

ANDRÉS DE MELGAR EN EL RETABLO DE POZUELO DE LA ORDEN. LAS RELACIONES ENTRE PINTORES EN EL MEDIO CASTELLANO DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

Uno de los talleres de pintura más prolíficos durante la primera mitad del siglo XVI fue el que tuvo su centro de trabajo en la ciudad de Toro. Se han documentado o atribuido un amplio grupo de pinturas que tienen en común su base en el estilo de Juan de Borgoña, al que se superponen otras influencias más avanzadas. Fue aglutinado primero en torno a la figura del llamado Maestro de Toro por Gómez Moreno¹. Post pasó a denominarlo Maestro de Pozuelo, en atención al retablo procedente de esta localidad vallisoletana que en la década de los años veinte de este siglo fue trasladado al presbiterio de San Isidoro de León². Hay que tener en cuenta que entonces Pozuelo de la Orden pertenecía al obispado leonés. Para el hispanista norteamericano, este retablo venía a ser la obra que definía las características estilísticas en torno a la cual se podían agrupar todo un gran conjunto de obras. Angulo unificó las obras adscritas a uno y otro autor, bajo el nombre propuesto por Post³. Caamaño añadió un importante número de obras distribuidas por la provincia de Valladolid a este estilo⁴. El esfuerzo investigador de estos años ha llevado a poder identificar varios autores que habrían hecho este conjunto de obras relacionadas con el llamado Maestro de Pozuelo, bien en solitario o bien en colaboración entre ellos, no siempre fácilmente distinguibles cuando colaboran en una misma obra. Así, se ha podido determinar los nombres de Lorenzo de Avila, Juan de Borgoña el Joven, Blas de

¹ M. GOMEZ MORENO: *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*. Madrid, 1927.

² Ch. R. POST: *A history of Spanish Painting*. T. IX, 2. Cambridge, Massachussets, 1947, pp. 570 y ss.

³ D. ANGULO IÑIGUEZ: "Pintura del Renacimiento". *ARS HISPANIAE*, t. XII. Madrid, 1954, p. 109.

⁴ J. M^a CAAMAÑO MARTINEZ: "En torno al Maestro de Pozuelo". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXX, 1958, pp. 103 y ss.

Oña, Alonso de Aguilar, Francisco de Valdecañas, Antonio Sánchez de Salamanca o el más avanzado Luis del Castillo⁵. Todos estos pintores tienen en Toro su lugar de vecindad, desde donde distribuyen sus pinturas por un espacio geográfico cuyo radio de acción penetra en la actual provincia de Valladolid.

Dada la colaboración frecuente entre varios pintores en la misma obra, debieron de funcionar las compañías como medio de trabajo más idóneo para poder llevar a cabo sus encargos con rapidez y sin rivalidades. Ello dificulta todavía el poder discernir en algunos de los trabajos en común lo que puede pertenecer a cada uno. De todos ellos el que parece que tuvo mayor prestigio en su momento, y el que de alguna manera se puede considerar como jefe de la escuela es Lorenzo de Avila, a quien se le documentan mayor número de obras y parece que es el más decidido impulsor en la zona del estilo de Juan de Borgoña, unido a un superficial rafaelismo probablemente tomado de los grabados en que se inspiraba para algunas de sus composiciones.

Pero lo que resulta en cierto modo paradójico es el hecho de que el antiguo retablo de la iglesia de Pozuelo de la Orden que había dado origen al nombre genérico con el que se conoció a todo este grupo de pintores y de obras no había sido nunca documentado, cuando el primer libro de fábrica de la parroquia nos da noticias muy completas de sus autores y del momento en que llevaron a cabo su trabajo⁶. Por otro lado, es aún más interesante constatar que la pintura del mismo no es obra de un solo autor, como veremos, sino que en el mismo aparece el citado Lorenzo de Avila, junto con los dos pintores vallisoletanos Antonio Vázquez y Andrés de Melgar.

Así podemos establecer consideraciones novedosas sobre las relaciones entre el foco toresano y el vallisoletano de pintura, de modo que se perfila que el común estilo derivado de Juan de Borgoña predominante en una y otra ciudad, se deberá a un origen común de aprendizaje entre sus dos máximos representantes, los citados Lorenzo de Avila y Antonio Vázquez. La presencia de Andrés de Melgar en este retablo es también muy importante porque permite estudiar el estilo de este pintor en su estancia en Valladolid, antes de pasar inmediatamente a trabajar en Santo

⁵ J. NAVARRO TALEGON: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1981. IDEM: *Pintura en Toro: obras restauradas*. Toro-Zamora, 1985. A. CASASECA CASASECA: "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista en Zamora". En *A Introdução da arte de Renascença na península Iberica*. Actas do Simposio Internacional. Coimbra, 1981. A. PADRON MERIDA: "Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña hijo". *Archivo Español de Arte*, 1984, pp. 324 y 325. M. DIAZ PADRON y A. PADRON: "Miscelánea de pintura española del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, 1982, p. 202 y ss. M. DIAZ PADRON: "Un retablo inédito en Belver de los Montes". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1986, pp. 417 y ss. IDEM: "Una tabla restituida a Juan de Borgoña el Joven en el Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, VI, nº 16, 1985, pp. 14-21. I. ALONSO BLAZQUEZ: "Dos tablas de Lorenzo de Avila y Juan de Borgoña en el Museo Lázaro Galdiano". *GOYA*, 1988, pp. 326-329. M. DIAZ PADRON: "Dos tablas de Lorenzo de Avila en colección particular de Alicante". *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 12-15. M. DIAZ PADRON y A. PADRON MERIDA: "Luis del Castillo o el Maestro de Abezames". En *Homenaje al Profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 763 y ss.

⁶ Archivo Diocesano de Valladolid. Primer libro de fábrica de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Pozuelo de la Orden.

Domingo de la Calzada. Se advierte que tenía relaciones estrechas de colaboración artística con los otros dos maestros, en especial con Antonio Vázquez, al tiempo que, como ya se sabía, había trabajado de oficial con Alonso Berruguete. Así se puede explicar cómo su asimilación del manierismo florentino introducido por el gran artista castellano está condicionado también por recursos más arcaicos, propios del quattrocentismo de los otros maestros. Por último, es también importante la documentación del ensamblaje y escultura del mismo como obra de un “maestre Giralte”, que creo puede identificarse con el ya conocido Giralte de Bruselas, quien también trabaja en otras obras de la zona, como el desaparecido retablo de Santa María de Villabrágima.

