

## EN TORNO AL MAESTRO DE POZUELO

por

JESÚS M.<sup>a</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ

El Maestro de Pozuelo fue bautizado con ese nombre por Post<sup>1</sup> en atención al retablo de Pozuelo de la Orden (provincia de Valladolid), que pasó a adornar la capilla mayor de San Isidoro de León. Don Manuel Gómez Moreno había acusado la personalidad artística de este pintor, que desarrolló principalmente su actividad dentro de la provincia de Zamora. El Profesor Angulo recoge su no corta lista de obras, enriqueciéndola por su parte<sup>2</sup>. En la provincia de Valladolid, sin embargo, sólo se le ha adjudicado el citado retablo de Pozuelo, que, con todo, le ha valido el nombre. Hoy creemos pueden atribuírsele otras obras.

En la labor investigadora de Don Esteban García Chico figura la importante aportación del *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, del que han aparecido ya tres volúmenes. En el volumen dedicado al partido judicial de Medina de Ríoseco, da a conocer dos retablos de pintura que, a nuestro juicio, recaban la paternidad del Maestro de Pozuelo. Se hallan tales retablos en las localidades de Villaesper y Cabreros del Monte<sup>3</sup>.

El retablito de Villaesper a que nos referimos, se encuentra bajo el coro, a los pies de la iglesia. Su forma semicircular y pequeñas dimensiones permiten abrigar la sospecha de que quizás hubiese sido destinado, como dice el Sr. García Chico, "para cubrir el lucillo de un arco sepulcral"<sup>4</sup>. Consta de cinco tablas y está dedicado a San Bernardino de Siena.

San Bernardino ocupa la tabla central, sentado en asiento de

---

<sup>1</sup> *A History of Spanish Painting*, T. IX, P. II, p. 570 y ss.

<sup>2</sup> *Pintura del Renacimiento*, *Ars Hispaniae*, XII, p. 109.

<sup>3</sup> *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Ríoseco*, Valladolid, 1959, pp. 110 y 19, respectivamente.

<sup>4</sup> *O. c.*, p. 110.

simple traza y sobriedad frailuna, con respaldo y dosel rojos. Viste hábito franciscano, porta una cruz en su diestra y un libro abierto en su izquierda. A sus pies, en el suelo enlosado, se alinean las tres mitras alusivas a la triple renuncia del santo a las sedes de Siena, Ferrara y Urbino. En el muro de fondo se abren ventanas semicirculares, que dejan ver un cielo con nubes contra el que se recortan la línea de montañas y el perfil ahusado de dos cipreses. En las tablas laterales se representan santos caballeros (San Martín partiendo la capa con el pobre y Santiago en Clavijo), arriba, y, abajo, el Bautista y el Nacimiento del Bautista.

San Martín, en traje de época, gran capa roja con cuello de armiño y gorro gallardamente ladeado, monta un caballo negro. Su rostro no deja de evocar los retratos de Carlos V joven. Santiago, al galope en un caballo blanco, con el lábaro en una mano y blandiendo el arma en la otra, pone en fuga a los jinetes sarracenos, de los que sólo se ven las grupas, las lanzas, y a uno, que, inverosímilmente vuelto en la silla, trata de hacer frente al Apóstol. Bajo el caballo de Santiago divísase la cabeza decapitada y el escudo de un moro. San Martín y Santiago se presentan de perfil, contrapuestos.

El Bautista, con túnica marrón y manto rojo, de pie, señala con su derecha el Agnus Dei, que reposa sobre el libro que sostiene en su izquierda. El paisaje —al que se asemejan los de las dos tablas anteriores— presenta filas de cipreses, árboles de ascendencia umbra, una ciudad amurallada, y las repetidas montañas azules y cielos con nubes. El Nacimiento del Bautista acaece en una estancia de arquitectura renaciente, con decoración de candelero en los pilares y en el entablamento. Al fondo se abre una ventana geminada, de medio punto, con medallones en torno. Otro vano se abre a la izquierda, junto al lecho de la parturienta. Tres mujeres, en primer término, cuidan del recién nacido y una, al fondo, atiende a la madre. La escena, de un cierto empaque social, evocador de un mundo afín al de Ghirlandaio, se anima con los tonos blancos, rojos y azules de las ropas.

