Fonseca, de que mostró sus cartas de pago en las espaldas de la dicha contratación*. Archivo de los Duques de Alba, caja, 341, nº1.

44. Transcritas en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Rafael, «Escrituras fundacionales del Hospital de la Piedad de Benavente», *Brigecio*, 8, 1998, pp. 169-193 (pp. 176-180).

45. Transcritas en ID., *Ibid.*, pp. 183-192.

46. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ., «Escrituras fundacionales», p. 183.

47. AHN, Sección nobleza, OSUNA, caja 423, nº 12.

## 5. LAS ACTIVIDADES EXTRA-ARTÍSTICAS DE LOS PINTORES

De lo recaudado anualmente mediante los diezmos y primicias, se pagaba a los artistas. Por esta razón, y con el fin de asegurarse el cobro de su trabajo, podemos encontrar a pintores o escultores que actúan como recaudadores de los pagos<sup>48</sup>.

Y por igual motivo hallamos a artistas vendiendo productos agrícolas como trigo o cebada<sup>49</sup>.

Merece la pena hacer notar que en este sistema eran los propios artífices quienes adelantaban un dinero para hacer los retablos, dinero que en ocasiones no recobrarían hasta pasados varios años<sup>50</sup>.

Sin embargo, estos negocios no siempre encubren el pago de un trabajo artístico para la iglesia. En el medio escultórico, Luis Vasallo destacó a este respecto el papel de Melchor Díez<sup>51</sup>. En el terreno pictórico, hay un gran número de documentos que ligan al pintor Luis del Castillo con este tipo de actividades, pero sólo en los desaparecidos retablos mayores de Santo Tomás de Benegiles y San Pedro de Villardondiego podemos asegurar que los pagos que recibió el artista de las emprimas de sendas iglesias fueron consecuencia de los retablos que efectuó para ellas. Podría ser también el caso de Juan de Borgoña II, quien figura en 1539 vendiendo unas cargas de cebada a unos vecinos de Casasola de Arión<sup>52</sup>, seguramente el producto obtenido como pago en especie por la ejecución de un retablo.

Como decimos, a veces se trata de meras operaciones económicas para incrementar el patrimonio. Del mencionado Luis del Castillo se conservan además varios documentos en los que aparece involucrado en actividades comerciales, tales como la compra de viñas o la venta de madera, que no parece que provengan de un pago en especie por una obra artística. Ni Lorenzo de Ávila, el pintor más importante y exitoso de su generación, prescindió de este tipo actividades, de tal modo que estuvo involucrado en el cobro de censos sobre bienes inmuebles y en la compra-venta de cerdos<sup>53</sup>.

En los pleitos conservados, los testimonios ofrecidos por los artistas presentan sus oficios como fatigosos por el esfuerzo y destreza que requieren. En la valoración del prestigio de uno u otro artista predomina una ausencia de discurso intelectual: *industria, sudor*, pero sobre todo tasadores favorables y un contrato justo son los factores determinantes para obtener beneficio de una obra. Sin embargo, la conjunción de todas estas circunstancias es infrecuente. Testimonios de personas ajenas al oficio, como el del notario episcopal Gregorio Martín, condensan puntualmente la situación: *según lo que este testigo alcanza y entiende, cuanto saque de ganancia*

48. VASALLO TORANZO, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda*, p. 26, n.6.

49. ID., *Ibid.*, n. 8.

50. Tal y como apunta ID., *Ibid.*, p. 33.

51. ID., *Ibid.*, pp. 23-24.

52. AHPZa, Protocolos, leg. 3092, ff. 96-97.

53. NAVARRO TALEGÓN, «Pintores en Toro», p. 11.

Irene FIZ FUERTES

*de las dichas obras lo comido por lo servido será mucho. por ser de mucha costa y trabajo y ser de mucha industria*<sup>54</sup>. De este modo, se entiende mejor la frecuencia de las transacciones comerciales desligadas del desempeño del oficio artístico.

---

54. ARChVa, Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-2.