Las cuentas van escritas con algo de desorden, pero se puede indicar que el retablo estaba haciéndose en 1528, pues en julio de ese año se paga a “Giralte de Zamora, que hizo el retablo” una cantidad de dinero. En diciembre de 1529 se le dan cinco ducados “para en parte de pago... de los bultos que hizo de asuntos del retablo”. Para hacer la labor de policromado y dorado, se tuvo que montar y desmontar el retablo, operaciones de las que se ocupó el citado Giralte, a quien entonces se cita como vecino de Villalpando. Aún en 1533 se le daban tres ducados por mandato del Visitador, probablemente como gratificación por su trabajo.

En consecuencia, se advierte que en la documentación de la parroquia no aparece el nombre de Giralte de Bruselas, sino solo el de Giralte de Zamora o Giralte simplemente. Pero parece que puede identificarse con Giralte de Bruselas, puesto que consta que este maestro estuvo vecindado en Zamora, cuando en 1511 contrata en Burgos el retablo mayor de la catedral de Oviedo. Allí residía en 1512 y 1516, pujando por la obra de la sillería de coro de la catedral zamorana. En 1521 se seguía declarando vecino de esta ciudad cuando contrata la obra del retablo de Santa María de Villabrágima junto al palentino Gonzalo de la Maza, terminado en 1523⁷. Es importante subrayar que esta localidad vallisoletana no está muy alejada de Pozuelo. El hecho de que se le cite como vecino de Villalpando en 1531, cuando desmonta y monta el retablo para el dorado, pone en relación esta noticia con la constancia de que entre 1529 y 1536 vivía en este pueblo zamorano un Francisco Giralte, entallador, distinto del homónimo palentino⁸. No sabemos si esta partida del libro de cuentas de Pozuelo se refiere al mismo Giralte de Bruselas que hizo el retablo, o si la misma no se referirá a éste otro que pudo ser requerido para el citado montaje definitivo del retablo en 1531, quizá por ausencia o muerte de su autor, Giralte de Bruselas. Tampoco es desdeñable suponer que el citado Francisco Giralte fuera familiar de éste, dada la vinculación zamorana de ambos.

Desde el punto de vista estilístico, sorprende que en una fecha tan avanzada aún se siga haciendo trazas góticas de retablos, cuando en el resto de los talleres caste-

⁷ J. M. PARRADO DEL OLMO: “Los otros Giraltes en la Meseta Norte.- Aproximación a su biografía y su obra”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo LIX, 1993, pp. 335 a 348.

⁸ N. ALONSO CORTES: “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922, pp. 16-23. J. M. PARRADO: op. cit., p. 338.

llanos ya se habían impuesto las arquitecturas al romano, lo que demuestra que el medio zamorano se encontraba bastante rezagado en una fecha tan avanzada como 1528. Ello nos indica que Giralte de Bruselas no evoluciona apenas en su estilo desde que consta que trabaja con las mismas formas en el retablo de Oviedo.

Es una obra de mazonería ligera, como destinada a pintura, que consta de un alto banco y tres cuerpos en la horizontal, y siete calles en la vertical, de las que la central lleva una organización ligeramente independiente, con dos hornacinas para escultura, de las que la superior, destinada a la Asunción, se corona con un alto dosel. Ello obliga a elevarla ligeramente sobre la línea superior del retablo, formando un ligero quiebro el guardapolvo superior. Todas las calles se separan por medio de finísimos pilares góticos, que en la parte alta de la primera calle disponen dos hornacinas para pequeñas esculturas de apóstoles, en una disposición habitual en retablos de este estilo, como sucede por ejemplo en el de la catedral de Oviedo. Las tablas de pintura se coronan por medio de características chambranas adoseladas de labores caladas muy similares, las cuales encuentro cercanas a las situadas en el citado retablo ovetense. Se cierra por guardapolvo que es recorrido por unas labores de cardinas, entre las que serpentea una decoración en forma de tallo o tronco vegetal. Este tipo de decoración parece inspirada en motivos ornamentales grabados por Schongauer e Israhel van Meckenem⁹. La única decoración figurada que aparece entre la vegetación son algunos dragones expresivos y movidos, que aparecen de trecho en trecho; un cuadrúpedo con la grupa transformada en una cabeza monstruosa situado en el guardapolvo del lado del Evangelio, junto a la escena de la vida de Santo Tomás; un cerdo con caperuza en la cabeza en la parte izquierda del guardapolvo superior; y un mono comiendo un tallo vegetal en el guardapolvo del lado de la Epístola, junto a la escena de la Asunción. Este se encuentra en posición invertida. Es decir, en lo referente a la decoración escultórica, predominan también las formas ornamentales del último gótico, sin que se aprecie la introducción de ningún elemento plateresco.

Las doce esculturas de apóstoles situadas en los pilares de separación de las calles son de muy pequeño tamaño y resultan envaradas, con plegados quebrados y muy poco modeladas, quizá por el pequeño tamaño de las mismas. En la calle central, en donde hoy se expone una custodia iría alojada la escultura de Santo Tomás, patrono de la iglesia, la cual hoy se conserva en el mismo Pozuelo de la Orden. Esta escultura está fechada a finales del siglo XV, y relacionada con talleres leoneses por Julia Ara¹⁰, y desde luego nada tiene que ver con los distintos estilos que aparecen en la imaginería del retablo de Oviedo. Habrá que suponer que fue aprovechada en el retablo de Giralte. En cuanto a la escultura de la Asunción, parece una obra muy avanzada tanto por su composición dinámica, como por el sistema fluido de plegados, y no se puede considerar tampoco como original del retablo, aunque sí pueden serlo los cuatro ángeles que la rodean, de cuerpos estilizados y paños quebrados. Se

⁹ Ver Bartsch, 8, 6, 111 (p. 307). Idem, 9, 6, 199 (p. 189). Idem: 201, p. 191. Idem, 202, p. 192.

¹⁰ C. J. ARA GIL: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977, p. 446.

sabe que en el retablo había una escultura de la Virgen, que en 1594 estaba cubierta con un vestido, lo cual encaja difícilmente con una Asunción¹¹.

Mucho más interesante aún es la documentación de las veinticuatro pinturas que lo componen. Como ya se ha anticipado antes, es obra de tres maestros que lo realizan entre 1528 y 1531. Si en el primer año los pagos se hacen a los tres ("a Lorenzo de Avila y a sus compañeros Andrés de Melgar y Antonio Vázquez"), a partir de 1529 aparecen con mayor frecuencia Andrés de Melgar y Antonio Vázquez, los cuales reciben parte de los pagos en trigo. En 1531 figura que fue tasado el retablo por el pintor Martín de Montejo, quien tuvo que pintar y dorar la corona de la Virgen. Se indica también que se había ido a por varios tableros a Valladolid, en donde los habrían pintado Melgar y Vázquez. Al año siguiente se pedía que los pintores repararan algunos defectos, so pena de tener que entregar 3.000 maravedís a la fábrica, o ser excomulgados. También se debe indicar que se cita a un oficial de Vázquez llamado Antonio Lucio, que se encargaba de aparejar el ensamblaje del retablo in situ para el dorado, que debió hacerse entre 1529 y 1530. De este ayudante de Vázquez, cuyo nombre aparece aquí por primera vez, no se tienen más noticias documentales que ésta¹².