El retablito no se conserva en buenas condiciones. Un horrible barniz, con sus brillos intensos, impide aún más la minuciosa observación. Pero la paternidad del Maestro de Pozuelo resulta evidente. Si la tabla del Santo Entierro —hoy en San Isidoro de León, pero procedente de Pozuelo— pertenece al Maestro, como sostiene Post y parece muy probable, el retablito de Villaesper se debe, sin duda, a la misma mano. Basta comparar los rasgos de José de Arimatea,

que sostiene el cuerpo muerto de Cristo por las axilas, con los de San Bernardino; comparar los paños, los pliegues, de una y otra figura; comparar, en general, la rigidez de las diversas actitudes. Los nimbos son iguales en las dos obras; los rostros de las Santas Mujeres, semejantes a los de Santa Isabel y sus acompañantes. El tocado a la moda de San Martín tiene su paralelo en uno de los santos varones que se ve al fondo, a la izquierda, junto al sepulcro de Cristo. Los paisajes, en fin, ofrecen los mismos cielos surcados por nubes horizontales que forman una especie de pentagrama, en el que se intercalan, a modo de notas musicales, pequeñas nubes circulares y algodonosas. Son los cielos señalados por D. Manuel Gómez Moreno en otras obras y que, como él dijo, tienen casi el valor de una firma <sup>5</sup>.

El retablo de Cabrereros del Monte se encuentra hacia los pies de la iglesia parroquial, en la nave del evangelio. Consta de tres calles, con dos tablas en cada calle. En el banco van además otras dos tablas. Muy sucias, como indicó el Sr. García Chico, superan en finura a las comentadas de Villaesper.

El retablo está dedicado a San Roque. La talla, renaciente, aparte de la decoración de vario tipo que cubre la arquitectura del retablo, comprende un medallón con un busto entre sartas de frutas y putti por remate y, en el banco, una historia de la vida de San Roque. El santo, al sentirse en Italia, cuando regresaba de su peregrinación a Roma, atacado por la peste, decidió retirarse a morir en la soledad, para de ese modo evitar contagios; pero el Señor le dispensó cuidados por medio de un ángel, hizo brotar una fuente para alivio de su sed febril y dispuso que un perro le llevase todos los días un pan, que robaba de la mesa de su amo. En el relieve, de derecha a izquierda, vese la casa y mesa del rico; al caballero, armado de espada, en medio del bosque; al perro, corriendo, con el pan en la boca; y a San Roque, tendido —el bordón a un lado— a la entrada de una gruta.

Las tablas de la calle central presentan, abajo, a San Roque, y, arriba, la Coronación de la Virgen; las de la calle lateral derecha, el Martirio de San Sebastián y la Oración en el Huerto; las de la calle lateral izquierda, una escena de la vida de un santo obispo y la Última Cena; las del banco, San Pedro ante Cristo atado a la columna y la Sagrada Familia con Santa Ana.

---

<sup>5</sup> *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, p. 232.

Las tablas de este retablo revelan el conocimiento del arte del quinientos que, a la par que el lastre cuatrocentista, se integra en la versión personal de las formas foráneas peculiar del Maestro de Pozuelo. Así, hay tipos y composiciones de ascendencia rafaelesca, como ya señaló Post a propósito de otras obras. Tal, la Sagrada Familia del banco, de composición piramidal, con equilibrio entre la parte izquierda y derecha de la tabla, marcado por la oposición de interior y paisaje. La Virgen, sentada, el Niño en el regazo, túnica roja y manto azul, se enfrenta a Santa Ana, también sentada, las manos juntas, un plato con frutas en el regazo y con los mismos colores, invertidos, en las ropas (manto rojo y túnica azul). La Última Cena, con el Salvador con el pan, en actitud de bendecir, en el eje, no puede menos de evocar las versiones del mismo tema de Juan de Juanes. La arquitectura es renaciente, con ventanas al fondo, a los lados del dosel rojo que centra la escena, abiertas a un paisaje urbano.

La Coronación de la Virgen parece inspirada en Durero: María está de rodillas entre el Padre, con vestiduras papales, y el Hijo, con las notas de su cuerpo glorioso; encima, la paloma del Espíritu Santo. La Oración en el Huerto recuerda las variantes de Mantegna y Giovanni Bellini sobre el tema. En primer término aparecen los tres apóstoles dormidos; en segundo término, sobre un montículo, Cristo de rodillas ante el ángel que desciende con el cáliz de la Pasión; al fondo, por la izquierda, se acerca Judas con la chusma. El Martirio de San Sebastián, en un amplio paisaje por fondo, enfrenta —muy próximas y en primer término— la figura del santo y las de los dos soldados que lo asaetean, más las de otros tres personajes que presencian el martirio. Un soldado, de pie, está a punto de disparar la flecha, mientras el otro, rodilla en tierra, coge una del carcaj que hay en el suelo, dispuesto a armar su ballesta.

El santo obispo con báculo, al que va atado un sudario, pensamos pueda responder a San Nicolás de Bari. En actitud de bendecir, se dirige a un grupo de mujeres con un niño. Hay una bella combinación de colores en las ropas: blancas, las del niño; crema y rojo, las de la mujer que lo rodea con sus brazos; blanca el alba y roja la capa pluvial del obispo. Pese al oscurecimiento de la pintura, al fondo, tras una mampara roja que los separa de la escena descrita en primer término, vese a tres mujeres y a un hombre, que parece sostener una bolsa en su mano. De acuerdo con la hipótesis emitida, podrían representar a las tres jóvenes salvadas de lanzarse a la prostitución por la caridad de San Nicolás.

Estas pinturas, de excelente dibujo, no necesitarían apenas más que una limpieza para poder ser apreciadas como merecen. Aparte de las notas apuntadas en la descripción, las figuras se someten a un ritmo quebrado, a una articulación rígida un tanto forzada en las actitudes y en los gestos, que, como señaló Post, es peculiar del Maestro de Pozuelo. Si se mueven, el movimiento aparece como congelado. Este efecto se refuerza mediante el plegado de los paños. Tales hechos resultan especialmente evidentes, por ejemplo, en la figura del Hijo en la Coronación de la Virgen, en las de los apóstoles contrapuestos en primer término en la Última Cena, en el San Pedro dormido en la Oración en el Huerto, o en las posturas de los soldados en el Martirio de San Sebastián. Reafirma nuestra atribución el cotejo de las facciones de los personajes de este retablo con las de los que desfilan en las escenas del retablo de San Isidoro de León; o bien las de San Pedro con las del mismo Apóstol en la Negación de San Pedro, de la Colección Ruíz; o las de San Roque con las de San Bernardino del retablo de Villaesper. Por último, el paisaje análogo y los cielos con nubes, mentados a propósito del retablo de Villaesper, se repiten en la tabla del Martirio de San Sebastián y, como un calco, en la de San Roque.

No sin cierta reserva, atribuimos al Maestro de Pozuelo una tercera obra de la que nos vamos a ocupar. Se trata del espléndido retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, de Pedrosa del Rey, del que el Seminario de Arte de Valladolid cuenta con copias fotográficas facilitadas por D. Esteban García Chico. La arquitectura del retablo cae dentro de las últimas manifestaciones del gótico hispanoflamenco. La escultura se limita al Apostolado, del banco, y a la imagen de San Miguel y al Calvario, en la calle central. Lo demás, un conjunto de dieciocho tablas, es obra de pincel.

Consta el retablo de tres cuerpos, divididos en siete calles, ocupadas todas por pinturas —como queda dicho—, salvo la central. Las tablas, de izquierda a derecha, comenzando por el cuerpo superior, nos ofrecen una serie de escenas, de las que daremos breve noticia. En general, denotan conocimiento y familiaridad con el arte italiano de fines del cuatrocientos y comienzos del quinientos.

El Bautismo de Cristo evoca, invertida, la composición del Verrocchio. La luz destaca el valor del desnudo contra el paisaje. Luz y paisaje, en la Oración en el Huerto, acentúan y unifican a un tiempo los dos planos principales de la escena, constituidos por los tres Apóstoles, en primer término, y Cristo orando, en el segundo. Cristo y

el soldado que se le enfrenta en la Vía Dolorosa, forman un neto triángulo tras el que se dispone la multitud erizada de lanzas y, al fondo, la puerta de la ciudad. Las recetas del paisaje italiano, especialmente amadas de los pintores umbros, se aplican en el Llanto sobre Cristo muerto, cuya composición recuerda la Piedad, de Fra Bartolomeo. La nota cromática del rojo manto del Salvador centra en la Resurrección la dinámica pirámide que forman Cristo y los soldados. El encuentro de Jesús hortelano y la Magdalena, en el "Noli me tangere", tiene lugar en medio de una naturaleza toda verdor, con reflejos de aguas y montañas de un azul claro en último término.

La Anunciación —de las tablas peor conservadas junto con las de la Oración en el Huerto y Vía Dolorosa— se desarrolla en un interior de simple arquitectura renaciente con un huerto frondoso al fondo. La armonía de tonos en las ropas va de las blancas y rojas del arcángel a la túnica roja y manto azul de María. En el Nacimiento de Jesús, San José y la Virgen rinden adoración al Niño, que descansa en unos sillares, recurso éste peruginesco, así como la arquitectura en ruinas que se extiende por la derecha de la tabla. Arquitecturas igualmente peruginescas, como elementos constructivos del espacio, se repiten en la Adoración de los Reyes, Circuncisión y Purificación. Del maestro umbro deriva también la grácil y un tanto amanerada disposición pendular del cuerpo; disposición tan acusada, verbi gracia, en el Rey de espaldas, de la Epifanía, y en la figura de San José en las escenas de la Circuncisión y Purificación. Cinco doncellitas, desde una ventana geminada del templo, asisten a esta última escena. En la Huída a Egipto, San José ofrece los dátiles de la palmera a Jesús, que descansa en el regazo de la Madre, sentada en la borriquilla, que mordisquea unos hierbajos.