Como se ve, es ésta la primera obra que se documenta de Lorenzo de Avila en la zona, puesto que el dorado y pintura del retablo de Villavendimio, junto a Martín de Carbajal es de 1529¹³. No puede extrañar que la obra de Pozuelo la contrate con el vallisoletano Antonio Vázquez, puesto que debió de haber por estos años algún acuerdo o contrato de compañía entre ambos. Efectivamente, creo que Lorenzo de Avila puede identificarse con un compañero que decía tener Vázquez en León en 1523, cuando estuvieron a punto de contratar las pinturas de las puertas de un tríptico para Don Alonso Niño en la iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo de Valladolid: Vázquez declara en 1525 en el pleito que hubo entre el comitente y Alonso Berruguete, (quien se hizo cargo finalmente de la obra), y alude a que ese año hizo venir al citado compañero desde León para contratarlas a medias, pero que el citado Alonso Niño ya lo había concertado con el de Paredes¹⁴. Se sabe que Lorenzo de Avila estuvo asentado en León al menos entre 1521 y 1524¹⁵. Esta amistad y relación de trabajo entre ambos, unido a su común origen estilístico en la obra de Juan de Borgoña, permite suponer que ambos se pudieron conocer en el taller del maestro toledano. Antonio Vázquez es un pintor vallisoletano muy prolífico, cuya obra,

¹¹ A. D. de Valladolid.- Visita de 1594. Viendo...que una imagen de Nuestra Señora que está encima de la custodia con unos ángeles alrededor estaba indecentemente por tener los vestidos muy llenos de polvo...el cura vea si es de bulto y talla y siendo así la desnude y deje sin vestidos y no siendo de talla, limpie los vestidos...

¹² A. D. Valladolid. Id.- Iten conozco yo, Antonio Vázquez, que recibimos de vos, el dicho Alonso Gómez, mayordomo de la iglesia del dicho lugar, 506 maravedís y medio que gastó Antonio Lucio en comer el año de veintinueve, aparejando para dorar...di conocimiento firmado de mi nombre, fecho miércoles, 13 de julio del año de 1530.

¹³ J. NAVARRO TALEGÓN: *Pintura...*, op. cit., p. 10.

¹⁴ J. MARTI Y MONSO: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1898-1901, pp. 133 y ss.

¹⁵ C. RODICIO: *Pintura del siglo XVI en la diócesis de León*. León, 1985, pp. 45 y 46.

que apenas sufre evolución a lo largo de su vida longeva, es muy conocida¹⁶. Si Lorenzo de Avila era de origen abulense, en donde se formaría en relación con la pintura del retablo mayor de su catedral por parte de Juan de Borgoña, Antonio Vázquez bien podría ser también de esta ciudad, si se tiene en cuenta esta estrecha relación con Lorenzo y el hecho de que el apellido Vázquez es relativamente abundante en la misma, incluso entre la nobleza local.

Después de su común aprendizaje con Borgoña, tomarían distintos caminos, uno hacia León; el otro a Valladolid, pero sin perder el contacto colaborador como se ve en el hecho de que Antonio Vázquez le llame su compañero, y que ambos pretendieran pintar a medias el tríptico de don Alonso Niño. Quizá la última intención fuera que a través de esta obra hecha para un influyente hidalgo local, Lorenzo de Avila pudiera asentarse en Valladolid, y así la compañía entre éste y Vázquez acaparara el floreciente mercado de pintura de la ciudad. Quien sabe si la llegada de Alonso Berruguete a la ciudad pudo frustrar este proyecto, y ése fuera el motivo de que al final Lorenzo de Avila pasara al prometedor foco de Toro, en donde ya se ha dicho que hizo una ingente labor pictórica.

El tercer pintor que aparece en el retablo de Pozuelo es Andrés de Melgar. Melgar es citado en el citado pleito de Alonso Berruguete, actuando como testigo a favor de éste en 1526. Melgar declaraba que lo conocía desde hacía tres años y que por entonces estaba viviendo con Alonso Berruguete como oficial suyo y había colaborado en la pintura de dicho tríptico. Si Vázquez declaraba tener 40 años, Melgar sólo tenía 24 ó 25, lo cual indica que era el que podía ser más receptivo para asimilar algunas de las novedades manieristas introducidas por Berruguete, tanto por el contacto personal de trabajo como por su edad juvenil. A propósito de Andrés de Melgar, si por sus declaraciones en este pleito entró a trabajar con Berruguete en 1523, cuando tenía 21 ó 22 años, se desprende que no se formó directamente con éste, sino que su aprendizaje se haría en otro taller, quizá dentro del ambiente de seguidores de Juan de Borgoña y quién sabe si con alguno de los otros dos pintores aquí coincidentes, mayores que él.

Se sabe que era natural de Benavente, pero que había pasado la infancia y adolescencia en Sahagún, lo cual lo relacionaría con el mundo de la pintura leonesa de la segunda década del siglo. En este sentido, hay que advertir ciertas relaciones de estilo entre lo que demuestra Melgar en el retablo de Pozuelo y el estilo del leonés Bartolomé Fernández en el retablo de la iglesia de San Lorenzo de León, hoy en el Museo Diocesano y Catedralicio de León, de 1537-1540, tanto en determinados tipos humanos como en la forma algo forzada de insinuar el movimiento¹⁷. Buscando un mejor ambiente para su trabajo, aparecería en Valladolid, quizá por intermedio de Lorenzo de Avila, que le pudo poner en contacto con su compañero Antonio

¹⁶ La monografía más completa del mismo es la de J. C. BRASAS EGIDO: *El pintor Antonio Vázquez*. Valladolid, 1985. Posteriormente se le han atribuido otras obras. Ver: F. PEREZ RODRIGUEZ: "Una nueva tabla de Antonio Vázquez con el tema de la Asunción". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. LIX, 1993, pp. 355-357. I. MATEO: "Varia de pintura española del Renacimiento". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. LIX, 1993, pp. 359-364.

¹⁷ Sobre Fernández, ver C. RODICIO: *op. cit.*, pp. 39 a 41 y 161 a 165.