La Visitación, sin especiales novedades, tiene lugar en un amplio paisaje. Sólo se ven las figuras de la Virgen, Santa Isabel y tres angelitos, que revolotean en lo alto. No menos diminuto, por más que blanda amenazador su espada, es el ángel que expulsa a Adán y Eva del Paraíso. El vergel edénico, por encima de la cerca de arquitectura renaciente, deja ver todo su pujante verdor en las apretadas copas de los árboles. Adán y Eva son una de las bellas creaciones ideales del Renacimiento. En el Combate contra los ángeles rebeldes, San Miguel, los pies sobre Luzbel, el cuerpo en movimiento helicoidal, clava con fuerza el asta de su cruz en el demonio, empujándolo hacia el abismo. La monstruosa figura de Luzbel parece tomada de Schon-

gauer. Las dos escenas de Monte Gargano repiten un paisaje con aguas y montañas azules al fondo. En la primera, Gargano, como un arcabucero de la época, la pierna derecha avanzada en gentil apostura, apunta detenidamente al toro huído. En la Procesión, obispo y pueblo de rodillas, con cruz alzada, acusan la sacudida del hecho milagroso y dirigen una mirada impetrante al toro que asoma en la gruta. En la última tabla —que debió ser limpiada, ignoramos en qué ocasión y con qué motivo—, la Virgen rodeada de ángeles, tres por lado, asciende a los cielos. María, con túnica rosa y manto azul, las manos juntas, la cabellera suelta sobre los hombros y los ojos dirigidos a lo alto, apenas si rompe la frontalidad al doblar levemente la pierna derecha.

Como puede apreciarse, en las pinturas de Pedrosa del Rey domina la composición equilibrada, con el frecuente esquema piramidal. Los tipos humanos tienden a la idealización —incluso cuando parece impulsar al artista una veta realista— y forman un repertorio no muy variado. Así, por ejemplo, ofrecen los mismos rasgos los rostros de Eva y la Virgen; los de San José y el anciano de pelo blanco que asiste a la Procesión del Monte Gargano; y el rostro de una mujer de ojos saltones, que recuerda a Piero della Francesca, se repite en la última escena citada y en la de la Purificación. Las manos, de dedos largos y afilados, son un elemento singularmente expresivo. Paisajes y arquitecturas realzan el sentido del espacio.

El autor del retablo de Pedrosa del Rey denota participar de un credo artístico afín a Juan de Borgoña. El parentesco existente entre ambos artistas resulta innegable y fácil de señalar en composiciones y tipos. Es suficientemente gráfico contemplar, comparándolas con las versiones de Borgoña, escenas tales como las de la Resurrección, Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Circuncisión, Purificación, Visitación y Asunción. El Adán del retablo de Pedrosa evoca inmediatamente, por ejemplo, la personificación de la Soberbia, de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo; y Eva, la personificación de la Lujuria, de la citada Sala, así como su propia efigie en la Bajada a los Infernos, del retablo de la Catedral de Avila.

Pero el autor del retablo de Pedrosa del Rey es una personalidad artística distinta de Juan de Borgoña y pensamos en su probable identificación con el Maestro de Pozuelo. La relación del arte del Maestro de Pozuelo con el de Borgoña, reconocida y destacada por D. Manuel Gómez Moreno, e indirectamente admitida por Post al suponerle en contacto con Correa del Vivar, ocupa un primer plano

para el Profesor Angulo, al declarar que el Maestro de Pozuelo debió de hacer "su formación en Toledo con Juan de Borgoña"<sup>6</sup>. Por lo mismo, el retablo de Pedrosa nos hace pensar en el Maestro de Pozuelo. Ciertos caracteres del retablo de Pedrosa coinciden con los ya señalados a propósito de los retablos de Villaesper y Cabreros: tales, la articulación de las figuras con su reflejo en la disposición de los paños —pliegues del manto en torno a la cadera y vueltas del manto en torno al hombro—, el gusto por vestir a los personajes a la moda de la época —como puede verse en Gargano y en los asistentes a la Procesión—, el empleo de arquitecturas renacientes de líneas simples, etc. Las fisonomías nos llevan igualmente al mundo del Maestro de Pozuelo: hasta el poco afortunado ángel que asiste a San Roque en el retablo de Cabreros diríase hermano del que ocupa el extremo superior derecho en la tabla de la Asunción. También armonizan con el estilo del Maestro de Pozuelo esos reflejos de agua y montañas de azul claro al fondo en los paisajes. Y, si los cielos no son exactamente los comentados en los retablos anteriores, se les aproximan, cual en la tabla de la Visitación, y no desdican de los que presenta en otras obras.

La relación del retablo de Pedrosa con el arte del Maestro de Pozuelo habla así, para nosotros, en pro de su probable paternidad, nada extraña dada la situación geográfica de Pedrosa y su antigua dependencia de la diócesis de Zamora. Sería de lo más fino que salió del pincel del Maestro de Pozuelo.

En la iglesia parroquial de Casasola, en una capilla de la nave, en el lado de la epístola, se halla un retablo de tablas. Consta de dos cuerpos y banco, con abundante decoración plateresca en su arquitectura: trofeos, bustos, grutescos y demás repertorio de motivos renacientes. Se distribuyen cabezas de ángeles por los entablamentos y, por remate, se alzan dos medios punto con bustos de putti. Dividen las calles columnas abalaustradas con retropilastras. En la calle central, en las hornacinas, hay dos esculturas: un San Andrés, que no pertenece al retablo, y un San Miguel, que originariamente debió ir en la hornacina inferior, ocupada hoy por el San Andrés, según se deduce del tamaño del arcángel y de ser sin duda éste el titular del retablo<sup>7</sup>. Las tablas, nueve en total, se distribuyen de la forma

<sup>6</sup> O. c., l. c.

<sup>7</sup> Existe en el pueblo la creencia, según nos informaron, de que este retablo procede de una ermita desaparecida.



siguiente: tres en el banco, con historias relacionadas con el arcángel —la Procesión al Monte Gárgano, la Lucha con los ángeles rebeldes y la Aparición al obispo de Siponte—; dos en el primer cuerpo, en las calles —Anunciación y Nacimiento—, más otras dos —efigies de un santo y de una santa, de pie— a los lados, en unas a modo de aletas del retablo; y dos en el segundo cuerpo, Pentecostés y Adoración de los Reyes.

La Anunciación tiene lugar en la habitación de María. El arcángel penetra por la ventana, que encuadra un paisaje de ciudad y amplio cielo con nubes. El saludo del celeste mensajero, en vuelo, se expresa a través de su diestra, que señala a lo alto, y del lirio y filacteria con las palabras de salutación, que porta en su izquierda. La Virgen, de rodillas ante un atril, con el libro abierto, dirige su mirada al ángel y lleva al pecho una de sus manos. Sobre ella desciende el Espíritu Santo en forma de paloma. Es de subrayar la expresividad del rostro de María y la clara exteriorización de que, en el mismo momento en que otorga su asentimiento, se realiza la encarnación del Verbo. La fórmula compositiva es frecuente, pero no lo es tanto la fidelidad al repertorio iconográfico del siglo XV: se reúnen en este interior, aparte del jarrón con lirios y del "thalamus virginitatis", la vela y las frutas —éstas en la repisa, detrás de María—.

En el Nacimiento, los pastores se suman a la adoración del Niño por sus padres, en primer término. Una arquitectura renaciente en ruinas, con un trozo de entablamento sobre la columna, sirve de marco a la escena. Se vuelve a repetir al fondo el cielo con nubes, borrascoso, contra el que se recortan tres angelitos desnudos que extienden una filacteria con las palabras del "Gloria". En consonancia con la observación iconográfica referente a la tabla anterior, también aquí se mantiene la diferente actitud tradicional de los dos animales: el buey, de rodillas, en devota adoración al lado de María, simbolizando a la Iglesia, y el burro, símbolo del pueblo judío, de la Sinagoga, apartado y lanzando airadamente un rebuzno.

En la historia de Pentecostés, la Virgen, en leve contraposto, ocupa un trono renaciente. Los Apóstoles forman en torno a ella un abierto semicírculo. En la Adoración de los Reyes, el rey negro constituye el eje de la composición, entre la Sagrada Familia y los otros dos reyes. El equilibrio se repite en la escena de la Lucha contra los ángeles rebeldes: armados de espadas y escudos, San Miguel combate escoltado por dos miembros de sus huestes.