Vázquez, y es aquí donde se pone a trabajar con Berruguete, como oficial. Sin embargo, a través de lo que aparece en el retablo de Pozuelo, su asimilación del estilo de Berruguete no debió de ser aún muy profunda, quizá también por estar supeditado a las directrices estéticas de los otros dos maestros más mayores que él.

Estando aún en curso de realización este retablo de Pozuelo, en 1530 aparece Melgar asentado ya en Santo Domingo de la Calzada, pues ese año casa aquí con María Díez de Tejada. Al año siguiente contrata las pinturas del respaldo del coro alto y del retablo de Santo Domingo en la catedral calceatense, en colaboración con el pintor Alonso Gallego, procedente de Medina del Campo, todas ellas hoy colocadas en los muros exteriores del coro. Todo esto indica que realizaría sus pinturas para el retablo de Pozuelo, pero muy probablemente no participó en su dorado, pues cuando éste se realiza él ya estaba asentado en La Rioja. Por este motivo, el único que da cartas de pago el año de 1530 es Antonio Vázquez. Y en las cuentas finales redactadas en 1531, aparece un Juan Luis, vecino de Paredes de Nava, cobrando en nombre de Melgar. En Santo Domingo de la Calzada hizo una vida muy activa hasta su muerte en torno a 1554, trabajando en la bellísima policromía del retablo de la catedral calceatense, en la cual ya triunfa plenamente un quinientismo relacionado más plenamente con Berruguete¹⁸.

Se le atribuyen distintas pinturas de retablos de la provincia de Logroño. En este sentido ha habido cierta confusión en cuanto a la determinación de cuál podía ser su estilo, a partir de las citadas obras pintadas hoy en el trascoro de la catedral calceatense. De tal manera que se le ha llegado a identificar con el pintor que Angulo llamaba Maestro de Támara¹⁹, cuando en realidad parece que el estilo de este maestro podría identificarse mejor con el otro colaborador de Melgar en Santo Domingo de la Calzada, es decir, Alonso Gallego. Todo procede de la similitud de tratamiento formal entre algunas de las tablas del citado trascoro y otras tablas del medio riojano con las pinturas agrupadas en torno a las conservadas en distintas colecciones de Barcelona, al parecer procedentes de Támara (Palencia), obras de tipos expresivos, con unas connotaciones morellianas muy acusadas, en las que se ha hecho ver la filiación con tipos de Lucas de Leyden. En un principio, la bibliografía riojana relacionó este estilo con Andrés de Melgar²⁰, pero Moya Valgañón ha

¹⁸ Para una biografía de Andrés de Melgar, véase: M. V. SAENZ TERREROS: "Pintura y pintores de la primera mitad del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada". Boletín de la Institución Fernán González de Burgos, nº 197, 1981, pp. 405-406. J. G. MOYA VALGAÑÓN: *Documentos para la historia del arte del archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*. Logroño, 1986, pp. 10-12 (notas 6 y 7). La policromía del retablo de la catedral ha sido estudiada por P. L. ECHEVERRÍA GOÑI: "La policromía del retablo calceatense". En *Damián Forment, escultor renacentista. Retablo mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*. San Sebastián, 1995.

¹⁹ D. ANGULO IÑIGUEZ: "Pintura del siglo XVI". *ARS HISPANIAE*, t. XII. Madrid, 1954, pp. 105 y ss.

²⁰ Por ejemplo, J. G. MOYA VALGAÑÓN y Otros: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid. J. G. MOYA y J. J. RUIZ EZQUERRO: *Enciso monumental*. Logroño, 1975. IDEM: *El monasterio de Cañas y su Museo*. Logroño, 1979. A. ALLO MANERO: "El arte en la época de los Reyes Católicos y del Renacimiento". En *Historia de la Rioja. Edad Moderna y Contemporánea*. Vol. III. Logroño, 1983, pp. 30 y ss. Esta tesis ha sido seguida por M. DIAZ PADRON y A. PADRON MERIDA: "Miscelánea...", op. cit., id. y J. C. BRASAS EGIDO: "Pintura". En *Historia del Arte de Castilla y León*. Editorial Ambito. Valladolid, 1994, p. 278.

rectificado sus primeras impresiones, considerando que debería atribuirse a Gallego las obras del maestro de Támara, y a Melgar otro grupo de pinturas más cercanas a Alonso Berruguete²¹. Como veremos más adelante, lo que consideramos que hizo este pintor en Pozuelo en nada se parece al Maestro de Támara, como no sea una común utilización de grabados nórdicos, por lo que creo que se debe revisar la habitual identificación de Melgar con el Maestro de Támara, y admitir plenamente la línea ya iniciada por Moya Valgañón. De sus obras riojanas, se puede decir que en ellas se afirma su berruguetismo, sin ser un discípulo estricto de aquél como lo puede ser un Juan de Villoldo. Las más bellas producciones de su mano son sus labores de diseños figurativos estofados que aparecen en la policromía del retablo calceatense, en las que hay elegancia de dibujo y un movimiento muy elaborado, con una plena asimilación del manierismo de Berruguete.

Es el momento de analizar las pinturas del retablo de Pozuelo, en las que se puede ir detectando la existencia de tres estilos, aunque con influjos mutuos entre ellos, motivado por esas relaciones existentes entre los tres maestros que intervienen en el mismo. Así en las que atribuimos a Vázquez se ven ciertas diferencias con lo que aparece en otras obras del pintor; mientras que en las que parecen atribuibles a Melgar, también se ve la huella del pintor vallisoletano y de Lorenzo de Avila, que en muchas ocasiones templan la tendencia al movimiento y al expresionismo de Melgar. No se puede excluir que ambos pintaran la obra de Pozuelo en una relación muy estrecha de trabajo, lo que pudo originar incluso intervenciones conjuntas en algunas de las pinturas de este retablo. De igual manera, es posible que el autor de muchos de los diseños de las pinturas fuera Lorenzo de Avila.

En el retablo de Pozuelo, se representan en las seis tablas del banco los apóstoles distribuidos por parejas, en una composición que suele aparecer en distintos retablos de pintura del momento. Se pueden identificar gracias a presentar sus atributos correspondientes. En el lado del Evangelio, y de izquierda a derecha, aparecen: San Mateo y San Judas Tadeo; San Simón Zelotes y San Bartolomé; San Andrés y San Pedro. En el lado de la Epístola, San Pablo y San Juan Evangelista; Santiago el Menor y Santo Tomás; Santiago el Mayor y San Felipe.