La Procesión al monte Gargano discurre por un paisaje frondoso, en el que, a la izquierda, se ve al toro en la boca de la gruta hacia donde se dirigen el pueblo y los eclesiásticos presididos por su obispo. En la figura de espaldas, en primer término, que se apoya en un bastón y a la que guía un lazarillo, creemos reconocer al pastor herido al disparar la flecha contra el toro. La Aparición del arcángel en sueños al obispo de Siponte es ocasión para un delicioso interior. El obispo se incorpora en el lecho; cerca de él está la mitra; más allá, en una mesa, libros; en una repisa, a la cabecera, un jarrito y un díptico; a los pies de la cama, una escudilla, una cuchara y una vela; a un lado, a la derecha, duermen un perro y un pajecito. La presencia del perro y la figura del pajecito parecen trasunto de los sepulcros góticos hispanoflamencos. Este es hermano de los pajes que, a los pies de sus señores, duermen en sepulcros como el de Pedro de Valderrábano, en la catedral de Avila, o los de Iñigo López de Mendoza y Rodrigo de Campuzano, en las iglesias de San Ginés y San Nicolás de Guadalajara.

En este retablo, la herencia de Juan de Borgoña se ha enriquecido con nuevos elementos. Hay un más fuerte acento rafaelesco y, lo que es más de acusar, ecos del arte de Alonso Berruguete. Por lo mismo, no es extraño evoque en algún aspecto al pintor del retablo de San Martín de Medina del Campo, dadas las comunes afinidades berruguetescas<sup>8</sup>. Tal, el arcángel de la Anunciación y el rey negro de ambos retablos. Comparado con obras del propio Berruguete, resalta el modo de tratar la cabellera, por ejemplo, de San José y los pastores en el Nacimiento, y la expresividad y delgadez de las manos en todo momento. En la misma escena del Nacimiento, el gesto y manos de María y de los demás "drammatis personae" —unido a la disposición del Niño— sugieren la tabla del mismo tema del retablo de San Benito de Valladolid.

El pintor del retablo de Casasola transforma el arte de Juan de Borgoña en un sentido análogo al de Correa del Vivar. Estos y los demás caracteres comentados en las obras anteriores atribuidas al Maestro de Pozuelo hacen plausible la adscripción del retablo de Casasola, si no al Maestro, a su círculo. D. Manuel Gómez Moreno clasificó agudamente el retablo del Hospital de Sotelo, en Zamora, como obra de la escuela de Juan de Borgoña<sup>9</sup>. Post lo atribuyó,

<sup>8</sup> Vid. CAAMAÑO, *El retablo de San Martín de Medina del Campo*, B. S. E. A. A., XXVII, 1961, p. 31.

<sup>9</sup> O. c., p. 175.

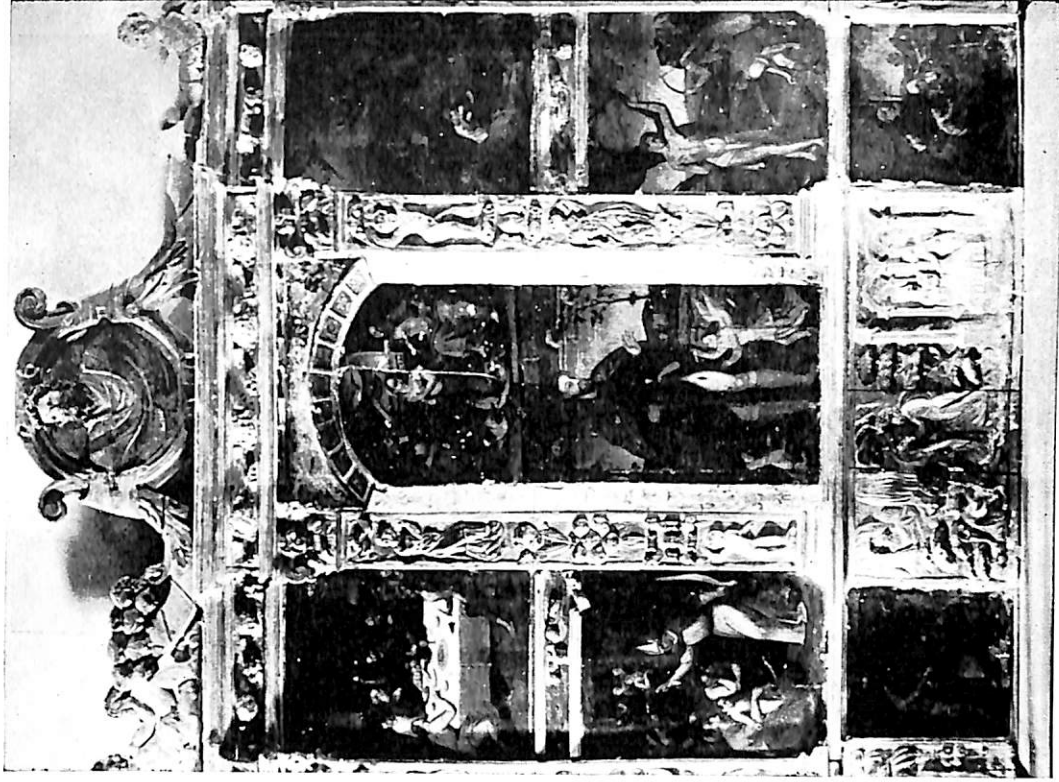
dubitativamente, al Maestro de Pozuelo<sup>10</sup>. De haber acertado Post en esta última atribución, tendríamos una base más sólida para pensar incluso en el propio Maestro de Pozuelo como probable autor del retablo de Casasola.

Los retablos de Villaesper y Cabreros del Monte nos parecen, así, obras atribuibles al Maestro de Pozuelo; con probabilidad, el de Pedrosa del Rey; y adscribible a su círculo, el de Casasola. La paternidad directa de los cuatro queda apuntada como mera posibilidad. Una más tajante conclusión exigiría el estudio directo de todas las numerosas obras atribuidas al Maestro de Pozuelo a fin de fijar su evolución artística; y, de momento, de algunas de ellas no poseemos ni fotografía.

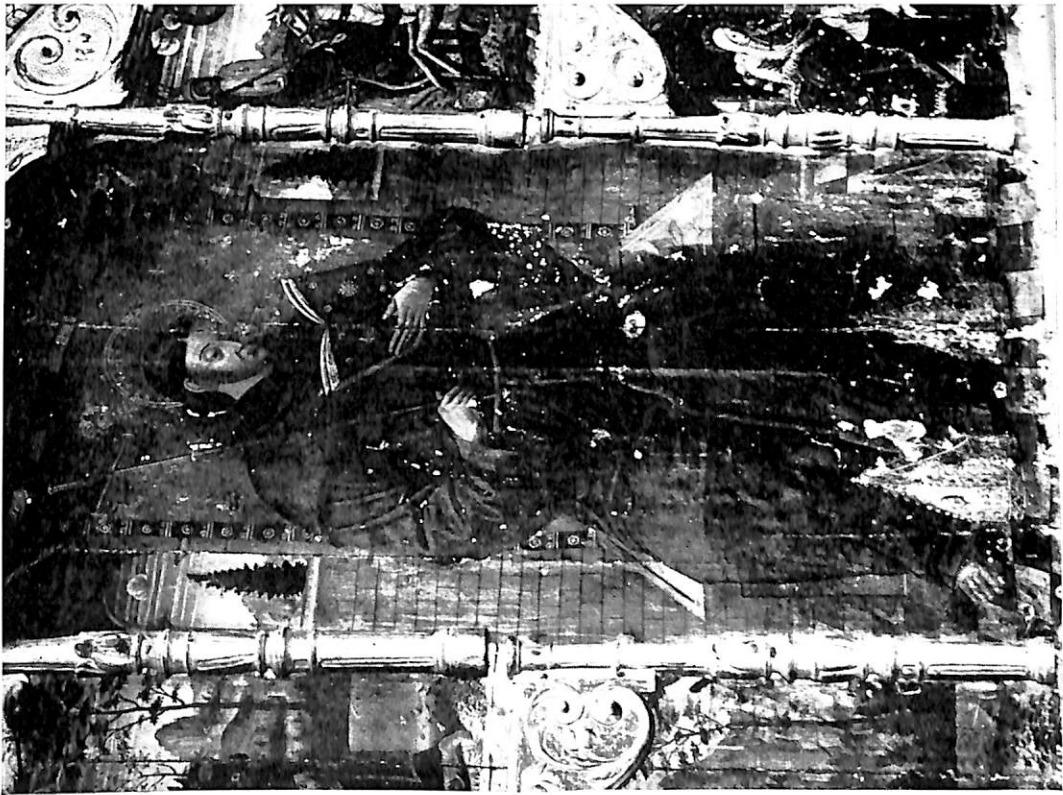
---

<sup>10</sup> *O. c.*, T. IX, P. II, p. 577 y fig. 226.