Por el estilo, se advierte que las tres parejas del lado de la Epístola y la más cercana al centro del lado del Evangelio van separadas por una columnilla sobre la que montan dos arcos, de los que sólo se ven los salmeres del arranque. Un murete bajo sobre el que apoyan las columnas, corta a las figuras, que van situadas de pie. Es ésta una disposición cuatrocentista muy propia de los seguidores de Juan de Borgoña. Por lo tanto, habrá que pensar que son obra de los pintores más cercanos al estilo del maestro toledano. Es decir, Lorenzo de Avila y Antonio Vázquez. De éste último es obra segura el grupo de Santiago y San Felipe, pues coinciden con tipos humanos empleados por Vázquez en otras obras suyas, con sus características grandes orejas, la cabellera dispuesta de forma simétrica o la utilización de nimbos con

²¹ J. G. MOYA VALGAÑÓN: *El retablo del Monasterio de Cañas y sus autores*. Logroño, 1996. IDEM: "Aspectos del arte riojano en tiempo de Navarrete". *V Jornadas de arte riojano*. Logroño, 1995, pp. 25 y ss.

el círculo dorado. Así el tipo de Santiago se acerca a obras de Vázquez, como el del retablo de Castrillo Tejeriego, o el San Andrés de una tabla del Convento de Santa Clara de Valladolid. De igual manera, el San Felipe se relaciona con el San Juan del Bautismo de Cristo del Museo Aqueológico de Valladolid, con las tablas de Valde-
nebro (Valladolid), o con las del banco del retablo del Hospital de Dueñas. Por lo tanto, también será suya la contigua que representa a Santiago el Menor y Santo Tomás, pues éste tiene un rostro similar al San Felipe, si bien los santos de esta tabla disponen el cabello con una guedeja al viento, quizá para individualizarlos de los anteriores, pero que es un recurso que en ocasiones también emplea Vázquez en los tipos humanos de algunas de sus obras atribuidas. Pero sobre todo, el hecho de tener estas dos figuras un nimbo como las anteriores aconsejan su adscripción a la misma mano.

Por lo tanto, a Lorenzo de Avila, se le deben atribuir las otras dos tablas adyacentes situadas en torno a la calle central. Así el tipo elegante y refinado del San Juan Evangelista, muy vinculado con la pintura umbra de finales del siglo XV, o el San Pablo, con relaciones con algunas de las figuras de apóstoles de la Asunción de Sancti Spiritus de Toro. Se observa que en la composición se añade un muro bajo por detrás de las figuras, captadas de más de medio cuerpo. El muro bajo por detrás aparece en una tabla suya dedicada a Pedro, Santiago y Juan, también en Sancti Spiritus. La misma composición tiene la tabla de San Pedro y San Andrés, con una representación del primero que es habitual en el toresano cuando pinta figuras de ancianos, como se puede comparar por ejemplo, con las figuras de San José del citado retablo de Sancti Spiritus. La de San Andrés recuerda con variantes al San Juan Bautista de Pinilla de Toro.

Con mayores novedades compositivas se muestran las dos tablas extremas del lado del Evangelio, aunque en el tratamiento del paisaje y cierta minuciosidad descriptiva de barbas y cabellos no dejen de mantener relaciones con los otros dos estilos. Sin embargo, hay un mayor influjo quinientista, que busca tanto la monumentalización de las masas como un movimiento ligeramente influido por los conceptos miguelangelescos. Desaparece la columna que existía en las otras, con lo que se potencia la relación comunicativa entre los dos apóstoles de una manera más natural. Las figuras están sentadas y muestran más de medio cuerpo, con lo que los escorzos son más pronunciados para lograr tanto el volumen de las mismas como la profundidad. Se busca variar las posturas y actitudes en orden a crear un conjunto más grandioso que en las restantes tablas del banco. El mismo tratamiento del plegado es más rico, pues se advierte que aparecen paños de planos muy marcados, al gusto del manierismo florentino, que envuelven a las figuras en ritmos amplios, como se advierte en la disposición del manto de San Bartolomé o en el cinturón del San Simón. El hecho de colocar a la primera figura una manga muy corta es algo utilizado por Berruguete, que aparece luego en las obras calceatenses de Melgar.

Por todas estas consideraciones, debemos adscribirlas a Andrés de Melgar, sobre todo porque sería más receptivo a las novedades por ser más joven que Avila y Vázquez, y después de estar trabajando al menos tres años con Berruguete, comen-

zaría a tomar de él algunos elementos, si bien todavía no capta plenamente los tipos humanos de éste, y no deja de haber en los mismos connotaciones idealistas propias de los otros dos pintores. Se debe advertir que el tipo de cabeza del San Judas Tadeo es similar al de Cristo en otras tablas del retablo también adscribibles a Melgar.

El primer cuerpo está dedicado a la vida de Santo Tomás. El segundo a la Pasión de Cristo y el tercero a escenas marianas. Estando dedicado cada cuerpo del retablo a un ciclo histórico distinto, podría parecer más lógico que cada uno de ellos fuera pintado por un mismo maestro para conservar la misma tipología en sus personajes centrales. Sin embargo esto no es así, como se desprende del estilo de sus tablas, de manera que, como se ha apuntado arriba, la relación entre los pintores debió ser muy estrecha en algunos casos.

Los seis paneles del primer cuerpo se dedican a la vida de Santo Tomás, porque éste era el patrono de la iglesia de Pozuelo de la Orden. Su vida legendaria ya fue rechazada por San Agustín, pero fue sintetizada en la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine, cuya narración siguen las tablas del retablo. De izquierda a derecha, aparece la escena en la que un enviado del rey de la India, Gondoforo, pide a Santo Tomás (quien aparece con su escuadra de arquitecto) en el foro de Cesarea que vaya al reino de su soberano para construirle un palacio. En la siguiente escena, aparece el embarque del Santo en un barco situado en la orilla para ir a la India. La tercera escena representa el banquete de bodas de la hija del rey, en la que Santo Tomás no quiso probar alimentos. Se elide el aspecto más dramático de la historia, según la cual el maestresala habría abofeteado al santo, y su castigo sería ser atacado por un león, de manera que un perro entra en el banquete con su mano desgarrada. Sí se muestra el perro en primer plano, pero apenas se distingue la mano en sus fauces. En el lado de la Epístola, aparece en primer lugar la escena en la que el rey da una bolsa de monedas al santo para construir la mansión. Como es sabido, éste gastó el dinero en caridad con los necesitados, para construir así un palacio celestial. Por eso, la siguiente escena, muestra al santo en la cárcel en donde fue castigado por el rey. El personaje resucitado es el hermano del rey, Gad, el cual comunica que ha visto en el Paraíso el palacio allí construido con su caridad, lo que lleva al perdón del santo. La última escena muestra el martirio de Santo Tomás en el que los verdugos lo atraviesan con lanzas.

Son unas bellas composiciones, en las que algunas pueden ser de Andrés de Melgar y otras parece que se pueden poner en el haber de Lorenzo de Avila y Antonio Vázquez, pues aparecen las convenciones morellianas habituales de su estilo en el tratamiento de rostros y vestiduras. Se observa que el tipo humano de Santo Tomás no es igual en todas las tablas, sino que varía entre el dispuesto en las dos primeras escenas y las cuatro siguientes. Este último se puede relacionar con el Santo Tomás y el San Felipe del banco, que hemos visto que eran también de Vázquez. En alguna de las pinturas no se puede excluir algún tipo de colaboración entre ambos.

La escena de la presentación de Santo Tomás ante el enviado del rey interpreta el foro de Cesarea como un solemne interior en profundidad con una arquitectu-

ra renacentista abovedada que sirve de fondo. Aunque la organización simétrica de la composición se sitúa en la línea de Juan de Borgoña, en algunos tipos parece detectarse un contacto evidente con la obra de Alonso Berruguete, como se aprecia por ejemplo en la composición y tipo humano del sedente enviado del rey, de barba espesa y puntiaguda. Recuerda a la interpretación de Santo Domingo de la Calzada de las tablas del trascoro de esta catedral. La misma referencia berruguetesca se muestra en alguna de las pequeñas figuras del fondo, pues el personaje de pelo canoso del que sólo se ve la cabeza está tomado de los supuestos autorretratos de Pontormo, uno de los cuales es el situado en la Deposición de Santa Trinitá, pintura ya de 1526-1528. Si esta pintura no pudo influir en el tipo aquí analizado, sí lo pudo hacer un dibujo de Pontormo de los Uffizi, de hacia 1515, de características muy similares, el cual pudo ser conocido por Berruguete en Florencia. La misma composición apiñada de personajes, de los que sólo se muestra la cabeza de alguno de ellos, es también práctica compositiva habitual en el Melgar calceatense. El personaje del manto verde se parece a los tipos de los apóstoles más quinientistas del banco. Todo ello plantea la posibilidad de una profunda intervención de Andrés de Melgar en esta pintura.

La escena del embarque en la carabela es una de las más bellas representadas en la pintura del retablo. La situación de las figuras en el lado derecho permite disponer una amplia fuga del paisaje, con una ligera diagonal, si bien más centralizada que las utilizadas habitualmente por Melgar en La Rioja. El punto de vista fuga hacia abajo, para mostrarnos la carabela, algo esquemática de formas, y una amplia masa de agua azulada entre picachos rocosos, bosquecillos y algún edificio distribuido entre las rocas. Un cielo iluminado en tonos anaranjados al fondo, con sus características nubes dramáticas cierra la composición. El tipo de montañas concebidas como picachos de rocas geométricas muy descarnadas es habitual en Melgar, mientras que los otros dos pintores prefieren formas más suavizadas. Se puede decir que este es uno de los más bellos paisajes pintados en Castilla durante el primer tercio de siglo. El tipo humano de Santo Tomás es similar al de la tabla anterior. De igual manera el séquito se representa con un grupo de personajes muy agrupados, como en la pintura anterior. Entre el grupo de personajes, el presentado de perfil, con una gorra roja, tiene características de retrato. Se repite en la pintura de la Oración del Huerto. El plegado de las vestiduras de Santo Tomás se hace con planos muy marcados, al modo manierista florentino, otro rasgo de modernidad más propio de Andrés de Melgar.

Más sencilla de tratamiento formal es la escena del banquete, en la que destaca la observación objetiva de las viandas en la mesa o del perrillo situado en el primer plano de la composición. El tipo de Santo Tomás es distinto al de las tablas anteriores. Además lleva un nimbo dorado de forma tangencial, que no aparece en las otras dos pinturas. El plegado es más convencional y los personajes más idealizados, como se aprecia en la figura de la hija del rey, de rostro ovalado y sereno. Los tipos humanos se asemejan a los usados por Lorenzo de Avila, en especial el tema de la Epifanía del retablo del Hospital, hoy en la Colegiata de Toro, en donde la figu-

ra del rey Gaspar se puede identificar con la del personaje sentado a la mesa en esta escena del retablo de Pozuelo.

En la escena de la entrega de la bolsa de dinero por el rey, el fondo se resuelve de una manera sencilla, con un gran arco que permite contemplar levemente el paisaje del fondo, según una fórmula habitualmente utilizada tanto por Vázquez como por Lorenzo de Avila: un tierno arbolillo de escasas hojas y unas montañas suavizadas. Aquí el santo no lleva el nimbo circular, lo cual es más usual en la obra de Lorenzo de Avila. Además, la forma de recoger el manto sobre la espalda la utiliza éste en algunas pinturas de su producción. Pero sobre todo, se advierte que la fisonomía del santo de ojos expresivos y barbilla afilada, es similar por ejemplo al rey Baltasar de la citada Epifanía de la Colegiata de Toro.

En la de la resurrección de Gad, el Santo va provisto de un nimbo de rayos también habitual en algunas pinturas de Vázquez. La arquitectura fuga en el lado derecho, dejando ver el habitual paisaje de formas serenas en tonos verdes azulados, con un bosquecillo en primer término, usual en la obra de Lorenzo de Avila. La similitud de tipos y de plegados, como la característica forma de recoger el manto sobre la espalda del personaje del primer término me mueven a situarla en el entorno del pintor toresano. Es de destacar la observación de distintas plantas en el primer plano de la composición.

Por último, en la escena del Martirio de Santo Tomás, se ha elegido una composición simétrica, ligeramente piramidal, con el personaje del fondo subrayado en su verticalidad por el arbolillo situado detrás. El santo también lleva nimbo de rayos. El esbirro con una camisa verde se asemeja al San Felipe del banco, que hemos atribuido a Antonio Vázquez. Todo ello unido a la quietud compositiva, la suavidad de las formas y a las dificultades que se advierten en el pintor para representar un tema dramático, me mueve a considerar esta pintura como obra de Antonio Vázquez, más estático e ingenuo en sus interpretaciones que su compañero Lorenzo de Avila. Hay que tener en cuenta que entre su prolífica obra, Vázquez apenas trata los temas dramáticos y de Pasión y prefiere más los marianos, por su mayor idealización sentimental.

El segundo cuerpo ofrece escenas de la Pasión de Jesús. Aquí el estilo cambia en algunas de ellas con respecto a las pinturas anteriores del lado de la epístola del primer cuerpo. Se interesa más por el movimiento y por ciertas figuras inestables. En ocasiones, aparece cierto alargamiento del canon. Los tipos humanos son más expresivos y parecen estar inspirados en grabados alemanes, pues también se les representa como personajes contemporáneos con una moda nórdica. Los plegados en planos muy marcados, se adaptan más al cuerpo. Hay algunas torpezas en el dibujo, como de maestro más joven. Creemos que en estas pinturas estamos ante el estilo más personal de Andrés de Melgar, por esas mayores novedades y por su relación con las pinturas calceatenses.