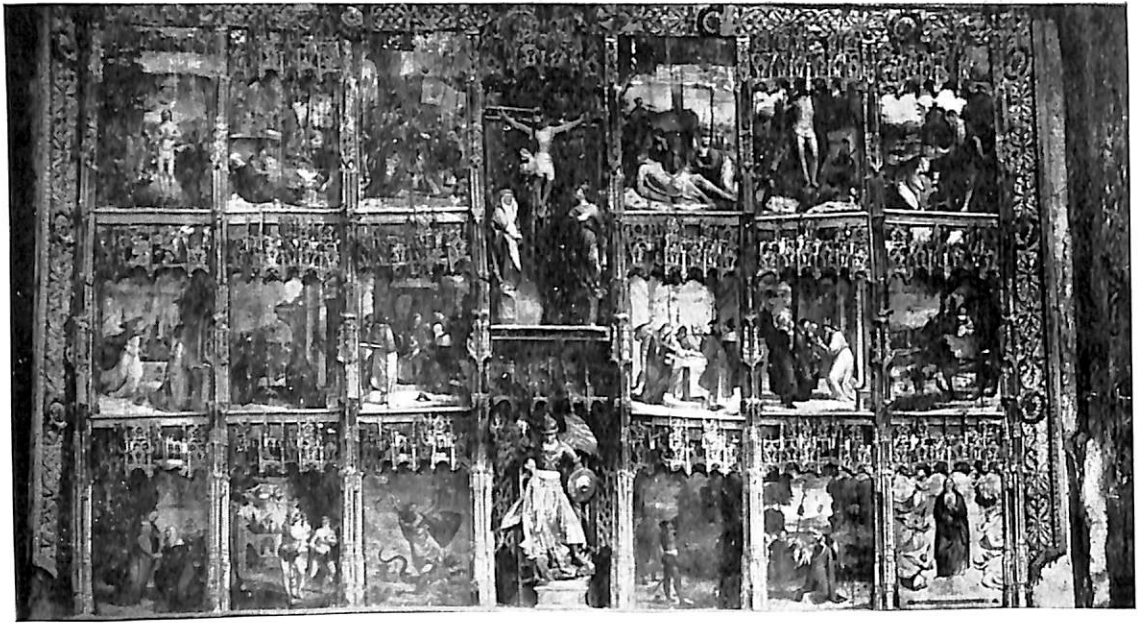
Se utilizó para este trabajo el fondo de la Ayuda a la Investigación.



Retablo de Cabrerros del Monte.



Retablo de Villasper (detalle).

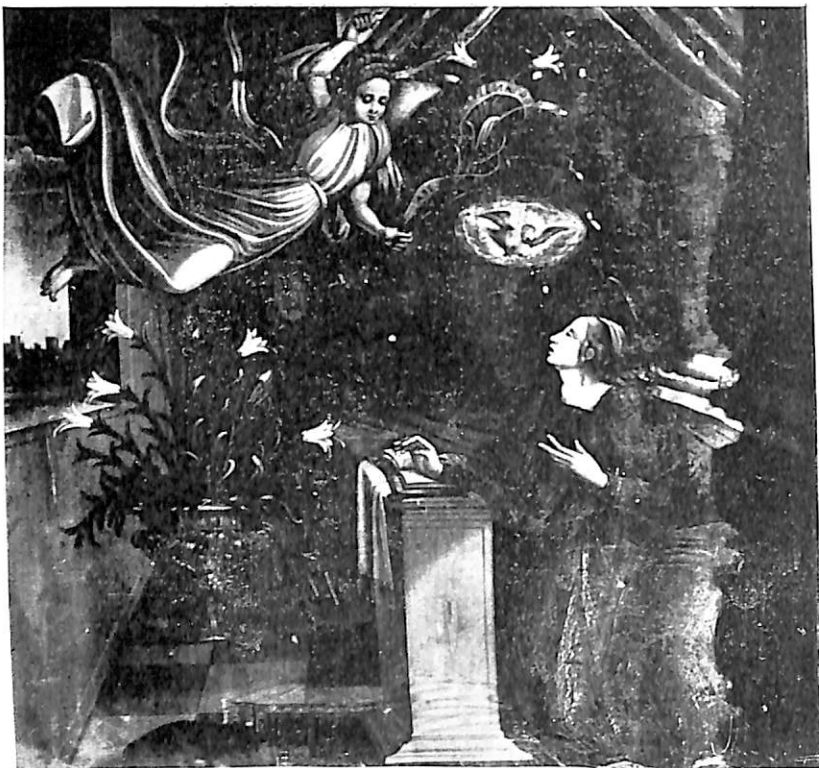


Retablo de Pedrosa del Rey. Conjunto de tablas y detalles.



Retablo de Pedrosa del Rey (detalle)





Retablo  
de Casasola  
(detalles).