En primer lugar, de izquierda a derecha, aparece la Oración del Huerto. En un ambiente crepuscular, la escena adquiere tintes dramáticos, con unos dormidos discípulos de cuerpos alargados, en posturas contorsionadas, y el orante Jesús en el

centro, pero insinuándose una fuga en diagonal hacia la izquierda, a través de los consabidos picachos rocosos. Una puerta de empalizada o cabaña sirve para recortar una figura gesticulante y dinámica. Los paños se adaptan a los cuerpos en planos muy marcados, a la manera de Berruguete. La cabeza de Jesús es similar al Judas Tadeo del banco, lo que sirve para reforzar la atribución que hemos hecho de esta pintura a Melgar.

También de Andrés de Melgar es la escena del Prendimiento. Un grupo de soldados y fariseos se mueve apretadamente hacia el centro, en donde Judas da su beso a Jesús, de tipología éste similar al de la tabla anterior. En primer plano un dinámico San Pedro se dispone a cortar la oreja a un Malco de cuerpo estilizado y postura inestable. Los paños se adaptan al cuerpo y se mueven en bandas, como el cinturón de Malco o las vestiduras de algunos soldados del fondo. Algunos tipos humanos como el personaje canoso que sujeta una cuerda por encima de la cabeza de Jesús, aparece también en las obras calceatenses de Melgar. El personaje juvenil con gorra negra es el mismo que con una gorra roja aparece en la escena del embarque en la carabela de Santo Tomás. Por su edad podría corresponder incluso a un autorretrato de Andrés de Melgar, pues en 1529 debería tener unos 27 ó 28 años. No se puede olvidar que Berruguete tuvo fama de retratista, de donde le pudo venir a su discípulo el interés por esta faceta artística.

El estilo cambia en la pintura de Cristo ante Caifás o Pilatos, tanto por su composición más frontal como por los tipos humanos y plegados, los cuales parecen cercanos a las pinturas atribuidas a Lorenzo de Avila de las historias de Santo Tomás. Así la cabeza de Jesús es una réplica de la utilizada para el santo en las escenas que hemos visto cercanas al estilo de Lorenzo de Avila.

La pintura de la Flagelación utiliza una composición en la que los verdugos presentan aún evocaciones de la de Pedro Berruguete en el retablo de la catedral de Avila. La escena está compuesta buscando el equilibrio y la sencillez, al situar pocos personajes y en contrarresto de actitudes, en torno a la columna que actúa de rígido eje de simetría. La suciedad de la tabla impide contemplar bien el fondo paisajístico situado tras la terraza en la que tiene lugar el suplicio, en el que parece advertirse un gran edificio de formas geométricas, no se sabe si una torre o un ábside de un templo. El estilo de esta tabla es más difícil de precisar, pues en él hay relaciones tanto con la obra de Lorenzo de Avila como con la de Antonio Vázquez. La disposición general de la composición recuerda más a las composiciones del primero, más solemne y monumental que su compañero, pero el tipo de Cristo y el hecho de que aparezcan muy destacadas las orejas de los personajes son rasgos morellianos habituales en la obra de Vázquez. Pudo haber una intervención de éste a partir de un diseño del primero.

La escena del Ecce Homo se resuelve en dos líneas compositivas: una la fuga que marca la escalera y terraza en la que se expone a Cristo, y la otra la diagonal marcada por la perspectiva del edificio amurallado. Sin embargo, las figuras se mantienen en un plano paralelo al espectador. Hay referencias en algunos tipos como el de Pilatos a Lorenzo de Avila, con quien también parece acercarse el sistema gene-

ral del plegado. Sin embargo, la cabeza de Jesús tiene un nimbo de rayos, más usual en la obra de Vázquez. Incluso el esbirro de la soga, que es una figura más dinámica, tiene una forma de disponer la manga corta, más propia de Melgar. Es difícil dar así una atribución categórica. Lo mismo sucede con la pintura del Camino del Calvario. La escena también se mueve en un plano paralelo al espectador. El movimiento hacia adelante queda compensado por la original forma de disponer la cruz con el travesaño hacia atrás, muy poco usual en este tipo de representaciones. El edificio amurallado hace una forzada perspectiva excesivamente abatida. Los tipos de los dos verdugos delanteros se acercan a las figuras de apóstoles del banco atribuidas a Vázquez, si bien el de la ropa roja tiene connotaciones en la forma de disponer la manga y hasta en la elástica postura de Andrés de Melgar. Sería cuestión de preguntarse si estas dos últimas pinturas no serían realizadas según dibujos de Lorenzo de Avila en el taller vallisoletano de Vázquez, auxiliado muy estrechamente por Andrés de Melgar.

En las escenas marianas del tercer cuerpo, parece predominante la labor de Lorenzo de Avila, si bien en algunas de ellas aparecen los componentes estilísticos de Andrés de Melgar. Así en el Abrazo en la Puerta Dorada, las dos figuras centrales están dominadas por un movimiento eurítmico nada habitual en los otros dos pintores del retablo. Sus cuerpos estilizados se envuelven en paños ondeantes de plenos muy marcados. La tipología de la cabeza de San Joaquín apunta a algunos tipos humanos de sus obras calceatenses, lo mismo que la del pastor recuerda al ahorcado en el milagro correspondiente de esta serie de pinturas dedicadas a Santo Domingo de la Calzada. De Melgar también podría ser la perspectiva forzadísima de la puerta.

Igualmente en la escena del Nacimiento de la Virgen, la composición muy centralizada o el uso de columnas abalaustradas estarían cercanas a la mentalidad de Lorenzo de Avila, pero la tipología de las figuras en posturas muy inestables, como se advierte en las dos figuras femeninas del primer plano, el sistema dinámico de los plegados adaptados al cuerpo, o la forma de resolver las mangas cortas, e incluso el tipo del San Joaquín del fondo evocan más el arte de Melgar.

Todo esto cambia en el resto de las escenas, en las que se vuelve al equilibrio, el canon más clásico y las expresiones suavizadas. En ellas creo que hay que ver la mano de Lorenzo de Avila en todas ellas. Así la estática Circuncisión cuyos tipos humanos son muy cercanos a los utilizados por el pintor toresano. O la solemne escena de los Esponsales, situada por delante de una grandiosa arquitectura, con ciertas connotaciones rafaelescas, en donde los personajes masculinos del fondo evocan otros tipos vistos en las escenas de Santo Tomás. La Anunciación y la Asunción igualmente presentan una misma forma de interpretar el tema mariano con figuras elegantes y solemnes pero con una monumentalidad y una elegancia mayores que las que utiliza Vázquez en su obra conocida, y sí en cambio aparecen en estas pinturas lugares comunes con la obra de Lorenzo de Avila.

En conclusión, se puede advertir a través del análisis del estilo de las pinturas del actual retablo mayor de la Colegiata de San Isidoro de León, que el estilo pre-

dominante en el mismo es el de Lorenzo de Avila, en cuanto al número de tablas pintadas en las que he detectado su estilo y su forma de componer. En otras se aprecia la participación importante de Andrés de Melgar. En algunas, como la Oración del Huerto, el Prendimiento e incluso el Abrazo en la Puerta Dorada de una manera absoluta, como si hubiera tenido mayor libertad de acción en las mismas. En otras, se advierte su estilo pero con préstamos compositivos de Lorenzo de Avila, por un mayor contenido lírico y el uso de composiciones generales más centralizadas, como en los dos episodios de la Vida de Santo Tomás que le he atribuido o en el Nacimiento de la Virgen. En otras, es más difícil ver plenamente su mano, si bien en algunos tipos humanos parece poder encontrarse algunas relaciones sutiles con lo que se aprecia en sus pinturas riojanas, si bien en las mismas aparecen también tipos cercanos a Vázquez y evocaciones generales de las composiciones de Avila. Así en las dos escenas del Ecce Homo y del Camino del Calvario. Antonio Vázquez es el pintor que parece intervenir menos en la pintura figurativa del retablo, al compararse los temas de éste y el estilo de la amplia serie de pinturas que se le atribuyen. En cambio, a través de la documentación parroquial, es posible que fuera el encargado del dorado y policromado del mismo, pues su discípulo Antonio Lucio era quien se encargaba de aparejar el retablo para estas labores en 1529.

Todo esto me lleva a concluir que mientras Lorenzo de Avila parece ser el director artístico de la obra de pintura figurativa, Vázquez debió de acaparar más la de pintura ornamental y dorado. Al mismo tiempo, quizá agobiado por el trabajo de taller y necesitando un colaborador solvente que llevara a cabo sus trabajos figurativos para la obra, pudo introducir en la pintura del mismo al joven Andrés de Melgar, con quien tendría contactos habituales en el medio vallisoletano, el cual podría ser entonces un oficial sin el prestigio o la capacidad económica suficientes para tener un taller independiente en Valladolid, presionado por el acaparamiento de obras de Vázquez, por un lado, y por la emergente figura de Alonso Berruguete, por el otro. Melgar ya había actuado como oficial encargado de la pintura del tríptico de don Alonso Niño, durante los tres años que estuvo de oficial (o criado, en el lenguaje de época) al servicio de Berruguete. E igualmente podría trabajar de oficial con cierta independencia en trabajos de Vázquez.

El hecho de que en algunas pinturas sea difícil discernir hasta qué punto interviene personalmente Lorenzo de Avila en las mismas pudo deberse a que actuara en ellas más como director artístico, encargándose del diseño de las mismas a través del suministro de dibujos, y llevando a cabo la ejecución sobre la tabla los otros dos maestros. Hay constancia documental de que Lorenzo de Avila actuó así al menos en una ocasión: en el retablo de doña María de Muxica para Villalpando, en colaboración con el pintor Antonio Sánchez de Salamanca²². Esto podría explicar por qué en la primera partida conservada de la documentación de Pozuelo se menciona a Lorenzo de Avila y luego a “sus compañeros”, como dando un signo de preferencia al primero.

²² J. NAVARRO TALEGON: *Pintura en Toro...*, op. cit., p. 12.

En cualquier caso, el arte del siglo XVI español no sólo está regido por esos artistas de calidad excepcional y con una plena capacidad creativa que les lleva siempre a actuar de una manera independiente. Por el contrario las compañías entre distintos maestros, incluso separados geográficamente como hemos visto que sucedía con Lorenzo de Avila y Antonio Vázquez, y los subarriendos a otros maestros cuando la necesidad lo exigía fueron prácticas continuas. Todo ello nos vuelve a plantear la dicotomía del arte del siglo XVI entre el arte considerado como creación o idea, y la práctica artística también engarzada en un sistema económico.

1



2

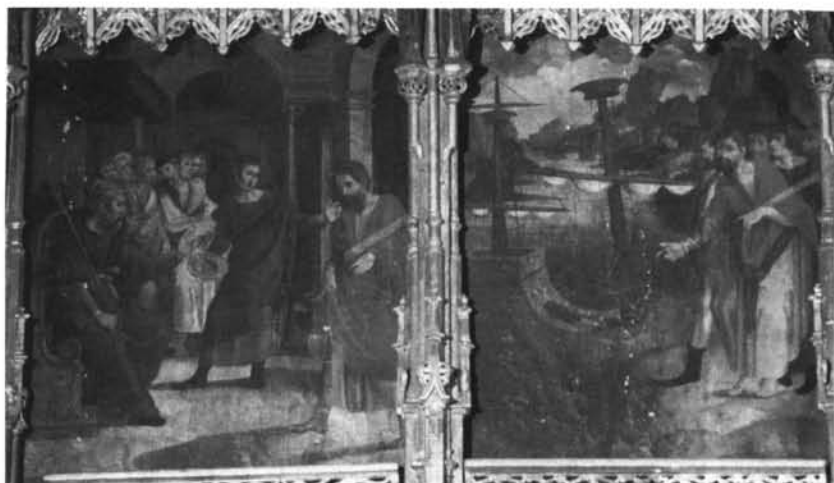


1. Retablo mayor de San Isidoro de León. Giralte de Bruselas (ensamblaje). Lorenzo de Ávila, Antonio Vázquez y Andrés de Melgar (pintura). 2. Banco del retablo (detalle) por Antonio Vázquez.

1



2



3



1. Retablo mayor de San Isidoro. Banco (detalle) por Andrés de Melgar y Lorenzo de Ávila.
2 y 3. Escenas de la vida de Santo Tomás.



1



2



3

1. Retablo mayor de San Isidoro. 1 y 2. Escenas de la vida de Santo Tomás. 3. Oración del Huerto, por Andrés de Melgar.

LÁMINA IV



1. Retablo de San Isidoro. 1. Prendimiento por Andrés de Melgar. 2. Cristo ante Pilatos, por Lorenzo de Ávila.

1



2



3

4

Retablo de San Isidoro. 1, 3 y 4. Escenas de la Pasión. 2. Esponsales de la Virgen.

LÁMINA VI

1



2



Retablo de San Isidoro. 1 y 2. Escenas marianas y decoración del ensamblaje.